Centro Nacional de Conservación y Restauración
Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos
Ministerio de Educación

NIVIA PALMA MANRÍQUEZ
Directora DIBAM

MAGDALENA KREBS KAULEN
Directora CNCR

PAULA VALENZUELA CONTRERAS
Coordinadora del Proyecto

PALOMA MUJICA GONZALEZ
ADRIANA SAEZ BRAITHWAITE
Editoras

Financiamiento: FUNDACION ANDES

Diseño: Mary Ann Streeter Prieto

Impresión:

© CNCR-DIBAM 2006

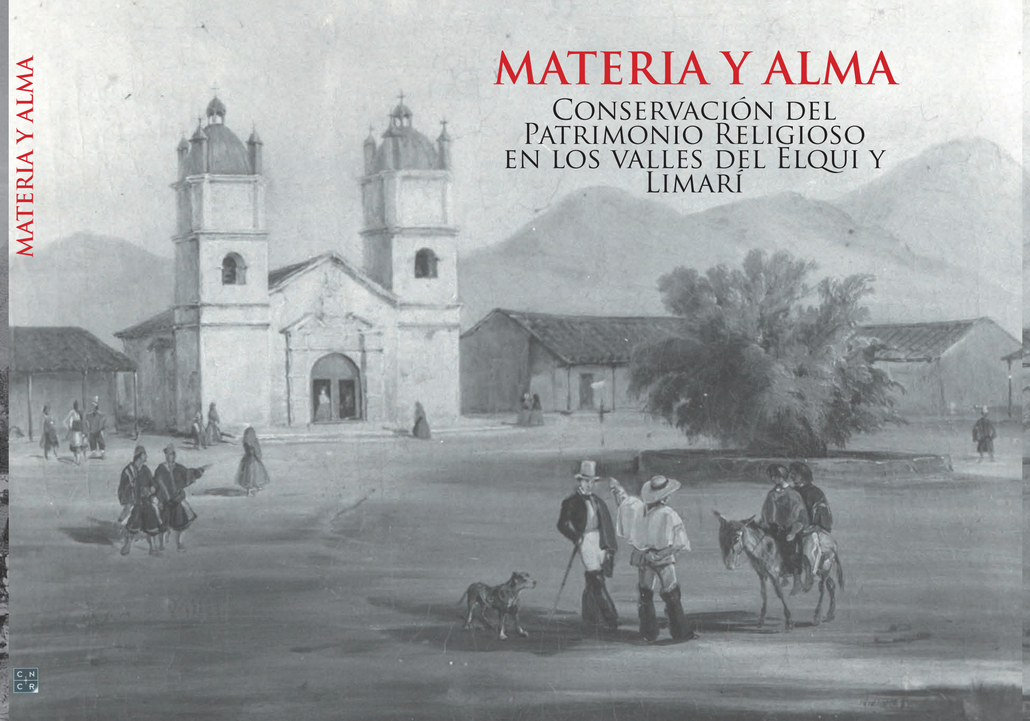
Propiedad Intelectual Inscripción N°
ISBN

Centro Nacional de Conservación y Restauración
Tabaré 654, Recoleta o Casilla 61-4, Santiago, Chile
Telef.: 56 2 7382010; Fax: 56 2 7320252
E-mail: asaez@cncr.cl; Web:www.cncr.cl

Centro Nacional de Conservación y Restauración
Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos

Tabaré 654, Recoleta - Santiago de Chile
www.cncr.cl

MATERIA Y ALMA



MATERIA Y ALMA

Conservación del Patrimonio Religioso en los valles del Elqui y Limarí

Portada: Vista del Pueblo de Andacollo. Reproducción óleo de Juan Mauricio Rugendas. Diapositiva del archivo Fotográfico, Biblioteca Nacional.

Contraportada: Guanta, Valle de Coquimbo. En: Atlas de la historia física y política de Chile por Claudio Gay. Paris: en la impr. De E. Thunot, 1854. Lámina N°5 (Memoria Chilena)

Tabla de contenido

Presentación 5

Introducción 6
Paula Valenzuela

La Iglesia Católica y su misión en los valles de la IV Región de Coquimbo: breve reseña histórica 11
Magdalena Pereira

Imaginería y devoción: estudio iconográfico en los valles del Elqui y Limarí 27
Juan Manuel Martínez

Sentido del registro y documentación de objetos religiosos de la Arquidiócesis de La Serena 47
Lina Nagel, Carla Miranda y Rodrigo Peña

La fotografía como medio de documentación e investigación 59
Marcela Roubillard y Paula Durán

Conservación de iglesias y capillas de tierra del Siglo XIX en el norte chico de Chile 65
Mónica Bahamondez y Eduardo Muñoz

Puesta en valor del interior de las Iglesias de Montegrande, Barraza y Montepatria 73
Paula Valenzuela, Mariela Muñoz, Isabel Roubillard y Marcela Castro

Restauración de esculturas en madera policromada: puesta en valor de imaginería religiosa en culto activo 85
Paula Valenzuela

Restauración de la Virgen de la Inmaculada Concepción 95
Beatriz Montoliu

Restauración de cuatro esculturas catalanas del siglo XIX 103
Ana María Lucchini

Pinturas coloniales de la Arquidiócesis de La Serena: conservando su identidad 111
Alejandra Castro, María Teresa Paúl y Cecilia Rodríguez

Testimonios de evangelización y culto: restauración de obras sobre papel 129
Paloma Mujica, Soledad Correa y Magdalena Fuenzalida

Misiones de conservación en terreno: una experiencia integral 143
Ana Elisa Anselmo y Paula Valenzuela

Catálogo de obras intervenidas
- Madera Policromada 151
- Pintura de Caballete 156
- Grabados, impresos y otros 167

Participantes 161

Presentación

Este libro tiene como objetivo difundir el trabajo que realizaron la Arquidiócesis de la Serena y el Centro Nacional de Conservación y Restauración de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos para rescatar para la comunidad de los valles de Elqui y Limarí, su rico patrimonio religioso que constituye el centro y alma de esos pueblos.

A raíz del dañino terremoto que azotó la zona el 14 de octubre de 1997, el Arzobispado de la Serena solicitó colaboración al CNCR para establecer primeramente un diagnóstico de los daños a los templos de valor patrimonial y evaluar el estado de conservación de sus altares e imágenes. A partir de ello se inició, con la activa colaboración de la Universidad de Antofagasta, la restauración de un número significativo de estas iglesias, dando prioridad a las más dañadas y buscando también recuperar primero, aquellas que fuesen de mayor relevancia pastoral.

Paralelamente a la intervención de las Iglesias de Barraza (monumento nacional), Montegrande y Montepatria, surgió el proyecto que aquí se expone, para documentar y restaurar los interiores de estos templos. Desde fines del año 2000 y hasta el 2003, se trabajó con dedicación y cariño en la recuperación de pinturas murales, altares, santos, pinturas y grabados. La totalidad del patrimonio de la Arquidiócesis fue rigurosamente documentado, se investigó el origen de estas iglesias, una selección de bienes religiosos fue acuciosamente estudiado, las imágenes policromadas y las pinturas más dañadas fueron transportadas a los laboratorios del CNCR en Santiago para ser intervenidas, y como no era posible trasladar todos los bienes, se organizaron "misiones de conservación" para ejecutar intervenciones mínimas in situ. Se realizaron también varias jornadas de capacitación para los encargados de los templos, los sacerdotes y los seminaristas, de manera de dar cuenta del trabajo que se estaba llevando a cabo y de enseñar a prevenir futuros daños.

Para el Centro Nacional de Conservación y Restauración fue un trabajo notable. Durante estos años estuvimos íntimamente conectados con el Norte Chico, sus paisajes contrastantes y diáfanos cielos. Convivimos con sus Santos, quienes pasaron a formar parte de nuestros laboratorios, recordándonos el profundo significado espiritual que templos, altares e imágenes tienen para las comunidades propietarias. Para la Arquidiócesis fue de mucha ayuda contar con la colaboración de un grupo profesional, encantado con su trabajo.

El proyecto movilizó a un enorme grupo de personas, entre quienes se contaron sacerdotes, conservadores/restauradores, arquitectos, constructores, ingenieros, investigadores, fotógrafos, antropólogos, escultores, orfebres y carpinteros. La publicación da cuenta de su rigor y trabajo. A todos ellos nuestros más sinceros agradecimientos por su competencia y profesionalismo. Nuestra gratitud también a Fundación Andes, cuya confianza y generosa donación permitió el trabajo aquí descrito. Un reconocimiento especial vaya para la conservadora Paula Valenzuela, coordinadora general del proyecto, quien gracias a su carisma logró mantener siempre el entusiasmo de tan vasto y diverso equipo.

Esperamos que esta publicación nos sirva a todos, quienes vivimos este tercer milenio siendo testigos de tan grandes cambios culturales, para valorar las raíces de las cuales surge nuestra cultura.

✠ Manuel Donoso Donoso
Arzobispo de la Serena
La Serena

Magdalena Krebs Kaulen
Directora
Centro Nacional de
Conservación y Restauración

INTRODUCCIÓN

La experiencia de trabajar en la investigación, registro y conservación de los objetos de arte sacro de la Arquidiócesis de La Serena generó, durante los casi tres años que duró el proyecto, un cúmulo de aprendizajes y conocimientos de gran valor. La motivación para escribir este libro surge de la necesidad de compartir estas experiencias con otras diócesis y arquidiócesis de Chile, así como con las comunidades y profesionales involucrados en la preservación de bienes patrimoniales que mantienen su significado ceremonial.

El proyecto significó para el equipo de trabajo un desafío de gran envergadura que tuvo la particularidad de trabajar en forma integral una gran cantidad y diversidad de bienes patrimoniales religiosos en pleno uso y que permanecen insertos en su contexto original.

Esta situación hizo necesario formular diversas estrategias para abordar los problemas de conservación detectados, donde el principal de ellos se centraba en el cuidado y mantenimiento de las imágenes. A diferencia de las piezas y colecciones existentes en los museos, estos bienes están bajo el cuidado de sus fieles, trabajo que las comunidades realizan con ferviente dedicación y compromiso pero no por ello aplican siempre criterios y métodos acertados desde la perspectiva de la conservación. Ello ha sido la causa de muchos de los problemas observados, donde los más comunes son las intervenciones inadecuadas - como repintes generalizados - realizadas con materiales incompatibles por personas sin la capacitación para ello.

Muchas de las acciones del proyecto apuntaron a revertir o al menos mitigar en alguna medida este problema, y sin duda el programa de capacitación jugó un rol fundamental en ello. Sin embargo la experiencia en terreno nos enseñó, que tan importante como la capacitación, fue el contacto y diálogo permanente que tuvimos con los fieles. Esto nos permitió construir lazos y confianzas con las comunidades, elementos claves para lograr que éstas nos abrieran las puertas, escucharan nuestras propuestas respecto de cómo cuidar sus templos y su contenido y –lo más importante– que nos entregaran sus bienes más preciados para ser restaurados en Santiago: sus imágenes religiosas.

Pero, ¿cómo surge la idea de trabajar en la preservación y puesta en valor del patrimonio religioso de la Arquidiócesis de La Serena?

El proyecto se gesta a partir de los graves daños que el terremoto de octubre de 1997 causó en los valles del Limarí y el Elqui, particularmente en las construcciones de adobe. Entre ellas se encontraban una gran cantidad de iglesias y capillas, muchas de las cuales además de poseer un alto valor histórico y cultural, son un poderoso referente de identidad para sus respectivos pueblos y comunidades.

Esto último sumado a la magnitud del desastre y a las drásticas medidas que entonces se estaban proponiendo para algunos casos –¡demoler!– motivó al recién asumido Arzobispo de La Serena, Monseñor Manuel Donoso, solicitar un diagnóstico especializado de las condiciones estructurales en que quedaron los edificios afectados.

El diagnóstico comprendió 32 templos de adobe de la Arquidiócesis, los más afectados estructuralmente por el terremoto. El trabajo fue realizado por profesionales pertenecientes a la Universidad de Antofagasta y al Centro Nacional de Conservación y Restauración (Dibam), con el financiamiento del Arzobispado de La Serena y Fundación Andes.

Dentro de este trabajo, se consideró pertinente y relevante aprovechar la oportunidad para realizar el diagnóstico del estado de conservación en que se encontraba el patrimonio religioso mueble contenido dentro de las iglesias (principalmente imágenes religiosas y retablos). El resultado de este trabajo fue sorprendente, especialmente por la cantidad, calidad y valor patrimonial e histórico de la imaginería y los retablos registrados, los que lamentablemente presentaban precarias condiciones de conservación debido a

años de falta de mantenimiento o debido a intervenciones inadecuadas y agresivas como repintes indiscriminados, sin ningún respeto por el original.

De este modo –y como consecuencia lógica– nace el proyecto *Puesta en valor del arte sacro de la Arquidiócesis de La Serena*, una respuesta integral a los problemas de preservación detectados en las imágenes y retablos pertenecientes a las iglesias y capillas rurales más antiguas de la Arquidiócesis.

El proyecto se desarrolló en tres grandes áreas de acción: documentación, conservación y capacitación. A continuación presentamos los objetivos de cada una con sus respectivos resultados.

Documentación

El objetivo central de esta parte del proyecto fue establecer un sistema de registro y documentación normalizado y automatizado para los objetos religiosos custodiados por las iglesias de la Arquidiócesis, manteniendo así el control e identificación del total de los objetos. El resultado de este trabajo nos pareció fundamental, no solo para que el Arzobispado tuviese cabal conocimiento de sus bienes y de la ubicación exacta de ellos, sino también como una medida de resguardo contra los robos que sus iglesias y capillas están comenzando a sufrir, pues al existir una ficha con la descripción y foto del objeto desaparecido, se elevan considerablemente las probabilidades de recuperar un objeto perdido.

El trabajo de documentación se realizó en los 49 templos más antiguos de la Arquidiócesis y fue ejecutado por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP)- Dibam en un periodo de 14 meses.

Resultados:

- Registro y fotografía de 1.689 objetos con valor patrimonial pertenecientes a 49 iglesias y capillas de la Arquidiócesis de La Serena ingresados a la base de datos SUR[1].
- Manual de procedimientos para promover la continuidad del trabajo de registro, facilitando a los encargados de los templos el control y manejo de los bienes patrimoniales muebles de los mismos.
- Estudio iconográfico y fotografía profesional de los 40 objetos más significativos de la Arquidiócesis, ya sea por su valor histórico como artístico.
- Investigación de la historia de la Arquidiócesis de La Serena que abarca desde la conquista hasta la primera mitad del siglo XX.

Conservación

Esta área fue la medular del proyecto, por lo que demandó gran cantidad de personal (profesional, técnico y voluntario), recursos, tiempo y energía. Su objetivo central fue poner en valor piezas de imaginería religiosa, retablos, cuadros, grabados y elementos litúrgicos en general a través de tratamientos de conservación y restauración, dando prioridad a aquellos que pertenecían a las iglesias de Montegrande, Barraza (monumento nacional) y Monte Patria, como complemento al trabajo de recuperación estructural ya realizado en las mismas.

Esta área fue ejecutada por el Centro Nacional de Conservación y Restauración – Dibam en un plazo de 32 meses. En este periodo se ejecutaron trabajos de conservación en bienes patrimoniales pertenecientes a 28 iglesias y capillas del Arzobispado, especialmente imaginería religiosa, dibujos y grabados (principalmente Vía Crucis), óleos coloniales, retablos, muros, etc.

Para hacer realidad esta tarea fue necesario contratar varios conservadores profesionales con experiencia en cada una de las áreas desarrolladas. Además se consideró la formación de nuevos profesionales en las distintas áreas, ya sea trabajando en los talleres del CNCR en Santiago o como voluntarios en las misiones de conservación en terreno.

Un componente importante del trabajo fue el apoyo técnico de profesionales de diversos ámbitos con el fin de obtener una documentación más completa y tratamientos eficientes e inocuos tanto para las piezas como para los conservadores que las debían manipular.

Resultados:

- Restauración de un total de 36 imágenes religiosas de madera policromada en los laboratorios del CNCR en Santiago, pertenecientes a 19 templos de la Arquidiócesis. A todas las imágenes se les realizó, además de la ficha clínica y registro fotográfico, análisis científicos estándar como parte del registro global de cada una: rayos X, identificación de maderas, análisis de pigmentos y aglutinantes.
- Restauración de un total de 7 óleos coloniales en los laboratorios del CNCR, pertenecientes a la colección de la Arquidiócesis: dos de grandes dimensiones, dos medianos y tres de pequeño formato.
- Restauración de un total de 48 grabados y un Misal Romano en el Laboratorio de Papel del CNCR en Santiago, pertenecientes a 8 templos de la Arquidiócesis. Estos se desglosan en tres series de Vía Crucis más diez dibujos y grabados.
- Conservación y restauración en terreno de 130 imágenes religiosas (81 de madera policromada y 49 de yeso) pertenecientes a 24 iglesias y capillas de la Arquidiócesis. Estos trabajos se ejecutaron en el marco de tres misiones de conservación en terreno realizadas en agosto de 2001, enero de 2002 y abril de 2003, con una duración de dos a tres semanas cada una.
- Capacitación de 15 estudiantes del área de la conservación e historia del arte en el campo de la conservación y restauración de madera policromada. Luego de participar en las misiones, varias de ellas continuaron su desarrollo profesional ligadas a proyectos del CNCR y otras instituciones.
- Recuperación de la pintura decorativa original del retablo del altar mayor y de la totalidad de los muros y pilares interiores de la Iglesia de Montegrande. Por la complejidad del problema que presentaba el retablo, se promovió una Memoria de título en Historia del Arte que investigó el problema y propuso soluciones alternativas para su recuperación iconográfica. El resultado de este trabajo se expuso a un grupo de especialistas quienes lo aprobaron con algunas modificaciones.
- Recuperación de la pintura decorativa original del retablo del altar mayor, altares laterales, arco y púlpito de la Iglesia de Barraza. También se recuperó el aspecto y estilo original de los retablos del altar mayor y laterales, perdido después de sucesivas intervenciones y transformaciones desafortunadas.
- Recuperación de la pintura decorativa del retablo del altar mayor, el mesón del altar y el ambón de la Iglesia de Monte Patria.
- Diseño y ejecución del proyecto de iluminación interior y exterior para las Iglesias de Montegrande y Monte Patria. En el caso de Barraza se promovió una acción similar, la que finalmente fue financiada y ejecutada en el marco del proyecto “Iluminando iglesias al sur del mundo” impulsado por la Fundación Endesa España y el Grupo Enersis.

Capacitación

Durante las primeras etapas de formulación del proyecto se determinó que además de la documentación y conservación de la imaginería religiosa y otros, éste debía incluir un fuerte componente de capacitación dirigido a los distintos grupos de personas responsables del cuidado y preservación de estos bienes, es decir, sacerdotes, seminaristas y encargados de capillas. En general, se les entregó nociones básicas de

documentación y conservación (de edificios, objetos y archivos), recomendaciones prácticas para el mantenimiento de estos bienes, y de cómo actuar y a quién acudir en el caso de que alguno de ellos sufra algún tipo de deterioro.

Esta área fue coordinada por el Centro Nacional de Conservación y Restauración – Dibam y contó con la asesoría de un antropólogo social, quien realizó un importante trabajo de inserción del tema en los distintos grupos a capacitar a través de un diagnóstico inicial de las capacidades respectivas de cada uno de ellos. Además ayudó a construir los módulos de capacitación para los sacerdotes, seminaristas y la comunidad, asesoró la confección de cartillas de capacitación y evaluó el impacto de todas estas actividades.

Resultados:

- Apoyo a la gestión de la entonces recién formada Comisión para los Bienes Patrimoniales de la Iglesia de la Arquidiócesis de La Serena (compuesta por 6 miembros) a través de la capacitación en temas claves para el desarrollo de su labor. Con este fin, se diseñó un programa que incorporó lo siguiente: definición de funciones y atribuciones de la comisión, introducción a la gestión, formulación de proyectos, y constitución de redes y alianzas estratégicas.
- Capacitación de doce seminaristas y tres sacerdotes de la diócesis en temas relativos a la preservación y conservación de los bienes patrimoniales que actualmente o en el futuro van a estar bajo su custodia a través de un curso intensivo de dos días de duración. El programa abordó temas como la preservación del patrimonio, el registro de objetos religiosos, nociones de mantenimiento de edificios, conservación de imaginería y otros objetos litúrgicos, conservación preventiva para archivos y prevención de daños por emergencias en colecciones patrimoniales.
- Capacitación de treinta y cinco encargados de parroquias y capillas de toda la Arquidiócesis. El programa del curso se concentró en un día y abordó temas como el registro de los objetos religiosos, la conservación y el mantenimiento de la imaginería y otros objetos litúrgicos, y el mantenimiento de los edificios (parroquias, capillas, etc.).

Para terminar, sólo nos queda agradecer.

Agradecer a todos los profesionales, técnicos, administrativos, estudiantes, voluntarios, miembros de las comunidades, etc. que participaron –muchas veces en forma desinteresada– en este proyecto. Queremos agradecer no sólo su trabajo y aporte de conocimientos al proyecto, sino y en especial el gran entusiasmo y corazón que pusieron en esta tarea. Muchas gracias.

También nos gustaría agradecer la confianza y permanente apoyo que recibimos de parte de todo el personal del Arzobispado de La Serena durante cada una de las etapas del proyecto. En especial, nos gustaría personificar este agradecimiento en el Arzobispo de La Serena, Monseñor Manuel Donoso y su equipo, Padre Cristián Montenegro, sr. Eduardo Santander †, sra. Aída Arancibia, sra. Cecilia Marín. Su apoyo y compromiso fueron fundamentales para el éxito del proyecto.

Finalmente, queremos agradecer a Fundación Andes por la gran oportunidad que nos dio al entregar su apoyo para ejecutar esta iniciativa. Sin su aporte, este proyecto no habría sido posible.

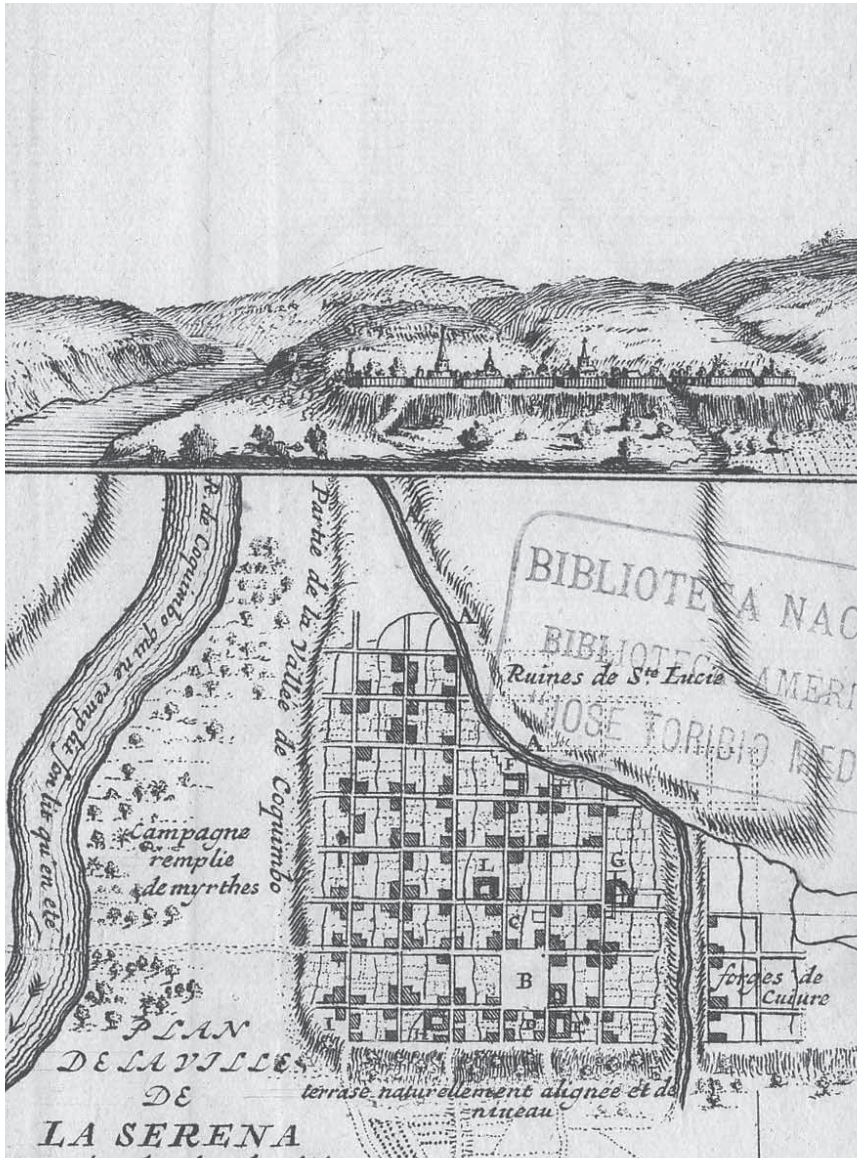
Paula Valenzuela C.

Conservadora, Laboratorio de Monumentos CNCR
Coordinadora General del Proyecto

[1] SUR (Sistema Unificado de Registro): base de datos hecha en Chile por el CDBP-Dibam, de estructura flexible, que permite el ingreso normalizado de información de colecciones de museos y otros.

La Iglesia Católica y su misión en los valles de la IV Región de Coquimbo: breve reseña histórica

Magdalena Pereira C.[1]



Plano de la villa de La Serena, 1713
En: Relation du voyage de la mer du sud aux cotes du Chili, du Perou et du Bresil fait pendent les années 1712, 1713 & 1714 par M. Frezier. Amsterdam : Chez Pierre Humbert, 1717. (Memoria Chilena)

Introducción

La ciudad de La Serena ha tenido una participación relevante en la historia de Chile desde tiempos de la Conquista por ser paso obligado de los viajeros y comerciantes camino a Santiago, ya sea como descanso o como puerto de refugio. Pero además de esta importancia relativa, la segunda ciudad más antigua de Chile tiene una nutrida y muy relevante historia que mira hacia su interior, hacia aquellos fértiles valles que sustentaron la región con sus cultivos y sus ricas entrañas minerales.

La variedad y riqueza de los frutos que puede producir el privilegiado clima de los valles del Elqui y del Limarí, sumadas al tesoro mineral de sus subsuelos, representó desde temprano un poderoso foco de atracción para el establecimiento de población en la zona. Es esta condición tan beneficiosa de los valles la que explica en gran medida la antigua y rica historia de asentamientos humanos prehispánicos que posee la región en estudio. Y es también el elemento esencial que propició la presencia gravitante de familias que se instalaron con la llegada de los conquistadores españoles y que crearon cuantiosas fortunas en base a actividades agrícolas, mineras y ganaderas.

Esta investigación se refiere a la Iglesia Católica en la región de Coquimbo, pero fundamentalmente a su presencia en el territorio que comprenden los valles, donde se concentró todo el movimiento poblacional y productivo en la época colonial. Nos

interesa particularmente este período, en tanto que marcó las líneas del posterior desarrollo histórico de la zona.

El que fueran los valles los escenarios principales de la vida colonial en la región de Coquimbo se debió en gran medida a la amenaza que constituía la peligrosa exposición de la ciudad principal, La Serena, a los ataques piratas, producidos desde fines del siglo XVII. A partir de estas indeseables visitas, las haciendas o estancias ubicadas en los valles se transformaron en inmejorables refugios y, a su vez, en el germen de lo que posteriormente en el siglo XVIII, junto con los asientos de minas, daría lugar a las villas que hoy conocemos.

Pese a este rol prominente de los valles, la historia de la región de Coquimbo siempre estará referida a la ciudad de La Serena, al ser ésta el antiguo centro administrativo de la zona. Si se trata de estudiar la presencia de la Iglesia en la región, la ciudad de La Serena representa un objetivo ineludible, pues, de hecho, es una ciudad de templos cuya historia ya ha sido debidamente estudiada. Es por ello que la preocupación de la Arquidiócesis de La Serena por la supervivencia de los templos que acogen a la feligresía del interior nos ha decidido a focalizar este estudio en lo que fue la Iglesia y sus misiones en los valles, donde se fundaron muchos templos y donde tuvo una activa participación en la vida generada en torno a las haciendas y a los asientos mineros.

Puerto de Coquimbo hacia 1646
Historica relación del Reyno de Chile y de las misiones y ministerios que exercita en la Compañía de Jesús por Alonso de Ovalle. Roma: Francisco Cavallo, 1646. (Memoria chilena)

El mayor y más importante objetivo de esta investigación es el de situar en su contexto histórico las iglesias y sus bienes culturales, con la finalidad de crear conciencia, tanto en el clero como entre los laicos, de la importancia del cuidado y conservación de este legado histórico nacional. En el patrimonio cultural chileno destaca como un privilegio el conservar ricos testimonios de una época de estrecha vinculación entre la vida civil y religiosa, con protagonistas que se esforzaron por dejar manifiesta su fe en el Creador por medio de la construcción de dignos templos. En el afán de privilegiar y potenciar la identidad nacional, tan menospreciada a veces por el vicio de lo extranjero, surge como una pertinente responsabilidad la mantención y cuidado de estas iglesias y su testimonio histórico.

Antiguos habitantes de los valles

Antes de referirnos a la presencia de la Iglesia en la zona, debemos revisar brevemente la situación de los pueblos originarios, los "dueños de casa".

Complejo El Molle

El río Elqui o Coquimbo está formado por los torrentes Turbio y Claro, los que a la vez son alimentados por el Cochiguaz y el Derecho; el río Elqui desemboca en el mar por los 29º 54′ de latitud Sur y recorre 190 Km. El río Limarí, en tanto, está formado por el torrente Huamalata o Hurtado, que tiene confluencia en Puntilla a tres kilómetros al este de la ciudad de Ovalle, y por el río Grande, el cual tiene por afluentes el Huatulame, el Rapel y el Mostazal. El Limarí desemboca por los 30º 42′ de latitud Sur y recorre 160 Km^2. Ambos torrentes de agua bajan por sus respectivos valles desde los nevados cordilleranos, propiciando en su avance una situación muy adecuada para actividades agrícolas y el establecimiento de la vida humana.

En estos valles se asentó, hacia el siglo V d.C, la denominada cultura El Molle, llamada así por los restos arqueológicos que fueron encontrados en el sitio de este nombre ubicado en el valle del Elqui.

El *tembetá* o adorno labial es uno de los elementos más recurrentes en este complejo cultural. De variadas formas y generalmente manufacturado en piedra finamente pulida y de calidad marmórea, lo llevaban sólo los adultos. En la cultura Molle ya hay vestigios del trabajo con el cobre. Moldeado con martillo o laminado, se empleaba para fabricar placas pectorales. También realizaban con cobre pendientes, anillos, brazaletes, pinzas y agujas.

El complejo Molle practicó la agroalfarería. Su cerámica es fundamentalmente monocroma (negra, roja, gris y café), aunque algunos pocos vestigios del valle de Limarí son bicromos (rojo sobre crema o rojo sobre blanco) con decoración de tipo geométrica. Se dedicaron al cultivo, la recolección, la caza y también se cree que criaron ganado camélido. Por restos de conchas encontrados se deduce que aprovecharon los recursos del mar. Practicaron el riego artificial: las aguas eran conducidas por acequias o canales con las que regaban los cultivos de maíz, poroto, zapallo y, quizás, algodón, como también probablemente la quínoa en las tierras más altas[3].

Plano de La Serena en 1767
En: Sala Medina, Biblioteca Nacional.

Complejo Las Ánimas

Los pobladores del complejo Molle desaparecieron bruscamente del territorio que ocuparon. Hacia el año 1000 d.C surge, con un gran cambio cultural, el complejo Las Ánimas, base del desarrollo Diaguita chileno[4]. Hay un vacío de 200 años entre la extinción del complejo Molle y la aparición del complejo Las Ánimas[5]. Sin embargo, es dable pensar en un traspaso cultural entre los dos complejos. Los *tembetás* se mantienen como expresión cultural en el complejo Las Ánimas, pero con un uso nuevo, como, por ejemplo, amuletos para colgar. Aparece en ellos un gran interés por la exploración marítima, retomando las tradiciones de pueblos arcaicos pero introduciendo nueva tecnología, como la balsa de cueros de lobos marinos inflados.

La cerámica y policromía del complejo Las Ánimas tiene un sello particular: incorporan en la ornamentación el uso de colores combinados. En el trabajo de metales emplearon siempre el cobre y pocas veces la plata. Fueron ganaderos, agricultores y pescadores y establecieron una economía doméstica que se extendió por los valles a la costa[6].

Cultura Diaguita

La cultura diaguita chilena se desarrolla entre los años 1300 y 1425 d.C, época en que se produce la llegada del conquistador inca. Los diaguitas chilenos vivían de la agricultura, la pesca, la caza y crianza de ganado camélido. Los productos que cultivaban eran maíz, frejoles, papas y quínoa. A la llegada de los españoles, se describe para su área de asentamiento una flora con existencia de algarrobos, chañares, calces, arrayanes, guayacanes y espinos. Habitaban en dos tipos de aldeas, la de tiempos de paz y los pukarás, en tiempos de guerra[7].

Investigaciones actuales proponen como inicio de la cultura diaguita chilena el siglo X d.C, basado en el proceso cultural iniciado con el Complejo de Las Ánimas. El paso de la fase 1 (Las Ánimas) a la fase 2 (Diaguitas) debió ocurrir hacia el 1300. La arqueología demuestra que los diaguitas habían alcanzado un alto nivel de explotación agrícola y ganadera, actuando en forma efectiva en la explotación de los recursos costeros.

La mayor cantidad de restos encontrados corresponde a la fase 2. En ellos se aprecia una producción cerámica que utiliza motivos antropomorfos con los colores conocidos (negro-rojo sobre blanco-rojo); en general el interior no posee decoración y el exterior presenta usualmente bandas decoradas o antropomorfas. Se ha encontrado abundante cerámica utilitaria o de cocina, jarros zapato o asimétricos y los conocidos jarros pato. En general, las piezas únicas en la ofrenda son los jarros y platos antropomorfos y zoomorfos; las urnas son decoradas con motivos antropomorfos.

En el desarrollo cultural diaguita existe finalmente una fase tres, descrita como la transculturación inca-diaguita. En general, ha llamado la atención la capacidad de los artesanos diaguitas para adoptar y adaptar formas, decoración y técnicas introducidas por los incas en la cerámica local. Las formas típicas cuzqueñas están presentes prácticamente en la totalidad de las ofrendas de la fase 3, con una armónica utilización de los diseños locales y la decoración inca. Sin embargo, la transculturación se perfila básicamente en la cerámica; los jarros patos siguen siendo únicos y no se observan grandes cambios en la metalurgia[8].

Lo que vieron los cronistas españoles, en especial Jerónimo de Bibar[9], quien acompañaba a Valdivia en su expedición hacia 1542, fue una población organizada socio-políticamente desde Copiapó hasta el valle de Aconcagua. Este cronista adjudica a los diaguitas chilenos el uso de cinco lenguas, al contrario de lo que sucedía con sus vecinos los diaguitas argentinos, quienes hablaron únicamente la lengua *kaka o kakana*.

La Conquista y La Colonia

Los primeros clérigos llegaron junto con los conquistadores, personificados en la figura del capellán de ejército. En la región en estudio, los forasteros fueron recibidos por los diaguitas con su desarrollado sistema de vida. La misión de los españoles era asentar su propia cultura mediante el adoctrinamiento de la religión cristiana. Para esto, debían reunir a la población existente. El sistema de organización de aquel tiempo dispuso la repartición de tierras entre los primeros conquistadores, en mérito a los servicios prestados a la Corona, en mercedes de tierra y encomiendas. En estas reparticiones fueron forzadamente reunidos grupos de indígenas para el trabajo de la tierra con el fin de incorporarlos al sistema de vida de los ibéricos.

A cada fundación acompañaba el establecimiento de templos o casas de oración. En el caso de la ciudad de La Serena, refundada por Francisco de Aguirre en 1549, fueron erigidas las ermitas de Santa Lucía y Santa Inés[10]. De acuerdo con Manuel Concha[11], los primeros edificios y templos debieron ser de paredes de quincha con barro y techumbre de totora, mientras que los restantes edificios eran chozas de paja. De estas primeras construcciones no quedaron mayores vestigios luego del incendio de la ciudad de la Serena en 1680, provocado por el pirata Bartolomé Sharp. La incorporación de materiales más perdurables en la construcción se fue haciendo efectiva con la mayor exploración y conocimiento de la zona y de sus recursos naturales, con hallazgos importantes como la canteras de Peñuelas y los bosques de Fray Jorge en los altos de Talinay.

En las zonas rurales ubicadas en los valles fértiles, eran los encomenderos y sus descendientes quienes donaban terrenos y quienes se hacían cargo, junto con el esfuerzo del pueblo, de la construcción de los primeros templos. Dueños de grandes extensiones de terreno en los valles, aquellos primeros conquistadores y sus familias intentaron

mantener sus latifundios por generaciones, hasta la abolición de las encomiendas decretada por Ambrosio O´Higgins, en 1789[12].

El Obispado de Santiago

Chile fue en un comienzo una vicaría foránea del obispado del Cuzco. Esto duró hasta el año 1555. Tiempo después, el papa Julio II creó la diócesis de Charcas: Chile, por su cercanía, pasó a depender de ésta. En 1561, Pío IV erige el obispado de Santiago bajo la advocación de la Santísima Virgen, haciéndolo sufragáneo del arzobispado de Lima. Nombra como primer obispo a Rodrigo González Marmolejo. Para entonces el obispado comprendía también la provincia de Cuyo y la gobernación de Tucumán (formada en parte por territorios ocupados por los indios juríes y diaguitas). Dos años después se erige el obispado de la Imperial en el sur, dándole por titular al arcángel San Miguel. En 1570, Pío V crea el obispado de Tucumán, sufragáneo del obispado de los Reyes. La primera gran diócesis de Santiago abarcó desde Copiapó al Maule, de manera que La Serena y los territorios de los valles quedaron bajo su administración[13].

Tras sus visitas pastorales a la extensa diócesis, cada obispo dirigía cartas al Rey en las que frecuentemente se hacían notar al soberano la excesiva extensión del obispado, la pobreza de recursos, la dispersión de la gente y la falta de pueblos de indios donde reunir a los naturales y adoctrinarlos. Con respecto a esto último, es interesante notar cómo afectó en la escasez de asentamientos o pueblos de indios la fuerte absorción de éstos por parte de las estancias. Esta preocupante situación comentada por los obispos y su permanente petición de solución a las autoridades, será la raíz de la política de fundación de villas impulsada por Manso de Velasco, la que pondrá a profesionales a cargo del diseño de las futuras villas y pueblos. Por ejemplo, Antonio Martínez de Matta, agrimensor, trazó los planos de las villas de Combarbalá, Sotaquí y Huamalata[14].

Las quejas de los obispos en relación a las dificultades que planteaba lo extenso del territorio diocesano y lo accidentado de su geografía, como se dijo anteriormente, eran muy frecuentes y por demás fundamentadas. Las distancias que existían entre una iglesia rural y la iglesia parroquial o cabecera podían ser enormes y un asunto tan específico como el "vadear" los ríos en épocas de invierno suponía a veces un obstáculo insalvable en la atención de los lugares apartados. La respuesta de la administración eclesial a estas solicitudes de los obispos se tradujo en ciertas modificaciones como cambiar la cabecera de la parroquia a otro pueblo o estancia.

Una dificultad especial la planteaban los asientos mineros, que generalmente se ubican en lugares lejanos y de difícil acceso y cuya atención espiritual era considerada fundamental para guiar la conducta de aquellos hombres insertos en una situación extrema, con un alto potencial de conflictos sociales y morales. Caso ilustre de este vínculo entre la actividad minera y la atención espiritual de la Iglesia es Andacollo. Allí se generó una importante y festiva correspondencia entre la productividad del yacimiento y la devoción a la patrona de su parroquia.

Parroquias y Obispos

Como lo dijimos anteriormente, el nuevo territorio conocido por los españoles fue dividido en Mercedes de Tierra y Encomiendas. Las parroquias, se organizaron en cuanto a la atención de españoles y de los naturales. Así, se le llamó curatos o parroquias a la jurisdicción eclesiástica que comprendía la atención espiritual de españoles, y doctrinas de indios a las que se ocupaban de la atención espiritual de los naturales. Con el tiempo estos dos términos se van confundiendo y se les llama indistintamente parroquia o doctrina. Fruto del mismo mestizaje y de cómo se fue dando la convivencia entre españoles e indígenas, aquella primera división habitacional entre pueblos de españoles y de indios se alejó definitivamente.

Es difícil precisar la fecha exacta de la creación de las antiguas parroquias debido a la pérdida de los autos de erección. Sin embargo, a través de las cartas de los obispos al Rey nos podemos hacer un panorama de la ubicación que éstas tenían en los diferentes siglos.

A mediados del siglo XVI, Rodrigo González de Marmolejo, primer obispo que administró la gran diócesis de Santiago, en informe al Rey sobre diezmos, nombra las parroquias en la diócesis: La Serena, Santiago, Concepción, Valdivia, Villarrica e

Imperial. Luego, en 1567, nos informa que el "ordinario" de Santiago atendía a los fieles de La Serena y, al oriente, a los pueblos fundados en la provincia de Cuyo[15].

En 1580, el tercer obispo de Santiago, fray Diego de Medellín, nombra en carta al Rey las cuatro parroquias existentes en la diócesis de Santiago y las diez doctrinas de indios. En la región nombró como parroquia la de La Serena, cuyo párroco era Francisco de Herrera. Como doctrinas de indios nombró las de las minas de Andacollo, que eran servidas por Juan Jufré y por Juan Gaitán de Mendoza[16].

Para 1585, el mismo obispo de Medellín, al relatar el estado de las parroquias, nombraba como párroco de La Serena a García Velasco y señalaba que, atendiendo las doctrinas de indios, estaba Juan Gaitán de Mendoza en las minas de Andacollo; Francisco Herrera era nombrado en la doctrina del Limarí y Francisco de Aguirre en la doctrina del valle de la Serena o Elqui[17]. De ellas decía el obispo que:

"...se sirven con mucho trabajo porque cada sacerdote tiene a cargo muchos lugarillos y apartados unos de otros en muchas distancias, y hasta que se reduzcan, como lo deben hacer, que hay para ello buen aparejo, por haber buenos valles y ríos en buenas acequias, no puede haber doctrinas bien asentadas"[18].

En el siglo XVII fue constante la intención de los obispos de aumentar el número de parroquias para la mejor atención de los fieles. Pero la pobreza de las parroquias ya existentes, que por muy extensas no llegaban a estar bien servidas, y la escasa paga a los curas párrocos hizo que todo el asunto quedara en una mera intención.

A mediados de este mismo siglo, hacia 1662, la diócesis de Santiago estaba dividida en treinta y dos parroquias. Por la descripción que hace el obispo Diego de Humanzoro en carta al Rey, sabemos que estaban servidas por clérigos. Para la zona en estudio el obispo Humanzoro describe:

"La doctrina de la ciudad de La Serena es de contorno de una legua"... "La doctrina de Elque (Elqui), es un valle que tiene de largo veinte leguas y de ancho una legua y dos en partes, y en él se comprenden los pueblos del Elque y el pueblo de Diaguitas"... "La doctrina del Limarí es un valle que su principio es desde la cordillera hasta el mar. Tiene de contorno cincuenta leguas y en él se comprenden los pueblos de Guana, Sotaquí y Limarí" [19].

En el siglo XVIII, el obispo Romero, luego de su visita pastoral de la diócesis, se compadeció del desconsuelo en que vivían los curas sus últimas enfermedades, no teniendo quien los confesara o ayudara en su muerte. Ordenó por esto que los curas se prestaran ayuda. El obispo dispuso que el cura de Sotaquí se ayudara con el del Limarí; que el de La Serena tuviera apoyo en el de Elqui; y que el cura de La Serena diese providencia para la asistencia de los curas de Huasco y Andacollo[20].

Para fines del siglo XVIII, el obispo Alday fue fundamental en la reforma y creación de nuevas parroquias. Por ejemplo, el obispo dividió la parroquia de Elqui en dos, quedando establecidas de esta forma las parroquias de Cutún y de Elqui[21].

Por auto en que nombraba los lugares de asilo para los reos, el obispo Alday hizo una nómina por orden de corregimiento. Dentro de las cincuenta y una parroquias que había en el obispado en 1774, monseñor Alday nombró como integrantes del corregimiento de Coquimbo a las parroquias de la Serena, Limarí, Sotaquí, Combarbalá, Andacollo y Cutún. De éstas describía en carta al Rey:

"El curato de Andacollo se compone de 1290 feligreses. La parroquia está en Huamalata, pueblo de indios, y sigue para el oriente un valle con su río hasta Samo Alto, cerca de la sierra nevada, donde está la mayor parte de la gente. Después se extiende hacia el poniente a corta distancia aunque menos poblada, por tierra quebrada y de poca agua. En esta última parte hay un oratorio o corta capilla, que dista de la parroquia mas de diez leguas y a su circunferencia habrá más de cuatrocientas almas, en ella se puede poner un teniente" [22].

Las haciendas, por la actividad que generaron a su alrededor, llegaron a cumplir el rol de pueblo, llegando a ser las capillas dentro de éstas el centro de la administración eclesial de los párrocos. Esta situación molestó a los obispos por la subordinación del cura doctrinero a una capilla particular.

Monseñor Alday tuvo que acatar la difícil resolución del monarca Carlos III de expulsar a los jesuitas de todos sus dominios en el año 1767. En algunos aspectos se pudieron continuar las tareas de la Compañía, como las misiones ambulantes para asistir a

los fieles que vivían apartados de las parroquias principales. Los jesuitas realizaban anualmente dos misiones por las parroquias rurales con tres sacerdotes cada una[23].

La expulsión de los jesuitas primero y las guerras por la Independencia después, pusieron término al gran desarrollo de las órdenes regulares que entonces había en Chile.

Siglo XIX

La Independencia y la República naciente

La Independencia será un capítulo difícil para la Iglesia. Amén de las divisiones entre realistas y patriotas que se dieron también al interior del clero, la emancipación de Chile se tradujo en algunas consecuencias lamentables para la Iglesia. Se confiscaron bienes de congregaciones y algunos templos ocupados durante las refriegas se hicieron vulnerables al saqueo y a la profanación de su tesoro y arte sacro. En esta investigación no contamos con antecedentes de lo ocurrido en la zona en estudio con respecto a estos hechos; demás está señalar que el tema amerita un estudio más acucioso.

La relación entre la Iglesia y los gobiernos de la República naciente no fue muy placentera. El permanente conflicto de autoridad entre los poderes se acentuaba a la hora de la reasignación de éstos. La labor eclesiástica se vio muy afectada en su normal funcionamiento, sobre todo por las medidas que tomó el gobierno pipiolo o liberal de Freire, traducidas en la confiscación de bienes y en el destierro del obispo Rodríguez Zorrilla. Más tarde, será el presidente conservador Prieto quien ordenará la restitución a la Iglesia de sus bienes, permitiendo que se estabilice nuevamente la organización eclesiástica. Del nuevo gobierno republicano saldrá la petición de convertir el obispado de Santiago en metropolitano, o sea, en arzobispado, como debía corresponder a una nación soberana e independiente del Perú. De la designación de Santiago como arzobispado saldrá como consecuencia la erección del obispado de La Serena en 1840.

Respondiendo a diferentes necesidades e impulsado por el afán fundacional de la nueva República, la zona en estudio ve nacer los pueblos de Vicuña y Ovalle. Vicuña se funda en 1823 por don Joaquín Vicuña y como fruto de un acuerdo de los vecinos agricultores del valle del Elqui. Ovalle, en el valle del Limarí, se funda en 1831. La Asamblea provincial de Coquimbo deseaba terminar con el carácter en extremo rural del valle del Limarí y, a modo de tener una base o cabecera del departamento de Ovalle, fundan la ciudad de este nombre. Se le llamó así en honor al presidente provisional de entonces, don José Tomás Ovalle. Barraza y Sotaquí, antiguos pueblos del valle que se habían constituido en rivales para obtener el beneficio de elevarse como centro administrativo del valle del Limarí, debieron conformarse con la decisión de fundar la ciudad de Ovalle en los terrenos cedidos por José María Campos de su estancia de Tuquí.

El puerto de Coquimbo fue reconocido como tal por decreto oficial del gobierno en 1850. El puerto era propiedad de la orden franciscana durante el s. XVIII. Los franciscanos lo vendieron a principios del siglo XIX, quedando en manos de Pablo Garriga, quien edificó casas y bodegas comerciales. En 1847, el gobierno propuso a los herederos de Garriga donar el terreno para construir una población y éstos vendieron la mitad de sus propiedades. Finalmente, en 1850 vino el mentado decreto que declaró oficialmente puerto a Coquimbo.

El Obispado de La Serena

En 1821, Bernardo O´Higgins daba instrucciones al senador José Ignacio Cienfuegos para su misión ante el Vaticano: *"consiga de Su Santidad que las iglesias de las ciudades de Coquimbo, Talca, Chiloé, Osorno o Valdivia sean erigidas en catedrales y la de Santiago capital o corte del estado de Chile en Metropolitana"*[24]. Hasta la fecha, los dos obispados de Chile (Santiago y Concepción) estaban siendo sufragáneos del arzobispado de Lima. Como ya hemos mencionado, este proceso iniciado por O´Higgins recién tomará forma en 1840, cuando se expide la bula que elevó al obispado de Santiago a la categoría de arzobispado.

Poco antes, la diócesis de Santiago había sufrido ya una modificación importante cuando, en 1834, Cuyo fue desvinculado de la jurisdicción de Santiago para ser erigido en obispado por el Papa Gregorio XVI, con sede en San Juan.

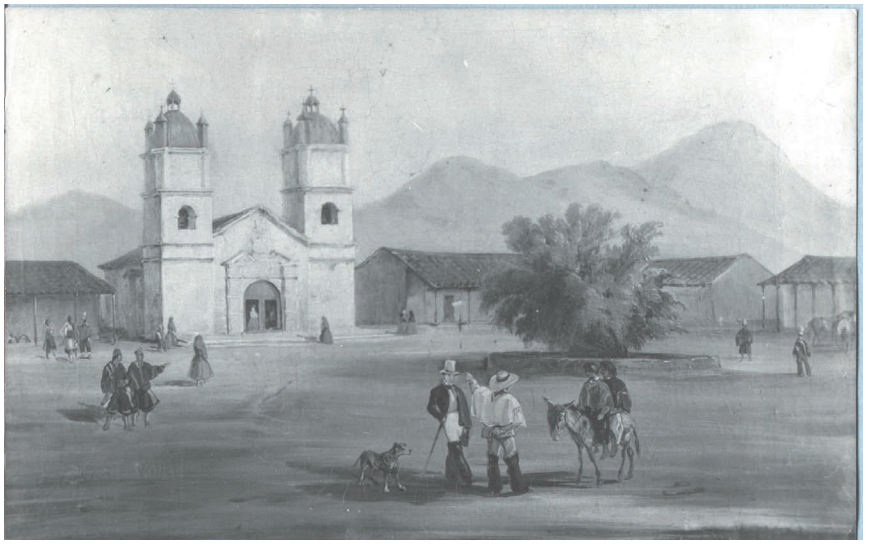
La creación de un obispado para la atención del norte de Chile era una necesidad imperiosa dada la enorme dificultad que significaba para los obispos de Santiago la atención de tan vasto territorio. Las visitas pastorales a la diócesis ya no lograban completar la gran distancia de un recorrido que pasara por todas las parroquias. De hecho, monseñor Alday en 1767 fue el último obispo de Santiago en visitar la diócesis llegando hasta Copiapó. El obispo Marán, en su visita al norte de 1796, sólo llegó hasta Illapel[25].

Finalmente, en 1840, por bula papal expedida por Gregorio XVI "P", quedó erigido el obispado de La Serena. Su primer obispo fue Monseñor Sierra, nombrado por bula del año 1842. Los límites de la nueva diócesis fueron establecidos en el territorio que media entre el río Choapa y la extremidad septentrional de la República. Según el auto de erección del obispado, los límites eran: al norte los confines de la República de Chile con la de Bolivia; al sur los márgenes del río Choapa; al oeste la cordillera de los Andes y al poniente las costas y riberas del mar Pacífico. Contaba con una extensión de 225 leguas y una población estimada en 100.000 habitantes[26].

En relación a la situación de las parroquias a mediados del siglo XIX nos ha quedado una descripción del panorama que hizo Mariano Baltasar Vásquez, cura vicario de la parroquia de Barraza, quien se refirió a los templos que visitó en una misión de dos meses dentro de su jurisdicción. Vásquez nombraba: *"En la estancia de Barraza, Tavalí, capilla particular; en San Julián, capilla particular; Chimba, viceparroquia; Punitaqui, viceparroquia; Zorrilla, capilla inconclusa particular; Talca, viceparroquia; Hornillos, capilla sin colocarse; Quiles, capilla pública particular"*[27].

El estallido de la Guerra del Pacífico en 1879 congeló durante dos años la designación del arzobispo para Santiago y generó problemas eclesiásticos que afectaron directamente a la jurisdicción del obispado de La Serena.

En Chile no existía vicaría castrense, lo que significaba que los ejércitos en campaña militar que salían del territorio nacional quedaban sujetos a la jurisdicción del obispo del territorio extranjero. Para solucionar este problema, al ocupar el ejército chileno Antofagasta, el vicario capitular de Santiago obtuvo del delegado apostólico en Lima



Vista del Pueblo de Andacollo
Reproducción óleo de Juan Mauricio Rugendas. Diapositiva del Archivo fotográfico, Biblioteca Nacional.

las facultades necesarias para nombrar capellanes castrenses. Nombró a los presbíteros Florencio Fontecilla y Ruperto Marchant, que se habían trasladado a Antofagasta en marzo de 1879 y a varios sacerdotes seculares y regulares. Muy pronto el vicario capitular recibió la facultad apostólica de nombrar directamente capellanes castrenses, con la cual procedió a confirmar los nombramientos que ya había hecho y a elevar la cantidad de capellanes que llegaron a sumar treinta y cinco durante todo el conflicto, cumpliendo éstos un valeroso papel en la guerra[28].

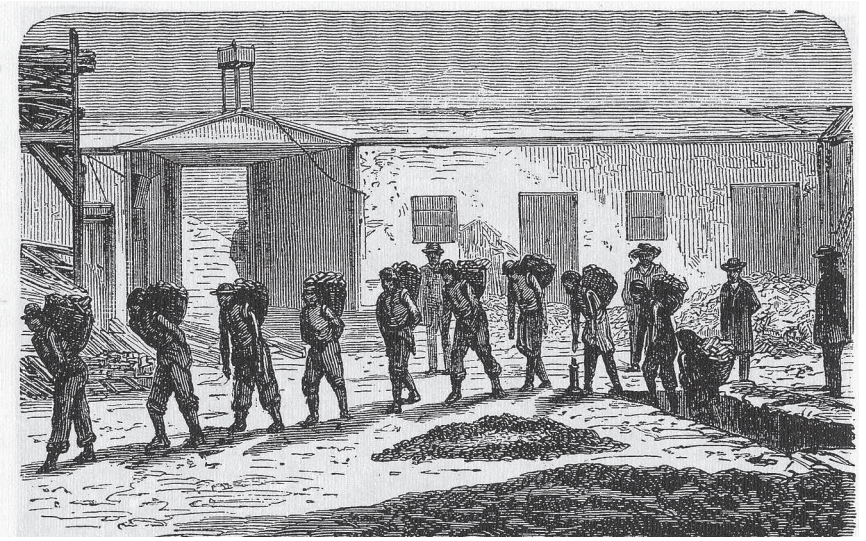
Los primeros capellanes nombrados, Fontecilla y Marchant, habían pasado por Coquimbo en dirección hacia Antofagasta sin tener aún las facultades de capellanes castrenses. Monseñor Orrego, obispo de La Serena, creyó tener el derecho de otorgarles jurisdicción para Antofagasta, apoyándose en la bula de erección del obispado de La Serena, que le otorgaba una extensión de diez grados geográficos desde el río Choapa al norte, quedando el límite septentrional más al norte de Tocopilla. Confirió entonces a los capellanes antes mencionados facultades parroquiales. En la práctica, desde el pacto de Chile con Bolivia, se había establecido el límite de las repúblicas en el grado 24 de latitud sur, o sea, más al sur de Tocopilla. El arzobispo de Sucre era quien por entonces

ejercía jurisdicción eclesiástica en Antofagasta, en donde tenía designado un vicario foráneo y además un cura nombrado para el mineral de Caracoles. Llegados Fontecilla y Marchant a Antofagasta, el vicario foráneo del arzobispado de Sucre, presbítero Juan José Pizarro Mendoza, delegó en ellos todas las facultades para administrar sacramentos. De esta forma, los sacerdotes chilenos ejercieron sus deberes pastorales en la zona contando con la autorización del vicario foráneo. Incluso, el sacerdote español Juan Sanz, que era el párroco en el mineral de Caracoles, al retirarse de su parroquia se juntó con los capellanes chilenos en Antofagasta y les encomendó viajar a Caracoles para que ejercieran allí también los ministerios. Sin embargo, de vuelta en Lima, Sanz comunicó al arzobispo de Sucre que el obispo de La Serena había otorgado facultades parroquiales a varios sacerdotes chilenos, protestando en su declaración contra esta merma de autoridad que afectaba al arzobispado de Sucre[29]. El arzobispo presentó este conflicto a la Santa Sede, al igual que el delegado apostólico en Lima, Monseñor Mario Mocenni, quien ya había sido informado por Sanz de la situación.

El Vaticano pidió explicaciones al obispo de La Serena, Monseñor Orrego. Éste negó haber autorizado a los capellanes chilenos para expulsar a los curas bolivianos. El conflicto recién se solucionó al finalizar la guerra, cuando se conocieron las explicaciones aclaratorias de Pizarro Mendoza, que había abandonado Antofagasta cediendo sus facultades al capellán Fontecilla[30].

La victoria en la guerra del Pacífico significó para Chile la inclusión en su territorio de las provincias de Antofagasta, Tarapacá y Tacna. Tarapacá y Antofagasta fueron erigidas en vicariatos apostólicos dependientes de la Sagrada Congregación de Negocios Eclesiásticos Extraordinarios. No habiéndose celebrado la paz con Bolivia hasta veinte años después de terminada la guerra, la provincia de Antofagasta no pertenecía irrevocablemente a Chile y, por esto, la Santa Sede no podía crear un obispado que incluyera las provincias de Tarapacá y Antofagasta. En cuanto a la provincia de Tacna, ésta continuó perteneciendo al obispado de Arequipa y la Santa Sede no consintió en erigir allí un vicariato apostólico hasta que se decidió la nacionalidad de la provincia con el tratado de Ancón[31].

Para 1895, el obispado de La Serena comprendía las provincias de Atacama y



Apires de la mina Buena Esperanza. Tres puntas, siglo XIX
En: Chile ilustrado: guía descriptiva del territorio de Chile, de las capitales de provincia de los puertos principales/por Recaredo S. Tornero. (Memoria chilena)

Coquimbo. Tenía una extensión de 106.923 Km^2 cuadrados y contaba con veintiuna parroquias. En la provincia de Atacama se nombraba a las parroquias de Copiapó, Chañarcillo, Caldera, Vallenar, Freirina y Carrizal. En la provincia de Coquimbo, en tanto, se contaba las parroquias de Sagrario, Higueras, Coquimbo, Cutún, Elqui, Paihuano, Ovalle, Andacollo, Carén, Sotaquí, Barraza, Combarbalá, Illapel, Mincha y Salamanca. Se contaba también dentro del obispado de La Serena a la parroquia de Taltal, situada en la provincia de Antofagasta, erigida en 1890, y que antes era la viceparroquia de Caldera[32].

Nuevos templos

Los templos originales fueron continuamente reedificados. Se solía demoler las construcciones antiguas y construir nuevos templos más amplios y de mejores materiales. La gran mayoría de los templos que vemos hoy en la región de Coquimbo son fruto de esta labor constructiva del siglo XIX.

Tal es el caso de Andacollo, cuya actual basílica fue encargada al arquitecto

Guanta, Valle de Coquimbo
En: Atlas de la historia física y política de Chile por Claudio Gay. París: en la impr. de E. Thunot, 1854. Lámina N°5 (Memoria Chilena)

Eusebio Chelli, dirigiendo la construcción el presbítero David Díaz Stuart, bajo la administración del obispo de la Serena monseñor Orrego. El obispo consideró que la feligresía superaba en tiempo de fiesta patronal la capacidad del antiguo templo y propuso erigir un nuevo edificio. Para esta construcción se utilizó el terreno donado por la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Andacollo. Originalmente la iglesia se ubicaba donde se encuentra la actual casa parroquial[33].

También tenemos el caso de Tongoy, que estaba bajo la jurisdicción de la parroquia de Andacollo. La lejanía de la residencia del párroco y el incremento poblacional del puerto, llevaron a monseñor Justo Donoso a designar a un vicepárrroco para que habitara en Tongoy de manera permanente. Adquirió entonces Tongoy la calidad de viceparroquia y se le instó al párroco a que construyese una iglesia acorde con la población y la nueva condición de viceparroquia del puerto[34].

La actual iglesia de Barraza es debida también a este impulso edificador. En 1861 se facultaba al cura y vicario de Barraza para que bendijera la iglesia parroquial reedificada[35.]

Los grandes hacendados, propietarios de capillas particulares ubicadas dentro de los límites de sus fundos o haciendas, elevaron peticiones para que estos templos fuesen designados como iglesias públicas. Ejemplo de esto lo encontramos en el año 1865, cuando "*se eleva a capilla pública la erigida en la hacienda de don Ramón Herrera, bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario, propietario de la hacienda La Cortadera, dentro de la jurisdicción de la parroquia de Andacollo, ya que se haya provista de los vasos sagrados, ornamentos y todo lo necesario para el culto divino*"[36].

Otro caso interesante es el de la iglesia de Algarrobito. En 1867 se faculta al presbítero Juan Sampó, cura de Cutún, localidad del valle de Elqui, para que bendiga y coloque la primera piedra de la iglesia parroquial de Algarrobito. En esta construcción contribuyó enormemente el laico Antonio Meri, a quien le fueron dedicadas por este motivo varias misas para beneficio de su alma[37].

SIGLO XX

En este siglo de guerras mundiales y efervecencias políticas, se establece en Chile la separación definitiva de la Iglesia y el Estado mediante decreto de la constitución civil de 1925, dictada bajo el gobierno de Arturo Alessandri.

La separación se consideró necesaria por la pluralidad de confesiones que existían en el país y como un medio para poner fin a la división político-religiosa entre los chilenos. Esta constitución reconoció el ejercicio libre y público de todos los cultos que no se opusiesen a la moral y al orden público. De esta manera, el Estado dejó de

ejercer el patronato y la Iglesia tuvo plena autonomía para crear diócesis y designar sus autoridades.

El obispado de La Serena fue elevado a arquidiócesis el 20 de mayo de 1939 por el Papa Pío XII, por bula "Quo Provinciarum", designándose a José María Caro como su primer arzobispo. Para entonces, la arquidiócesis comprendía las provincias de Atacama y de Coquimbo, con una superficie de 116.800 Km^2 cuadrados y una población de 329.921 habitantes.

Al nacer, la nueva arquidiócesis fue encomendada a Nuestra Señora del Socorro como titular y estaba dividida en 38 parroquias. Para este año de 1939, las parroquias integrantes de la arquidiócesis eran las siguientes:

- **En el Valle del Elqui**: ***Parroquia de Algarrobito o Cutún***, erigida en 1757 por monseñor Alday; los titulares son Nuestra Señora del Rosario y San José, su jurisdicción llegaba hasta el norte en las capillas de los pueblos de San José de Los Choros y de La Higuera, antiguos minerales. ***Parroquia de Diaguitas***, erigida el 2 de octubre de 1911 con el nombre de *El Tambo* y trasladada a Diaguitas en 1821; se encuentra entre las parroquias de Vicuña y Paihuano; su titular es Nuestra Señora del Rosario, y comprendía las capillas de Peralillo, El Durazno y La Campana. ***Parroquia de Paihuano,*** erigida el 24 de septiembre de 1892, cuyo titular es la Inmaculada Concepción; comprendía la iglesia de Pisco Elqui, Capilla de Montegrande, Rivadavia, Varillar, Alcohuaz, Muanta y Quebrada de Paihuano. ***Parroquia de Vicuña***, que existía en 1585 como doctrina de indios con el nombre de doctrina del valle de La Serena y después con el nombre de doctrina y parroquia de Elque o Elqui. Se llama Parroquia de Vicuña desde 1821 año en que fue fundada la ciudad. Fue elevada al rango de vicaría foránea el 8 de julio de 1907, tenía jurisdicción en la ciudad de su nombre y en los alrededores. Comprendía las capillas de La Providencia, Hospital, San Isidro, El Tambo y Gualliguaica.
- **En la precordillera**: ***Parroquia de Andacollo***, con titular Nuestra Señora del Rosario y que comprendía las capillas de El Tome, Tambillos, Maitencillo, El Manzano, El Peñón, La Caldera y Corral Quemado.
- **En el Valle del Limarí**: ***Parroquia de Barraza,*** titular San Antonio de Padua. Desmembrada de la antigua Parroquia del Limarí por auto de 28 de mayo de 1680. En 1709 se estableció el asiento parroquial en Barraza. Comprendía las capillas de Cerrillos, San Julián, Peña Blanca, La Torre, Las Losas, Tabalí y Zorrilla. ***Parroquia de Carén,*** erigida el 20 de enero de 1824, titular Nuestra Señora de las Mercedes; comprendía la extensa región cordillerana cruzada por los valles del río Mostazal y río Grande e incluía las capillas de Tulahuén, Chañaral de Carén, El Maqui y Las Ramadas. ***Parroquia de Hurtado***, erigida el 6 de mayo de 1911, tiene por titular a Nuestra Señora del Carmen; poseía jurisdicción en la región cordillerana del valle del río Hurtado y comprendía las capillas de Serón, El Chañar, San Pedro y Pichasca. ***Parroquia de Ovalle***, erigida el 28 de mayo de 1680 con el nombre de Limarí Alto; fue elevada a vicaría foránea el 12 de octubre de 1906. Su titular es San Vicente Ferrer y comprendía la ciudad de Ovalle y la viceparroquia de Limarí. ***Parroquia de Punitaqui***, erigida el 16 de agosto de 1898; tiene por titular a la Inmaculada Concepción y comprendía las subdelegaciones de Punitaqui y La Chimba en el departamento de Ovalle y de Manquehua en el departamento de Combarbalá. Incluía las capillas de La Chimba, Manquehua y El Peral. ***Parroquia de Rapel***, erigida el 25 de marzo de 1911; tiene por titular a Nuestra Señora del Carmen y se encuentra en el valle del río Rapel, al interior del departamento de Ovalle. La casa parroquial estaba en Rapel, pero en 1939 era atendida por el cura de Carén. Comprendía las capillas de Mialqui y las Mollacas. ***Parroquia de Recoleta***, erigida el 5 de enero de 1903; tiene por titular a San Francisco de Asís. Comprendía las capillas de Huamalata, Samo Bajo, Samo Alto, Villaseca, Panulcillo, Huampulla y el Olivo. ***Parroquia de Sotaquí,*** de la que se ignora la fecha de creación aunque ya existía en 1630, su titular es el niño Dios de Sotaquí. Se encuentra al sur oriente de la parroquia de Ovalle. Comprendía las capillas de El Palqui, Montepatria, Huatulame, La Paloma y El Tome. La iglesia parroquial ubicada en la plaza fue reconstruida por el sacerdote José Steigmayer quien se hizo cargo de la parroquia en 1939. ***Parroquia de Tongoy***, erigida el 10 de febrero de 1891 y que antes era viceparroquia, tiene por titular a Santa Rosa de Lima. Se encuentra al poniente de Ovalle. La casa parroquial estaba en Tongoy, a la fecha de 1939 la atendía el

párroco de Barraza desde aquella sede parroquial[38].

En el año1946 se desmembró Copiapó de la jurisdicción de la Arquidiócesis de La Serena constituyéndose en obispado. Más tarde, en 1960, Illapel adquirió la condición autónoma de prelatura, dejando de depender de la provincia de Coquimbo.

En la actualidad, las parroquias se agrupan dentro de cuatro Vicarías Foráneas o Decanatos; a su vez, cada parroquia tiene jurisdicción sobre varias iglesias o capillas. La Vicaría de La Serena comprende las parroquias de El Sagrario (La Merced), San Francisco, Nuestra Señora de Lourdes, San Isidro, San Juan Evangelista (Compañía Alta), San José de Juan Soldado (Compañía baja), Nuestra Señora de las Mercedes (La Higuera) y San José Obrero (Los Choros). La Vicaría de Coquimbo reúne las parroquias: San Pedro, San Luis, Cristo Resucitado, María Reina de los Apóstoles (Pan de Azúcar), Nuestra Señora del Rosario (Andacollo), San Juan Bautista y Santa Rosa de Lima (Tongoy).

La Vicaría de Vicuña comprende las parroquias de La Inmaculada Concepción (Vicuña), San José (Algarrobito), Nuestra Señora del Rosario (Diaguitas), La Inmaculada Concepción (Paihuano).

La Vicaría de Ovalle agrupa las parroquias de San Vicente Ferrer, El Divino Salvador, El Santísimo Redentor, Nuestra Señora del Carmen (Hurtado), San Francisco de Asís (Recoleta), El Niño Dios (Sotaquí), Nuestra Señora del Carmen (Montepatria), Nuestra Señora del Carmen (Rapel), Nuestra Señora de las Mercedes (Carén), San Francisco de Borja (Combarbalá), Inmaculada Concepción (Punitaqui) y San Antonio del Mar (Barraza).

CONCLUSIÓN

Presente en cada minuto de la historia desde la llegada del conquistador español, la Iglesia recoge en sus templos, en sus objetos sacros, en sus registros escritos, testimonios invaluables para cualquier investigación histórica. La valoración, el registro y la conservación del patrimonio que posee la Iglesia en la región de Coquimbo quedan bien fundamentados como responsabilidad cultural, en tanto que iluminan poderosamente

La Serena. Calle de San Francisco, 1872
En: Chile ilustrado: guía descriptiva del territorio de Chile de las capitales de provincia, de los puertos principales por Recaredo S. Tornero.

el estudio de nuestra identidad y nuestra historia nacional.

Por su parte, la Iglesia está consciente del valioso patrimonio cultural y artístico que ha ido configurando en el tiempo. Dentro de sus grandes reformas, el Concilio Vaticano II, celebrado en 1960 por el Papa Juan XXIII, reglamenta sobre el arte y los objetos sagrados. Al respecto dice del arte religioso que está, por su naturaleza, relacionado a la infinita belleza de Dios, la cual intentan expresar los artistas por medio de estas obras. Contribuye, por lo tanto, a la alabanza y gloria de Dios, colaborando en la santa orientación de los hombres hacia el Creador. Esta es razón permanente del por qué la Iglesia siempre apoyó a los artistas, pretendiendo principalmente que las creaciones

destinadas al culto sagrado fueran en verdad *"dignas, decorosas y bellas, signos y símbolos de las realidades celestiales"* [39].

De acuerdo a lo anterior, el Concilio Vaticano II determina que la Iglesia vaya aceptando las formas artísticas de cada tiempo, creando de esta manera y en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente, componiendo un concierto de registros con las voces de los hombres que entonaron la fe católica en los siglos pasados.

Es en este afán que la Iglesia recomienda a los párrocos el cuidado de los objetos sagrados y de las obras preciosas que albergan los templos; que no se vendan ni se dispersen, ya que son ornato de la casa de Dios. Incluso dispone el Concilio que los clérigos, mientras estudian filosofía y teología, sean instruidos sobre la historia y evolución del arte sacro, *"de modo que sepan apreciar y conservar los venerables monumentos de la Iglesia y puedan orientar a los artistas en la ejecución de sus obras"* [40].

BIBLIOGRAFÍA

Albas, P. *Historia de la imagen y el santuario de Nuestra Señora del Rosario de Andacollo.* Santiago, Chile: publicada por los Padres Misioneros del Corazón de María, capellanes del santuario,1943.

Alday, M. *Sínodo diocesano*, 1764.

Aliaga, F. *La Iglesia en Chile*. Santiago, Chile: Ediciones Paulinas, 1989.

Amunátegui, D. *El cabildo de La Serena*. Santiago, Chile: Imprenta Universo, 1928.

Archivo Arzobispado de Santiago.

Archivo Episcopal de La Serena.

Barros Arana, D. *Historia general de Chile*. Santiago, Chile: Imprenta Cervantes, 1884.

Campos, D. *La doctrina del Limarí, s. XVII*I. La Serena, Chile: Universidad de Chile, 1976.

Carmagnani, M. *Los mecanismos de vida económica en una sociedad colonial.* Santiago, Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Barros Arana, 2001.

_____ . *El salariado minero en el Norte Chico*. Santiago, Chile: Universidad de Chile, Centro de Historia Colonial: Editorial Universitaria, 1963.

Caroca, M. *Panorama de la población de bautizos y sus apellidos en el territorio de la doctrina de Elqui entre 1667 y 1682*. La Serena, Chile: Universidad de Chile, sede La Serena, Departamento de Ciencias Sociales, 1979.

Caviéres, E. *La Serena en el siglo XVIII*. Valparaíso, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1993.

Coenen, B. *Apuntes para un ensayo histórico acerca de la historia de las órdenes religiosas y particularmente del aporte de la orden franciscana en los primeros tiempos de la colonia para la ciudad de La Serena*. Santiago, Chile: Inédito,1970.

Concha, M. *Crónica de La Serena*. La Serena, Chile: Imprenta de La Reforma, 1871.

Cortés, H. *La Vida cotidiana en La Serena a comienzos del s. XIX.* La Serena, Chile: Universidad de La Serena, 1981.

Chouteau, E. *Informe sobre la provincia de Coquimbo*. Santiago, Chile. Imprenta Nacional, 1897.

De la Saña, A. *Itinerario para párrocos de indios*. Madrid, España: Real Compañía de Impresores y Libros, 1771.

Encina, F. A. *Historia de Chile*. Santiago, Chile: Editorial Nascimento, 1947. Tomo I, II, III.

Encina, F. *Historia de Chile*. Barcelona, España, 1891.

Escalante, N. *Diócesis de La Serena: historia de su crecimiento y desarrollo*. La Serena, Chile: Ediciones Universitarias, 1993.

Fernández de Campino et al. *Relación del obispado de Santiago de Chil*e. Fondo Antiguo. Volumen 34, 1744.

Friectes, D. *Recopilación de edictos y decretos del obispado de La Serena*. La Serena, Chile, 1904.

Fuentes, J. et al. *Estudio histórico evolutivo de la interacción del hombre semiárido en una región del Norte Chico.* Memoria de Título, Universidad de La Serena, 1991.

Galleguillos, P. *Historia de la iglesia parroquial de Ovalle*. Ovalle, Chile, 1992.

Guarda, G. *Historia urbana del Reino de Chile*. Santiago, Chile, Editorial Andrés Bello, 1978.

_____. *Las capillas del valle del Elqui*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1986.

_____. *La ciudad del siglo XVIII*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina, 1968.

Guía eclesiástica de Chile. Santiago, Chile: Editada por la oficina Nacional de Estadísticas de la Acción Católica Chilena, 1944.

Guía *eclesiástica de sus obispados y división en parroquias*. Friburgo, Suiza, 1895.

Larraín, I. *Estatuto jurídico de la parroquia*. Santiago, Chile: Editorial Jurídica de Chile, 1956.

Larraín, Iván. Estatuto jurídico de la parroquia. Santiago, Chile. Tomo I, III.

Márquez de la Plata, R. *Patrimonio cultural de Coquimbo y La Serena.* Santiago, Chile: Ministerio de Vivienda y Urbanismo, 1979.

Márquez de la Plata, R. et al. *Monumentos nacionales y arquitectura tradicional*. Santiago, Chile: Morgan-Marinetti, 1961.

Maturana, V. *Historia de los agustinos en Chile*. Santiago, Chile: Imprenta Valparaíso, 1904. Tomo I, II.

Niemeyer, H. et al. *Culturas de Chile.* Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1989.

Oviedo, C. (coord.) *Epicopologio chileno 1561-1815*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1992. Tomo I, II y III.

Peña, S. *El Niño Dios de Sotaquí: historia y tradición*. Memoria de Título. La Serena, Chile: Universidad de La Serena, 1984.

Peña, S. et al. *Cuatro estudios sobre la historia de Ovalle en el siglo XX.* La Serena, Chile: Universidad de La Serena, 1984.

Peña, S. (ed.) *Ovalle y la provincia de Limarí*. Serie: Cuadernos de la Región de Coquimbo.

Pinto, J. *La Serena colonial y sus valles*. La Serena, Chile: Edición Universidad de Chile,1979.

Ramírez, J.R. *La Virgen de Andacollo.* La Serena, Chile: Imprenta El Correo del Sábado, 1873.

Serrano, S. *Vírgenes viajeras*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad de Chile,1979.

Silva, C. *Don Manuel de Alday y Aspee*. Santiago, Chile: Imprenta Universitaria, 1917.

Tapia et al. *Breve reseña histórica de la parroquia de Elqu*i. Memoria de Título. Antofagasta, Chile: Universidad del Norte, 1977.

Uribe, J. *La Virgen de Andacollo y el Niño Dios de Sotaquí*. Santiago, Chile: Imprenta Universitaria, 1917.

Varela, J. *Reseña histórica del valle de Elqui*. Memoria de Título, Universidad del Norte, 1977.

Zepeda Álvarez, F. *Crónica de la parroquia de Sotaquí*. Sotaquí, Chile: Manuscrito, 1886.

Citas

[1] Historiadora, Pontificia Universidad Católica de Chile.

[2] Espinoza, Enrique, 1897: pp. 132-133.

[3] Cfr. Niemeyer, et al, 1989: pp. 227-263.

[4] La denominación "chilena" viene de la observación realizada por Ricardo Latcham en 1928, quién comparó rasgos estilísticos de la cerámica de los indios diaguitas argentinos con los encontrados en el norte chico. Según él, los diaguitas chilenos estaban emparentados con sus vecinos argentinos, compartiendo la misma lengua y algunos elementos culturales.

[5] El nombre proviene del hallazgo de un cementerio en la quebrada de Las Ánimas en 1930. En la misma época y también en el curso medio del río Elqui se descubre el cementerio El Olivar. En 1960, J. Montane atribuye la denominación a este tipo de cerámica encontrada, que fue creada por un grupo humano situado entre el complejo Los Molles y Diaguita.

[6] Cfr. Castillo, 1989: 265-275.

[7] Hidalgo, 1989: pp. 289-293.

[8] Cfr. Ampuero, 1989: pp. 277- 287.

[9] De Bibar, 1976, pp. 32-33.

[10] Coenen, 1970: pp. 6-7.

[11] Concha, 1871: p. 17.

[12] Encina, 1983: p. 51-84.

[13] Gandarillas, 1895: pp 10-15.

[14] Guarda, 1978: p. 97

[15] Gandarillas, 1895: pp. 21.

[16] Lizana, 1919: pp. 8-13.

[17] Ibíd: pp. 25-37.

[18] Archivo del Arzobispado de Santiago, XXIV, p. 224.

[19] Lizana, 1919: pp. 234-235.

[20] Ibíd: p. 436.

[21] Ibíd: p. 532.

[22] Archivo del Arzobispado de Santiago, carta de 2 de marzo de 1767, p. 130.

[23] Enrich, 1891: p. 341.

[24] Gandarillas, 1895: p. 32.

[25] Dougnac, 1992: pp. 80-95.

[26] Gandarillas, 1895: p. 12.

[27] Archivo Episcopal de La Serena, Leg 3 Nº 1.

[28] Silva, 1925: pp. 317-318.

[29] Ibíd , pp 318-320.

[30] Ibíd, pp 320-321.

[31] Ibíd, pp 322-323.

[32] Gandarillas, 1895: pp 80-82.

[33] Friectes, 1904: pp. 153-161.

[34] Ibíd: pp. 83-84.

[35] Ibíd: p. 79.

[36] Ibid, p 30.

[37] ibid, p 91-93

[38] Guía Eclesiástica de Chile, 1944: pp. 303-313.

[39] Biblioteca de autores cristianos: 1980, p. 239.

[40] Ibíd: p. 242.

Imaginería y devoción: estudio iconográfico en los valles del Elqui y Limarí

Juan Manuel Martinez S.[1]

Arte sacro e iconografía

> *"Un cuadro en una iglesia es como una vela en una habitación a oscuras: la utilizamos para ver mejor. Es el puente entre nosotros y Dios"* [2].

La representación de lo divino, como un nexo entre Dios y los hombres, pone de manifiesto un aspecto tangible de la experiencia religiosa, la que se constituye en imágenes y símbolos. Para el erudito francés Louis Charbonneau-Lassay, quien producto de sus investigaciones realizadas entre 1921 a 1939,[3] planteó la dificultad de comprender el verdadero sentido de los símbolos, emblemas y atributos de la iconografía cristiana, debido a sus motivaciones de carácter espiritual, convirtiendo estos repertorios en un enigma para la cultura actual. Este punto es el que nos sitúa en el problema central de esta investigación.

El discurso de la fe y la evangelización tiene su expresión material en el arte sacro, el que se puede definir como: *"...el conjunto de bienes muebles e inmuebles de valor histórico-artístico y documental creados por la Iglesia para el culto divino y la acción pastoral a lo largo de los siglos"*,[4] esta definición contiene dos conceptos: el culto y la acción pastoral, expresadas en la imagen de culto y la devoción.

Para el teólogo Romano Guardini: *"la imagen de devoción arranca de la vida interior del individuo creyente: del artista y del que hace el encargo..."* [5]. Esta surge en el siglo XVI, producto de las prácticas de la Devotio Moderna, que se entendió como un discurso evangelizador, elemento señero de la contrarreforma católica y del

proceso evangelizador. En cambio, según Guardini: *"la imagen de culto contiene algo incondicionado. Está en relación con el dogma, con el sacramento, con la realidad objetiva de la Iglesia"*[6]. Es una imagen que tiene autoridad, posee el kerigma, es decir manifiesta que Dios existe y su función es acercar la imagen al creyente, como un poder sagrado, presente desde el inicio de la cristiandad, siendo su lugar pertinente lo sagrado, lo apartado y lo espacialmente cerrado.

Para entender estas manifestaciones usamos la iconografía, cuya terminología está compuesta de dos vocablos provenientes del griego: *eikon*=imagen y *graphein*= descripción; su fin es interpretar las imágenes representadas para entender su sentido, el objetivo para lo que fueron creadas, ocupándose por sobre todo de las descripciones analíticas, de las temáticas artísticas y de interpretar los contextos culturales.

La iconografía se completa como método con la iconología, que apunta a la valoración de los contextos sociales, históricos y psicológicos en los que se desarrolla la obra, afronta el examen sistemático del desarrollo de los temas en orden a su interpretación, trata de comprender el sentido simbólico, dogmático espiritual y místico de estas obras, plantea las preguntas sobre la razón de esta temática y sus contextos.

Los estudios iconográficos e iconológicos facilitan el conocimiento de las obras artísticas de las diferentes épocas en relación con su cultura[7]. Conforman el método iconográfico, que se constituye como un elemento central para el estudio de la historia del arte.

Imagen, transmisión de la verdad

Para expresar realidades abstractas, la humanidad ha recurrido al lenguaje de la imagen. Como lo dice Germano, obispo de Constantinopla, *"las imágenes dan, por lo menos, motivo y causa para preguntar a otros, y hacerlos discurrir"*[8]. En el ámbito de la imagen cristiana, las primeras representaciones consistieron en meros signos, la cruz y el crisma, los cuales fueron realizados en las catacumbas romanas. En la periodificación de la historia del arte, este fenómeno artístico se denominó arte paleocristiano. En el siglo III, aparece la figura humana con significados alegóricos, basados en el arte clásico greco-latino; así el arte cristiano avanzó en una formulación que no se reducía tan sólo a signos, sino a imágenes que comenzaron a conformarse en una referencia sacra. Este desarrollo dio paso al arte que floreció en Europa en la época medieval. Un arte cristiano de contenido didáctico, basado en símbolos.

En el inicio de la época moderna, el Papa Paulo III, a instancias del Emperador Carlos V, convoca un concilio en la ciudad italiana de Trento en 1545, el cual se extiende hasta 1563. Esta reunión fue la instancia que definió las bases de la doctrina de la Iglesia Católica Romana moderna. Una de sus principales conclusiones fue la homologación y supervisión del funcionamiento ritual y eclesiástico que introducía un nuevo elemento, el promover a través de la educación ("buena doctrina"), entre los fieles en todo el mundo[9]. Expresión de ello fue el surgimiento de nuevas devociones y el fortalecimiento de las tradicionales, como por ejemplo: los santos, la Virgen María y el ángel de la guarda, en este sentido San Juan de la Cruz agrega: *"El uso de las imágenes para dos principales fines le ordenó la Iglesia, es a saber: para reverenciar a los santos en ellas y para mover la voluntad y despertar la devoción por ellas a ellos"* [10].

Durante el siglo XVIII, con la llegada de la Ilustración y el proceso revolucionario francés de 1788, se generó una profunda descristianización y persecución de la Iglesia. En el caso de Francia, después del año 1793, se verificó un resurgimiento de la fe y una articulación de la Iglesia Católica: *"El Imperio fue una coyuntura favorable para un proceso que tenía una larga maduración y que*

Virgen de Rosario
Anónimo, Siglo XVIII.
San Isidro.

llegó a su plenitud en el siglo XIX. Las cifras son asombrosas. Claude Langlois contabilizó la fundación de 400 nuevas congregaciones femeninas en Francia entre 1800 y 1880... El período de mayores fundaciones va entre 1820 y 1860 que concentra más de la mitad de las congregaciones francesas creadas en tres siglos" [11]. Este proceso acogió la revitalización de las imágenes y de la producción artística en Europa, determinadas por una espiritualidad predominantemente mariana y cristológica, basada en *"... una espiritualidad personalizada, íntima, reflejada en la devoción creciente al Sagrado Corazón, que adquiere una connotación contrarrevolucionaria. Fueron un pilar del culto mariano que llegó a su apogeo a mediados del siglo con el dogma de la Inmaculada Concepción"* [12].

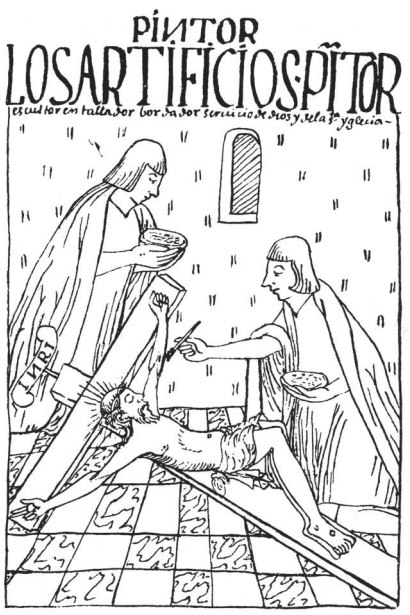
Con el Concilio Vaticano I (1869-1870) y la unificación italiana, el Papa Pío IX se refugió dentro de los muros del Vaticano en Roma. Paralelamente en el resto de Europa se hace presente un nuevo tipo de iconografía de carácter masivo. En la primera mitad del siglo XIX, en el barrio parisino de Saint-Sulpice, en los talleres de casulleros comienzan a producirse en serie las imágenes de escayola coloreada, a lo que se suman los nazarenos alemanes y los prerrafaelistas ingleses, quienes impulsan una industria de la piedad. Se presentó un auge de las imágenes de devoción a nivel industrial, marcada por la influencia del Cura de Ars, la Medalla Milagrosa en París, las apariciones en Lourdes, Fátima y la influencia de los Salesianos en la educación, todos aspectos que han configurado un repertorio iconográfico que ha dominado los siglos XIX y XX.

El artificio virreinal

> *"Y ancí en las iglesias y templos de Dios ayga curiosidad y muchas pinturas de los santos. Y en cada iglesia ayga un juicio pintado. Alli muestre la venida del señor el juicio, el cielo y el mundo y las penas del ynfierno, para que sea testigo del cristiano pecador"*
>
> *Felipe Guamán Poma, Nueva Crónica del Buen Gobierno, 1615*[13]

Felipe Guamán Poma de Ayala en su "Nueva Crónica del Buen Gobierno" muestra como dos indígenas dan retoques a una escultura de un Señor crucificado. Es relevante que todos los elementos que muestra esta crónica de los inicios y fundación del poder imperial español en el Virreinato del Perú, presenten de manera relevante la producción artística en la zona, como se señala en el encabezado de la ilustración: *"PINTOR / LOS ARTIFICIOS DEL PINTOR / escultor, entallador, bordador, servicio de Dios y de Santa Yglesia / Doctrina"* [14], poniendo en evidencia la existencia y la diversificación del oficio de los imagineros indígenas y su correlato directo con la doctrina y la catequesis católica.

El arte virreinal se constituyó en la representación de lo real, basado en un discurso teológico contrarreformista, donde actuó un criterio de verosimilitud, que consistió en la disolución entre realidad y representación, la que se convirtió en una tarea primordial en el marco de una sociedad plural en lo referente a lo étnico, con un claro proyecto de evangelización y dominación por parte del Imperio Español en América. En este sentido la importancia de la religión, para la consolidación del poder español en el nuevo continente fue vital, la conversión de los indígenas era sustantiva para que éstos se incorporaran a la comunidad estatal del Imperio.



Los artificios del pintor
Felipe Guamán Poma de Ayala, 1615.

Santa buena obra de misericordia
Felipe Guamán Poma de Ayala, 1615.

El desarrollo de las artes en los Virreinatos americanos y en especial en la zona andina sudamericana, se dio en gran parte bajo el influjo del barroco. Los distintos sectores de la sociedad se apropiaron de su significado y lo reelaboraron, generando un fenómeno de sincretismo, cargado de dramatismo y exuberancia religiosa, promocionada desde la misma Iglesia como un elemento de persuasión y asombro. Por lo mismo, es factible decir que el barroco se convirtió en una cosmovisión cultural, que traspasó el ámbito formal del estilo artístico.

Las representaciones surgidas de un sin número de talleres artísticos, fueron capaces de convocar a todos los sectores, en especial a las grandes masas de indígenas y mestizos, a través de procesiones, rituales, fiestas religiosas y autosacramentales, lo que desembocó en una estética peculiar, la *Barroca americana*: *"La búsqueda de realismo y de drama inspiró a los artistas y artesanos, así como en los escenógrafos de la devoción procesional, la producción del efecto visual sorprendente y alucinador: imágenes articuladas, con cabelleras humanas, ojos y lágrimas de cristal, lenguas de cuero, dientes, pestañas, uñas, silicios y toda suerte de instrumental de dolor y de penitencia, propio de una época donde el acento estaba puesto en la purgación de pecados y culpas, en el dolor como vía de contricción para recuperar el favor divino alejado por el cisma protestante"*[15].

No obstante, la misma Iglesia que promovía esta cultura estética, fomenta a su vez una alineación con parámetros más ortodoxos, como queda claro en uno de los decretos del Concilio Provincial Mexicano de 1585: *"A fin de que la piadosa y loable costumbre de venerar las sagradas imágenes produzca el efecto para el que fueron instituidas, conserve el pueblo la memoria de los santos y los venere arreglando a su imitación la conducta de su vida y costumbres, es muy conveniente que no haya en las imágenes nada de profano e indecente que pueda impedir la devoción de los fieles"* [16].

En este contexto, Chile se ubicaba en el espacio territorial administrativo del Virreinato del Perú. Esta situación se mantuvo hasta el fin del proceso emancipador, marcó los aspectos culturales de todo el período hispano-colonial chileno.

En el ámbito virreinal andino, la producción y el circuito de las obras de carácter religioso se hace patente en el Reino de Chile. En 1593, con la llegada de la Compañía de Jesús, se produce una estabilización del espíritu barroco[17], después de una precaria consolidación del poder español en este lejano territorio.

Santiago Matamoros
Anónimo, Siglos XVIII-XIX.
Arzobispado de La Serena.

San José
Anónimo, Siglos XVII-XVIII.
Iglesia se Huatulame.

La producción artística virreinal, estaba basada en el desarrollo del oficio artístico, siguiendo el patrón de los gremios de la Europa medieval y renacentista, donde el límite entre la creación artística y el buen oficio se desdibujaba, como también la relación entre el artista y el artesano.

Sin duda las técnicas de la escultura de policromía, son netamente europeas y su proceso de fabricación no se diferenció mayormente del hispánico. Generalmente un ensamblador, tallador o escultor, un encarnador y estofador, conformaban la unidad de producción. En el ámbito de las técnicas, una referencia obligada nos la entrega

Francisco Pacheco en su libro el "*Arte de la Pintura*", editado en Sevilla en1649, donde en el *"Libro tercero de la Pintura, de su practica y de todos los modos de exercitarla"* [18], se explaya en las diferentes técnicas de manera académica.

Si bien, en el territorio del Reino de Chile, no existió una gran producción artística, sí se convirtió en un receptor de los circuitos comerciales establecidos en esta zona, en las que convivían imágenes de factura local, mucho más austeras, propias de un territorio de frontera, con las producidas en los grandes centros virreinales. Debido a la gran necesidad de este tipo de esculturas en el siglo XVIII, las técnicas se fueron haciendo mixtas en función de costos y tiempo: *"Es posible que elementos como las mascarillas de plomo, usadas en la elaboración de rostros, las urnas de cristal, al igual que las bolas de cristal para los ojos, fuesen productos importados desde Europa y reelaborados o decorados para el uso interno y la exportación"*[19]. Como así mismo: *"El uso de tela encolada, la eliminación de estofado de oro por la base de plata o chinesco y el sobrepintado de manos también apresuró y abarato la obra"* [20].

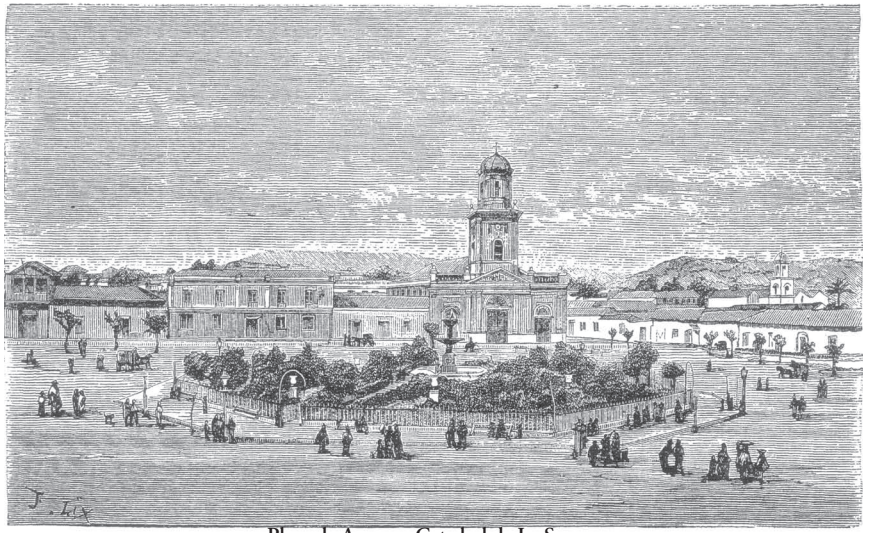
En el siglo XVIII, el fenómeno de la producción y de los circuitos artísticos en Chile es más complejo y extenso. Eugenio Pereira Salas cita el caso del Hospital San Juan de Dios de La Serena, construido en 1745 por el alarife Antonio Espínola, basándose en el inventario del 12 de enero de 1752 [21], en el que aparecen tres altares *"con frontales curiosamente pintados en listas de cáñamo puestas en sus bastidores de madera"*, en estos altares se encuentra Santa Rosa *"imagen de bulto de madera, rostros y manos de cera, vestida de finísimo cambray y portando el Niño entre los brazos... al lado imagen de Jesús Nazareno con la cruz a cuestas"*. Un segundo altar *"estaba decorado con un lienzo grande del patrón San Juan de Dios en su marco dorado y 2 bustos adláteres de la Virgen de la Soledad y San Rafael"*. Refiriéndose, en la misma ciudad, sobre el Cabildo, y su sala de sesiones que se adornó con, *"una imagen del patrono de la región San Bartolomé, estatua quiteña que había obsequiado don Pedro Balbontín"* [22].

Sin duda la mayor influencia en materia de imaginería religiosa vino de Quito. La cual comenzó hacerse presente ya en el siglo XVIII y se acentuó en el XIX: *"Si bien el envío de obras continuó, una nueva etapa se inauguró en la historia del arte colonial quiteño: un proceso de inmigración de artistas muy significativo. Como se conoce, buena parte de éstos tuvieron que buscar fortuna en Bogotá, Lima o Santiago. La verdad es que los pintores, en diversas partes de la América del Sur, son casi todos quiteños, acota María Graham en julio de 1822"* [23].

Para entender las grandes líneas de representación de imágenes religiosas de este período, se debe indagar en la piedad de la época, la cual fue cambiando con el paso de los siglos. La religiosidad virreinal estaba basada en un calendario, que daba cuenta de los ciclos litúrgicos. Estos ciclos incorporaban la fiesta religiosa, mezclando la liturgia con el fervor devocional popular, en muchos casos marcado fuertemente por el mestizaje con la devoción a los santos tutelares y patronos como la Virgen María. Pero por sobre todo se implementó a través de una práctica procesional, dentro de un esquema corporativo[24], conformado por cofradías, las cuales se organizaban en función de una advocación determinada, actividad social o laboral, casta social y sexo. Las cofradías fueron vitales para el desarrollo artístico y de la devoción, como una práctica pública religiosa-cultural. Con la llegada del orden republicano éstas dejaron de tener una influencia social, significando un cambio en las prácticas devocionales y en las manifestaciones artísticas.

Iconografía y devoción en los valles del Elqui y Limarí

El establecimiento de centros evangelizadores, que como en toda América comenzó con el proceso de conquista, dio paso a los fenómenos de encomienda y mercedes de tierra, lo que acentuó el agrupamiento de indígenas en los llamados *pueblos de indios*. Sobre la base de esta organización, se crearon estancias donde se edificaron capillas. En este ámbito las órdenes religiosas tuvieron un papel preponderante, ya que en sus fundaciones requerían oratorio y capillas, como también casa de ejercicios. El sistema de evangelización estaba íntimamente ligado al dominio del territorio, por lo que la presencia de las devociones a la Virgen del Rosario o de la Merced, dan cuenta de la temprana evangelización de dominicos y mercedarios, como también lo demuestra la presencia de los santos tutelares de las respectivas ordenes.



Plaza de Armas y Catedral de La Serena
Recaredo S. Tornero, 1872. Chile Ilustrado.

La Serena

El 2 de agosto de 1600 el Capitán General Alonso García Ramón informa al Cabildo que una Real Cédula mandó a erigir la primera iglesia Matriz, en la ciudad de La Serena[25]. Diferentes intentos de construcción se ven abortados, tanto por los terremotos como por los piratas. La iglesia que se construyó fue dedicada a San Bartolomé. En 1741 estaba parcialmente concluida, como se relata: *"Se compone de una sola nave, de setenta varas de largo por doce de ancho: tenía siete altares, coro alto con un órgano...una mediana torre al lado derecho..."*[26].

En el caso de esta iglesia Matriz, en 1820 el procurador de La Serena, José María Argandoña, presenta: "*Que hallándose el Señor San Bartolomé en un estado nada competente a la dignidad de patrón titular de esta ciudad, es honor del pueblo y parece un deber de US. costearle una gala decente acomodada al traje de apóstol peregrino en que pienso constituirlo como menos costoso*" [27]. A pesar de esto la iglesia se demuele en 1841. La nueva Catedral se dedica el 5 de junio de 1848 a la Santísima Virgen del Socorro[28] y al Apóstol San Bartolomé. Las obras se concluyen el 15 de septiembre de 1856 y el 20 de agosto de 1873 se aprueba el contrato que propone a José Antonio Díaz para la construcción del altar del patrón de esta ciudad, San Bartolomé.

Otra de las iglesias simbólicas de la ciudad de La Serena es la de San Agustín, de la que citamos una descripción de las imágenes: *"del Santo Cristo, con un busto de dos varas y media, teniendo a los lados un busto del señor de la Túnica Blanca y otro del señor Atado a la Columna; del Carmen, con un busto de vara tres cuartas; de Santa Rita, de una vara de alto, y a los lados dos bustos, uno de San Miguel, de vara y cuarta de alto, y el otro de Santa Catalina, de tres cuartas de alto; de N.S. de la Candelaria, busto de una vara de alto, y el altar mayor con una virgen del Carmen trabajada en el Cuzco, teniendo alrededor 20 estampas de colores, con más dos ángeles a los lados"*[29].

San Antonio de Barraza

Los encargos de imágenes al Virreinato del Perú son importantes en los siglos XVII y XVIII; es el caso de la imagen de San Antonio en Barraza, que en el siglo XVIII ya presidía el retablo mayor de la Iglesia bajo su advocación. Fue uno de los santos con mayor devoción en el período hispano-colonial. En 1711, el Cabildo de Santiago declaró el 13 de junio como fiesta de precepto, así dan cuenta las Actas del Cabildo de Santiago: *"por los conocidos beneficios que por su... intercesión recibe la ciudad de Dios Nuestro Señor todas las veces que se le invoca en la esterilidad de campos, faltas de aguas e inundaciones del Río y que en otra forma no se pudiera dar justa recompensa sino es dejando al pueblo y demás gremios serviles libres del trabajo personal para que con toda devoción y a efecto se dedique el día de dicho. Glorioso Tutelar a su fiesta, misa y recepción de los santos sacramentos"*[30].

La hagiografía de San Antonio da cuenta que nació en Lisboa entre 1188 a 1191, su nombre de bautizo fue Fernando, ingresó en San Vicente de Fora como canónigo regular agustiniano, después al monasterio de Santa Cruz de Coimbra, donde conoció a los primeros franciscanos que llegaron a Portugal; en ese momento cambió su nombre por Antonio en referencia al gran Patriarca de los monjes egipcios. En un viaje para evangelizar a los árabes su barco lo llevó a Italia, donde viajó a Asís. Debido a su don de predicar, San Francisco le otorgó la misión de ser profesor de teología en Bolonia,

finalmente se instaló en Padua donde muere en 1231. Fue canonizado un año después, su fiesta se conmemora el 13 de junio[31].

En el ámbito hispano-americano su devoción fue muy extendida, se le representa generalmente de pie, en una mano una rama de lirio y en la otra el Niño Jesús, sentado o de pie sobre la Biblia. El hábito es de color castaño oscuro, pero de forma más generalizada lo podemos encontrar de color azul, ya que así lo usaban los franciscanos en América a fines del siglo XVIII. La iconografía se fija con el Concilio de Trento en el siglo XVI, y corresponde a la espiritualidad y piedad postridentina; uno de los elementos que dan cuenta de ello es la rama de lirio, símbolo que se comenzó a utilizar después del siglo XV [32]. En el siglo XVIII, existía en la parroquia de Barraza una cofradía en torno a la devoción de San Antonio de Padua. Esta cofradía, mediante colectas y erogaciones, encargó en 1736 al Virreinato del Perú la imagen para ser colocada en el altar mayor [33]. En el caso de la imagen en estudio[34], por debajo de las vestiduras actuales de tela aparece una policromía con bordes dorados. En términos de su técnica, podemos apreciar el ensamblaje de maderas para construir el cuerpo de la escultura, recubierta en algunas zonas con tela encolada. Los diseños de su traje y su porte hierático nos remiten a la escuela cuzqueña.

San Antonio de Barraza
Anónimo, c. 1736
Iglesia de San Isidro, Barraza.

No es de extrañar que la advocación presida esta iglesia, a pesar de no ser una localidad costera, ya que ella tiene un contenido simbólico. El apelativo del *mar* en las iglesias dedicadas a San Antonio, se deriva de una escena milagrosa atribuida al Santo, en la cual una mujer lanza al mar su capucha para tranquilizar las olas; por eso en tormentas peligrosas se le invoca para aquietar las aguas. Esto se relaciona con la ubicación geográfica de Barraza: un antiguo asentamiento de Changos e Incas, cuyo primer templo fue construido en 1681 en calidad de viceparroquia con la advocación de San Antonio del Mar, dependiente de Coquimbo, lo que refleja su relación con el mundo marítimo. La Iglesia se destruyó en 1690 y un año después, Antonio Barraza, dueño de la hacienda, mandó a construir una nueva iglesia. El actual templo data de 1795 y su torre es de mediados del siglo XIX[35].

Iconografía Mercedaria

La presencia de las órdenes religiosas en los valles fue notable; es el caso de la Orden de la Merced. Esta fue una de las más influyentes en el proceso de evangelización de los territorios americanos. La orden llegó a América en el segundo viaje de Cristóbal Colón, en 1493 y se expandió básicamente, entre los años 1560-1615, donde fundó iglesias, conventos, doctrinas y asociaciones laicales. Fue el caso de la orden tercera de la Merced, de las cofradías de indios, de mulatos y de españoles. Esto generó una devoción muy extendida a la advocación mariana de la Merced como también de los santos de la orden. En Chile fue la primera orden en arribar; el P. Antonio de Almanza y Antonio Solis acompañaron a Diego de Almagro, como lo refleja la alegoría pintada por el Padre Pedro Subercaseaux O.S.B. en *"La Primera Misa en Chile"*. Posteriormente, en el viaje de Esteban de Sosa en 1548, vino a Chile el primer religioso a instalarse en la naciente colonia. Un mercedario portugués, Antonio Correa, fue quien trajo la imagen que actualmente se venera en la iglesia de La Merced de Santiago[36] y que fija el patrón estilístico para las posteriores imágenes. En 1608, la Real Audiencia del Reino de Chile nombró a la Virgen de la Merced como su patrona.

Un ejemplo de la importancia de la Orden lo vemos reflejado en la iglesia de La Merced en la ciudad de La Serena, construida en 1709. Manuel Concha relataba que en

1870[37] *"No hace algunos años su cielo ostentaba, sobre todo en la parte que corresponde al presbiterio, un artesonado exquisitamente trabajado, cubierto de perillas torneadas que descendían del centro de simétricos dibujos formadas por doradas molduras"*, refiriéndose a un artesonado mudéjar y a la importancia de esta construcción para la ciudad.

Virgen de La Merced
Anónimo, Siglos XVIII-XIX
Iglesia de La Merced, La Serena.

La imagen que preside el altar mayor de esta iglesia corresponde a una advocación que está ligada a la creación de la Orden de la Merced, como la *Orden de la Bienaventurada Virgen María de la Merced de la Redención de los Cautivos*. Su iconografía es la representación de la Madre de Dios, con un hábito blanco y sus manos abiertas, sosteniendo un escapulario y unos grillos, símbolos de la libertad de esclavos y cautivos. En 1272, la orden consagró su nombre oficial a la Merced y en el siglo XV, tomó el título como lo conocemos hoy en día.

Otra de las imágenes es la de San Pedro Nolasco, fundador de la Orden de la Merced o los mercedarios[38]. No existen datos precisos sobre la fecha de su nacimiento, pero se cree que nació entre el 1180 y 1182, cerca de Barcelona. Su padre, el señor de Nolasch, de oficio mercader, fue quien le enseñó el arte del negocio. A los quince años realizó voto de castidad y vendió sus bienes para el rescate de los cautivos de los berberiscos norteafricanos[39]. Esto lo llevó a fundar una orden religioso-militar centrada en la caridad y la redención de los cautivos. Su vida estuvo enmarcada por el crecimiento mercantil de Barcelona, por lo que las autoridades de la ciudad condal, como Jaime I y el obispo Berenguer de Palou, apoyaron la fundación y el crecimiento de la orden[40]. La tradición dice que murió el 6 de mayo de 1245. La importancia y el privilegio de la Orden de la Merced y de la devoción por su fundador se ven refrendadas en 1799, cuando Carlos IV declara festivo de carácter nacional la fiesta de San Pedro Nolasco[41].

San Pedro Nolasco
Anónimo, Siglos XVIII-XIX
Arzobispado de La Serena

La tradicional representación del santo en América es la de un anciano barbado, de pie, vistiendo el hábito blanco de los frailes de la Orden, sosteniendo la banderola con el escudo mercedario, escudo que aparece en el escapulario de la Virgen. Otros atributos que lo pueden distinguir son las esposas o grilletes, una rama de olivo y el libro de las constituciones de la orden, propio de un fundador, con la maqueta de la iglesia.

Iconografía de la pasión

Uno de los motivos más interesantes de la iconografía cristiana es la representación de Cristo Crucificado. Las denominaciones más exactas de este tipo de imágenes han sido tradicionalmente: Cristo en la cruz, la muerte de Cristo en la cruz o Crucifixión. La última es las más generalizada y se refiere a la etimología de la palabra, tomando el vocablo del latín *cruz*, entrelazamiento de dos vigas. La representación de la Crucifixión, tiene como fuente una multiplicidad de referencias literarias, las primeras las encontramos en el Antiguo Testamento, más precisamente en el salmo 22[42]. Estas referencias son un anticipo, ya que en el Nuevo Testamento los evangelistas describen los elementos de la pasión con más detalles. Así lo vemos, por ejemplo; en el evangelio de San Mateo[43], en el de San Marcos,[44] en el de San Lucas[45] o en el de San Juan[46]. Conformando un conjunto de relatos sobre la pasión, que a manera de síntesis se engloba en tres situaciones: Cristo con la Cruz a cuestas, Cristo esperando la muerte y la Crucifixión en el Calvario[47]. Esta última, es el eje central en la iconografía cristiana y generalmente ocupa el lugar central en las iglesias.

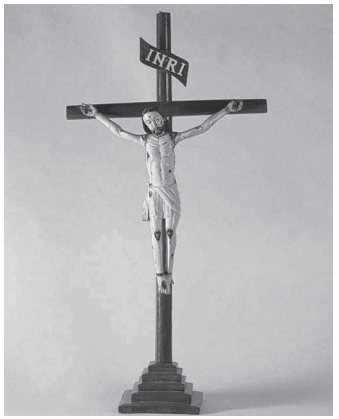
Es así, que acabada la era de las persecuciones, la cruz se convirtió en un emblema triunfal. En la primera época del cristianismo la crucifixión se representó sin sufrimiento o más bien majestuosa. En cambio, a partir del siglo XI, la representación de la crucifixión se hizo realista, más dramática[48], transformando esta imagen, en el doloroso tema de Cristo muerto en la Cruz.

Es interesante este cambio iconográfico, donde operó una transformación de carácter importante. De un Cristo glorioso y coronado, vestido de sacerdote-rey, a un Cristo coronado ya no con el símbolo del poder secular, sino con una cruel y realista corona de espinas, convirtiéndose en un Cristo doloroso, agónico y finalmente muerto. Lo confirman, las representaciones italianas del siglo XIII, vinculadas a la iconografía en torno a la vida de San Francisco, específicamente en relación a los estigmas[49].

Después del Concilio de Trento, se desarrollaron modelos teatrales de crucifixión, concretamente el concepto del *theatrum sacrum* de representación. La imagen de la cruz elevándose y clavada en el suelo comenzó a representarse en ese período debido a que se necesitaban conocimientos de anatomía, que se desarrollaron a partir del renacimiento en la historia del arte occidental.

A mediados del siglo XVII se generó una discusión sobre el número de clavos que debían aparecer en las representaciones de la crucifixión, ya que las representaciones comunes eran con cuatro clavos y posteriormente cambiaron a tres. Esta discusión estuvo liderada por Francisco Pacheco, en Sevilla: *"En cuanto al escultor Montañés, que se inspira en las revelaciones de Santa Brígida, cruza los píes de Cristo sobre el otro perforándolos ilógicamente en dos clavos"* [50], crítica en referencia al Cristo de la Clemencia, obra que realizó Juan Martínez Montañés para la Catedral de Sevilla[51], el cual sirvió de modelo para los que se realizaron posteriormente, tanto en España como en América.

A este tipo de modelos se agregaron otros elementos, tales como moretones violáceos, excoriaciones azuladas y abundancia de sangre. Un signo importante es la cabeza de Cristo que cae al lado derecho, símbolo del honor o del bien, según la clásica simbología, haciendo una clara referencia al texto de San Juan[52]. El texto de la cartola



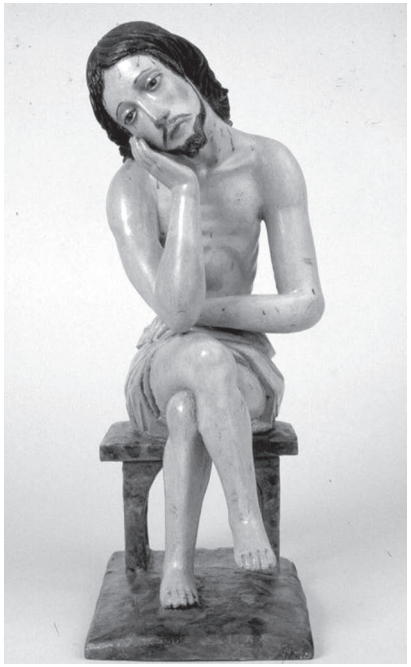
Cristo Crucificado
Anónimo
Siglos XVIII-XIX
Iglesia de Tulahuén.

colocado arriba en la cruz, *Iesus Nazarenus Rex Iudeorum,* en el siglo XIII se simplificó tal como lo conocemos actualmente, INRI. Además en el aspecto cromático, resalta la cruz verde, que se relacionó con el árbol de la vida, el *Lignum vitae*.

A lo largo de los valles del Elqui y del Limarí, nos encontramos con una serie de Cristos; gran parte corresponde a esculturas policromadas de factura popular, de formas hieráticas, espaldas sangrantes y faldones en vez de paños de pureza siguiendo el estilo de las escuelas virreinales andinas. No obstante encontramos Cristos con clara influencia europea: cabeza apoyada en los hombros, paños de pureza de estilo barroco andaluz y policromía y encarnaciones más elaboradas, a lo que suman ojos de cristal y otros elementos anexos.

Perteneciente al ciclo de las representaciones de la pasión, nos encontramos con el popularmente llamado "Cristo pobre", un tipo de figura conmovedora de Cristo. Para Émile Mâle, comenzó a usarse en Francia en el siglo XV[53], en cambio para Louis Réau es usada a partir del siglo XIV, donde se configura en la Europa medieval, la imagen de un Dios de la piedad o un Dios lastimoso, como un camino paralelo al calvario[54].

En el ámbito hispánico, esta representación es parte de los pasos de la pasión, propia de la piedad del sur de España, concretamente de Andalucía. Francisco Pacheco en su libro *"El Arte de la Pintura"*, escribió sobre cómo se debe representar a Cristo: "*sentándolo en una columna de helado mármol*"[55], fórmula muy usada por la escuela sevillana de pintura y escultura policromada.



Cristo Pobre
Anónimo, Siglo XVIII.
Iglesia de Vicuña.

En América es un modelo de piedad doméstica, en parte debido al pequeño formato y por lo general de factura popular. La clásica representación es la de un Cristo sentado en una silla, coronado de espinas o potencias, vestido solo con un paño de pureza y en actitud meditativa.

Las representaciones del Vía Crucis o Vía Sacra se remontarían al siglo XIV, en relación con la veneración de los santos lugares, cedidos a la Orden Franciscana, con lo cual se difundieron por Europa. El Vía Crucis se estructuró en función de un determinado número de cruces que se llaman estaciones, los que recuerdan la Pasión de Cristo. Gran parte de las estaciones del Vía Crucis corresponden a interpretaciones de la lectura de la pasión, que a partir de la contrarreforma comenzaron a ajustarse a una temática, creándose los modelos que actualmente conocemos. Se realizaban fuera de la iglesia; aunque en el siglo XVIII, el Vía Crucis se comenzó a practicar dentro de los templos por lo que se requirieron representaciones generalmente de pequeño formato para colocarlas en los muros laterales. En la actualidad las estaciones son catorce y se refieren específicamente a los distintos episodios de la pasión relatados por

Vía Crucis, Jesús ante Pilatos
Anónimo, Siglo XIX. Iglesia de Carén.

los evangelistas. En la América Virreinal, hasta comienzos del siglo XIX, el número de estaciones llegó hasta 24. Francisco Pacheco menciona que el Padre Jerónimo de Nadal, en su *Evangelicae Historiae Imágenes*[56], divide en capítulos el camino de la Pasión de Cristo, en base a los relatos bíblicos.

En el inventario de la Iglesia de Carén, del catorce de julio de 1870, se cita *"un vía crucis de lienzo... de largo cada uno vara y cuarto y de alto una vara catorce con cruces pintadas de negro"* [57], que al parecer, por las descripciones, correspondería al que existe actualmente en la iglesia. No se menciona información sobre la procedencia del Vía Crucis, pero en su estilo se denota una copia realizada en la primera mitad del siglo XIX, basándose sin duda en estampas italianas. En la serie, conformada por catorce lienzos, se ve un acusado detalle arquitectónico de líneas italianizantes; así mismo las disposiciones anatómicas nos remiten al manierismo, contraponiéndose al tipo de trazo ingenuo, correspondiente a la factura popular.

Se puede encontrar una similitud entre este Vía Crucis y la serie Vía Sacra del Convento de las Capuchinas de Santiago; serie cuzqueña de 1732. Desde el punto de vista plástico se plantean semejanzas en la indumentaria de los soldados, sus cascos y armaduras. En el siglo XVIII, el Vía Crucis comenzaba con la traición de Judas y en algunos casos con la Última Cena, lo que multiplicaba las escenas. Ya en el siglo XIX se estructuran como los conocemos en la actualidad[58], comenzando con el Juicio ante Pilatos. En el caso de la serie de Carén, la primera estación corresponde a la escena de Jesús ante Pilatos de túnica y arriba de una escalinata romana con cortinajes, sin turbante y mostrando la jarra con el recipiente para el lavado de las manos.

Virgen del Rosario

Uno de los elementos más sobresaliente de la piedad del siglo XIX queda establecido con la noticia entregada por el Boletín Eclesiástico de la zona[59] sobre la capilla de Diaguitas, donde dos años después de su construcción, el 16 de enero de 1869, se da cuenta de la erección canónica de la *"Cofradía de Nuestra Señora del Rosario"*. Esta devoción estaba ampliamente extendida en los valles, como se puede constatar en el caso de la capilla de San Isidro, donde se procede a "*solemnizar las fiestas del patrón San Isidro y de la Santísima Virjen del Rosario"* [60].

Con respecto al santo rosario, éste es uno de los últimos atributos que se le otorgó a Santo Domingo y que tiene relación con la leyenda de la aparición de la Virgen a este santo para entregarle el rosario; de ahí surgen las cofradías y hermandades de la Virgen del Rosario propulsadas por los dominicos Alano de Rupe (1418-75) y Santiago Sprenger (1436-95).

Alegoría a la Virgen del Rosario
Anónimo, Siglos XVIII-XIX. Arzobispado de La Serena.

La tela ubicada en el Museo del Arzobispado de La Serena, presenta una alegoría donde aparece Santo Domingo cultivando un rosal, con un gran rosario colgante, como lo llevaron las religiosas en América. En la copa del rosal, en un rompimiento de gloria se encuentra la Virgen coronada con el Niño en pie en su regazo regalando rosarios, rodeada de 15 medallones alusivos a los misterios del rosario, formando una guirnalda. En los extremos, cuatro medallones con santos y santas de la Orden Dominicana, Santo Tomas de Aquino, Santa Catalina de Siena, Santa Rosa de Lima y de San Jacinto Cracovia.

Atrás de Santo Domingo se encuentra un grupo de personajes, presididos por el Papa, posiblemente el Papa San Pío V, Papa de la orden de Santo Domingo quien dio término al Concilio de Trento. Aparecen a su lado el emperador y la emperatriz, se distinguen por sus coronas, seguidos por un cardenal y otros personajes, representando a los dos poderes del mundo, el espiritual y el terrenal. En el otro extremo de la representación, las ánimas del purgatorio recibiendo rosarios de un ángel, lo que refuerza la idea de la Virgen como mediadora entre Dios y los hombres[61]. Esta representación, en el ámbito de los misterios del rosario, recibe su modelo de la *"Salutación angélica"* del escultor alemán, Veit Stoss, obra que está en la Iglesia de San Lorenzo de Nuremberg, en Alemania.

Nuestra Señora del Rosario de Andacollo

La reiterada presencia y advocación de la Virgen del Rosario, correspondería a la influencia ejercida por la devoción más importante de la región, Nuestra Señora del Rosario de Andacollo. En la primera fase de la dominación hispánica en esta zona, Andacollo figura como un pueblo de indios encomendados, con doctrina en Coquimbo. Se convirtió en parroquia en 1580 y fue atendida por los dominicos de La Serena. La iglesia Matriz es de 1762 y fue reconstruida por el Obispo Alday cerca de 1760[62]. El actual templo fue edificado en 1789, sus torres en 1855, su capilla lateral en 1925 y el camarín de la Virgen en 1938. Paralelamente se edificó el templo grande o basílica, que fue inaugurado en 1893, diseñado por el arquitecto Eusebio Chelli. Ambas edificaciones son actualmente monumentos nacionales[63].

Su advocación se refiere a los mandatos del rey Felipe IV, que en 1643 ordenó que todas las ciudades que no tuvieran una advocación titular tomaran una de la Virgen María. El Obispo Fray Gaspar de Villarroel, dispuso bajo la advocación de la Virgen del Rosario tres doctrinas (parroquias), que estaban en el límite de sus diócesis: Copiapó, Huasco y Andacollo. Esta última tenía como titular a San Miguel Arcángel, titularidad que cambió al llegar la nueva imagen de la Virgen.

La primitiva imagen era de talla española y fue patrona de La Serena, hasta la destrucción de la ciudad realizada por los indígenas en los albores de su fundación. Fue escondida en los cerros de Andacollo, la devoción es anterior a 1550 y el primer baile de chinos es de 1584. La actual imagen llegó de Lima en 1676, encargada por el Padre Bernardino Álvarez de Tobar, según se relató: *"la hechura de bulto de la Virgen de N.S. del Rosario a costa de los indios, algunos devotos y del Cura, a un costo de $ 24"* [64]. Este encargo se debió a la necesidad del pueblo de obtener una imagen de la Virgen, ya que no poseía ninguna y sólo se contaba con la imagen de San Miguel Arcángel, que hasta ese momento era la titular[65].

Uno de los textos fundamentales para entender la historia de la imagen, se encuentra en un libro del Padre Principio de Albás[66], quien recoge la tradición e historia sobre la devoción de esta imagen. Una descripción del siglo XIX nos relata que la imagen correspondía a una escultura de vara y media de alto: *"...perfectamente tallada en madera de cedro: una imagen de rostro pequeño, de tinte moreno...El manto es azul con ramos dorados y el vestido de un rosado suave con florones esgrafiados, en que se entrelazan los colores negro, verde y colorado.... La estatua*

Nuestra Señora del Rosario, Andacollo
Grabado de Julio Robiquet.
Siglo XIX, Imprenta Lemiere, París

se asienta sobre un globo de forma elíptica, tallada en la misma madera del cuerpo de la efigie..." [67].

Según el historiador local Juan Ramón Ramírez, hacia 1828 la imagen sufrió transformaciones producto de intervenciones de terceros, como fue el caso de las realizadas por las monjas del Buen Pastor, que en 1886 retocaron la cara, blanqueando su color moreno tradicional.

En el siglo XIX se formó la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de Andacollo y el 9 de diciembre de 1873, se ordenó, por parte del Obispado de La Serena, que en terrenos de esa cofradía se construyera el nuevo templo, debido al fervor por esta imagen[68]. Ricardo Latcham en 1910 relata lo masivo y popular de esta fiesta: *"Principia el movimiento varios días antes de la fiesta. Los numerosos trenes ordinarios y extraordinarios que parten de La Serena, Coquimbo y Ovalle llegan hasta el Peñón repletos de gente, y los caminos se ven cubiertos de toda clase de vehículos. Pero la inmensa mayoría de los concurrentes van de una manera más modesta. A caballo, en mulas, en burro, en carreta, o a pie, a veces atravesando largas distancias, salen con anticipación para llegar a tiempo a la gran fiesta"* [69].

Nuestra Señora del Rosario
Anónimo, c. 1676.
Basílica de Nuestra Señora de Andacollo.

Fiesta de Andacollo, 26 de diciembre de 1836
Dibujo de Claudio Gay, litografía de Lehnert. Siglo XIX. Atlas de la Historia Física y Política de Chile.

El Niño Dios de Sotaquí

Una de las devociones relevantes en los valles es la que corresponde al Niño Dios de Sotaquí. La iglesia de Sotaquí comenzó sus funciones en 1630 y fue declarada parroquia de la nueva villa en 1790; su construcción se realizó en adobe[70]. El antiguo templo fue destruido por el terremoto del 30 de marzo de 1796 y reconstruido por el párroco José Antonio de Godomar. A pesar que el actual templo fue construido en 1946, la devoción a la imagen del Niño Dios, como fiesta popular, se ha manifestado desde comienzos del siglo XIX, ya que en esta época se hicieron más evidentes las peregrinaciones y los bailes de Chinos, traspasando en popularidad las fronteras de la región, como se puede ver en las limosnas de la cajas para las ofrendas.

Iconográficamente, la imagen del Niño Jesús aparece en Italia en el siglo XIV y posteriormente en Flandes, incorporándose al ámbito doméstico y a la piedad privada[71].

El Concilio de Trento fortaleció la imagen salvadora de Cristo, a través de toda su vida, desde su infancia hasta la cruz. En el mundo hispánico, principalmente entre los castellanos y andaluces, la devoción es amplia, especialmente en los conventos. Lo popular de su devoción se debe a que en la España del siglo XVI, los tiempos de la Navidad y el Carnaval tenían su referencia en las fiestas de Saturno del mes de diciembre. Los saturnales eran fiestas que invertían el mundo, una suerte de exaltación de los humildes, ligada a la fecundidad, que renovaba al mundo, cuyo símbolo fue posteriormente el Niño Jesús[72]. En el ámbito americano, fue un tipo de devoción que superó las barreras de la piedad privada en la que las imágenes se colocaban en fanales o urnas de vidrio en casas, acompañando las celebraciones de carnavales, en

relación al nacimiento del Mesías. Por esta razón se adornaban con flores, guirnaldas, frutas y en general elementos que marcaban la exuberancia. A partir del siglo XVII, Quito fue el centro de las representaciones de los niños Jesús exentos, los cuales a partir del siglo XVIII y de casi la totalidad del siglo XIX fueron parte de la piedad del ciclo de Navidad y también de todo el año. Es precisamente en Quito donde se desarrollaron las representaciones del nacimiento, que es parte de las alegorías hispánicas de los belenes.

En estas representaciones, el Niño Jesús está recostado o de pie, puesto en urnas de vidrio, más conocidas como fanales y están decorados con guirnaldas de flores de cera, papel y de metal, especialmente plata. El Niño está desnudo o ricamente vestido. Sin duda este tipo de representación, fue uno de los principales aportes de la escuela o talleres quiteños que inundaron, con este tipo de imágenes, la demanda de la sociedad chilena de los siglo XVIII y XIX[73].

La imagen del Niño Jesús de Sotaquí, sigue la postura hispánica, específicamente andaluza, del Cristo bendiciendo de pie, como rey del mundo. La imagen es de origen quiteña, lo que nos entrega noticias sobre el comercio entre Quito y Chile, bien entrado el siglo XIX.

Según las investigaciones de Eugenio Pereira Salas: *"En el altar mayor luce la interesante talla del Niño, trabajada, según la tradición, a comienzos del siglo XVIII, aunque la realidad histórica la ubica alrededor de 1860"* [74].

San José

El caso de las representaciones de San José plantea una evolución interesante, ya que con los siglos su iconografía fue variando. En el marco de la segunda mitad del siglo XIX, la figura de San José se transforma en un referente de moralidad y de buen comportamiento. Es la época en que Europa vivía grandes transformaciones debido a la revolución industrial y el papel de la Iglesia se veía debilitado por las ideologías liberales y marxistas. En este contexto el Papa León XIII proclamó a San José como *"Protector de la Iglesia y Patrono de los obreros"*, resituando la imagen del santo, tanto en Francia como en Italia, en la perspectiva de un ámbito de reivindicaciones de

Fanal del Niño Jesús
Anónimo. Siglos XVIII-XIX.
Iglesia de San Isidro.

Niño Dios de Sotaquí
Anónimo. c. 1860.
Santuario de Sotaquí.

San José y el Niño Jesús
Anónimo. Siglo XIX.
Iglesia de Montegrande.

San José y el Niño Jesús
Ignaz Raffl. Segunda mitad del siglo XIX.
Iglesia de Diaguitas.

tipo social, a través de las asociaciones católicas, en especial las obreras. La encíclica *Quamquam pluries* de 1889, otorgó numerosas indulgencias a aquellos que rezaran la oración dedicada a él. Se desarrolló el concepto del padre de familia, del hombre trabajador y protector de Jesús y de la Virgen María[75].

En la iglesia de Diaguitas, después de su inauguración en 1867, se instalan una serie de imágenes de carácter europeo; es el caso de la imagen de San José y el Niño, obra firmada por Ignaz Raffl, escultor austriaco que realizó su trabajo en París, en la segunda mitad del siglo XIX[76]. El modelo iconográfico está tomado de una estampa de Adam Elsheimer, del siglo XVII, de la que el pintor español Murillo tomó la representación de un San José de túnica larga llevando al niño de la mano[77].

Continuando con este modelo de representación, existe la imagen de San José con el niño en brazos, ubicada en la Iglesia de Montegrande, la que está ricamente decorada, especialmente su manto, donde se pueden apreciar los atributos de San José como un obrero carpintero. La imagen fue encargada a Barcelona para la inauguración de la Iglesia en 1891, cuya construcción neoclásica contemplamos hoy en día.

El Sagrado Corazón

En artículos escritos a partir de 1922 por el historiador francés Louis Charbonneau-Lassay, se planteó que el comienzo de la representación simbólica del Sagrado Corazón se haya en los *graffitis* atribuidos a los caballeros templarios, que en el siglo XIV fueron encerrados en el castillo de Chinon, en Francia, cuando la orden Templaria era destruida por el papado. En los estudios de Charbonneau-Lassay, se da cuenta de la presencia ininterrumpida de esta iconografía en sectores campesinos franceses; en sellos, insignias, cruces, lápidas, moldes de pan, medallas, etc., pero según este investigador donde se hacen más patentes estos símbolos, es en las insignias de los ejércitos contrarrevolucionarios que luchaban en contra el poder de la naciente República revolucionaria[78].

El Corazón de Jesús, como símbolo, también se hace presente en los libros de oraciones de los conventos femeninos de fines de la Edad Media. En Francia, en 1668, el P. Jean Eudes escribió el *"Oficio del Sagrado Corazón"* y en 1670 publicó *"La Dévotion au coeur adorable de Jesús"*, muy popular en la época. Este tipo de literatura espiritual motivaron las visiones místicas del Sagrado Corazón de Marie Alococque, en el convento de las salesas de Paray le Monial, de donde se difundió esta devoción por todo el mundo, gracias a la Compañía de Jesús.

En el ámbito de la historia de la iconografía religiosa en América y concretamente en Chile, este tipo de representación y devoción tuvo dos momentos de difusión. El primero, en la época virreinal, donde los Jesuitas promocionaron su piedad[79]. Se la representó en las obras pictóricas de la vida de los santos y santas. Series como la de Santa Catalina o Santa Rosa de Lima, hicieron evidente la gran devoción hacia el corazón sagrado de Jesús. Un ejemplo de ello, lo encontramos en las representaciones de Santa Gertrudis la Magna, monja benedictina alemana, quien escribió a fines del siglo XIII *"El embajador de la Divina Piedad"*, texto en que relató su experiencia mística con el Sagrado Corazón de Jesús. En este sentido su representación más conocida fue la del intercambio de corazones con Jesús, en algunos casos introduciendo la imagen del Niño Dios dentro del corazón inflamado, representación que correspondió a la retórica barroca de la piedad virreinal, debido que en los conventos femeninos existía una gran devoción por el Niño Dios y a Cristo como esposo místico. En América, la devoción por Santa Gertrudis la Magna surgió en el siglo XVII, después de su canonización[80], y se extendió por innumerables

Santa Gertrudis la Magna
Anónimo, Siglo XVIII
Iglesia de San Isidro.

conventos femeninos, lo que comprueba la gran devoción por el Sagrado Corazón de Jesús en el ámbito virreinal andino.

En 1765 el Papa Clemente XIII aprobó esta devoción[81], fortalecida en Francia a partir de 1789, con el proceso de la Revolución y la persecución a las ordenes religiosas, lo anterior fue motivo para que en 1870, se construyera una basílica en Montmatre, París, como un Exvoto Nacional con la advocación al Sagrado Corazón.

El modelo del Sagrado Corazón que conocemos actualmente, fue tomado de la escultura *"El Cristo abriendo los brazos"*, del escultor danés Thorvaldsen; una escultura votiva, encargada después del bombardeo de Copenhague por los ingleses, en 1807 [82].

Sagrado Corazón de Jesús
Anónimo, Siglo XIX.
Iglesia de Montegrande.

El segundo momento de difusión, está relacionado con la llegada de órdenes religiosas francesas a mediados del siglo XIX. Estas fueron: las religiosas de los Sagrados Corazones de Jesús y de María, las Hijas de la Caridad, las del Buen Pastor de Angers y la Sociedad del Sagrado Corazón de Jesús, las que, según la historiadora Sol Serrano *"Contribuyeron a fomentar la devoción al Sagrado Corazón y a rendirle culto los primeros viernes de cada mes...El convento trajo desde Europa muchas de las estatuas del Sagrado Corazón y enormes cantidades de escapularios."* [83], fortaleciendo y difundiendo esta piedad por todo el país.

Conclusión

En los valles, tanto del Limarí como del Elqui y en la ciudad de La Serena, nos encontramos con un sinnúmero de iglesias y capillas, cuyas fundaciones son del siglo XVII y XVIII, y que han sido reconstruidas en su totalidad a partir de mediados del siglo XIX. Esto confirma dos momentos en desarrollo eclesial, íntimamente ligados al desarrollo urbano de los valles durante la época virreinal y a las riquezas mineras y el desarrollo agrícola del siglo XIX.

El establecimiento fundacional europeo, a partir del siglo XVI, se relaciona con la llegada a los valles de las órdenes religiosas regulares. Es el caso de los Mercedarios y Dominicos, como también de los Franciscanos y finalmente de los Jesuitas. Ellos contribuyeron a fomentar las devociones y piedades a sus respectivos santos y santas titulares, como también sus advocaciones marianas, en el contexto de un proceso de evangelización y dominio del territorio. En el ámbito de las devociones y sus representaciones, las más difundidas son las que se relacionan con las órdenes de la Merced, Santo Domingo y Franciscana, siguiendo el mismo patrón que el resto del territorio.

La ciudad cabecera del proceso de evangelización fue La Serena, lugar donde las órdenes tuvieron sus casas e iglesias principales, y donde se comenzó a erigir la Iglesia Matriz de la ciudad, marcando la presencia del obispo, primero desde Santiago y a partir de mediados del siglo XIX en la misma ciudad.

El gran impulso que significó la construcción de nuevas iglesias en estos valles, se verificó a mediados del siglo XIX, por lo que siguieron un patrón estilístico basado en el neoclásico o ecléctico. La iconografía religiosa no estuvo ausente de este cambio, siguiendo estilos europeos. A pesar de esto, se continuó desarrollando un arte de factura local y popular, continuadores de los modelos virreinales.

El origen de fabricación de estas imágenes se puede precisar en Cataluña, donde existió una importante industria de imágenes religiosas: *"El barcelonés Ramón Amadeu puso en Barcelona taller para figuras de Nacimiento, y luego en Olot, donde se originó ese 'importante centro de fabricación de imágenes, que ha venido inundando a España, hasta bien entrado el siglo XX'* "[84]. Otros importantes artistas catalanes fueron Domingo Talarn, Ricardo Bellver y los hermanos Vallmit-Jana, quienes transformaron a Barcelona en un importante núcleo de producción masiva de imágenes religiosas.

Las ciudades del Norte Chico celebraron con gran euforia el IV Centenario del descubrimiento de América, lo que motivó la construcción y remodelación de iglesias, como es el caso de Ovalle y Montegrande, para la cual se trajeron imágenes desde Barcelona, actualmente en el retablo mayor. A esto se suma imaginería, pintura y retablos de otros puntos de Europa, como es el caso del retablo de la iglesia de Rapel, firmado por Fernando Holtz, de Hamburgo, en 1871[85].

A pesar de la influencia europea en la iconografía y en la producción de arte religioso la devoción popular no se vio opacada, la que continuó con sus formas de piedad y representaciones iconográficas virreinales. Un ejemplo de ello es el caso de Ovalle en la Fiesta de Corpus, la que continuaba con un estilo colonial, *"El jueves tuvo lugar esta fiesta con toda solemnidad en nuestra Iglesia Parroquial. La misa la cantó el diestro profesor don Pedro Telmo Barahona, desempeñándose primorosamente. El sermón lo predicó el presbítero señor Gabriel Cortés, manifestando sus sobresalientes dotes de orador sagrado. Concluida la misa, salió la procesión del Santísimo, recorriendo las cuatro cuadras de la plaza. Como es de costumbre, había en cada una de las cuatro esquinas de la plaza un lujoso altar, preparado por las familias particulares"*, noticia aparecida en el diario El Tamaya del 19 de junio de 1892[86]. A esto se suma el despliegue de piedad popular, acrecentada en el siglo XIX por Nuestra Señora de Andacollo, el Niño Dios de Sotaquí, San Antonio, San Francisco, San José y las diferentes representaciones de la pasión de Cristo.

A fines del siglo XIX, el 28 de octubre de 1873, llegaron a la ciudad de La Serena, los Padres del Inmaculado Corazón de María, a lo que se suma la llegada de las Hermanas de la Providencia, ambas congregaciones fueron marcando la hegemonía de una piedad en torno a la imaginería europea.

Bibliografía

Albas, P. de. *Historia de la imagen y el Santuario de Nuestra Señora del Rosario de Andacollo*. 2ª ed. Santiago, Chile : Imprenta Claret, 1944. 352 p.

Alvares, M. Imaginería Doméstica Colonial en Guatemala. En: *Imaginería Virreinal, Memorias de un Seminario*. México D.F., México: Instituto de Investigaciones Estéticas Unam Instituto Nacional de Antropología e Historia Sep, 1990. pp. 101-105

Barros, M. *La espiritualidad chilena en tiempos de Santa Teresa de los Andes*. Santiago, Chile : Editorial San Pablo, 1994. 101 p.

Benezit, E. Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs. Paris, Francia: Libraire Gründ, 1976. 10 v.

Biblia de Jerusalen. Bilbao, España: Desclée de Brouwer, 1975. 1671 p.

Boletín eclesiástico provincia de Coquimbo. Tomo 1844-1907. Sin referencia.

Canto R., J. *La Iglesia y el Arte*. Madrid, España: Ediciones Encuentro, 1987.153 p.

Concha, M. *Crónica de La Serena, desde su fundación hasta nuestros días 1549-1870.* Edición Crítica de Mario Ferreccio. Santiago, Chile: Universidad de Chile, La Serena; Editorial Universitaria, 1979. 551 p.

Corcuera de Mancera, S. *Del amor al temor, borrachez, catequesis y control en la Nueva España (1555-1771)*. México D.F., México: Editorial del Fondo de Cultura Económica, 1994. 283 p.

Cruz, I. *La Fiesta, metamorfosis de lo cotidiano*. Santiago, Chile: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995. 335 p.

Charbonneau-Lassay, L. *Estudios sobre simbología cristiana, iconografía y simbolismo del Corazón de Jesús*. Barcelona, España: Editorial Tradición Unánime, 1983. 123 p.

_____. *El bestiario de Cristo, el simbolismo animal en la antiguedad y la edad media.* Barcelona, España: Editorial Sophia Perennis, 1997. 2 v.

Chevalier, T. *La joven de la perla.* Madrid, España: Suma de Letras, S.L., 2002. 320 p.

Guaman Poma de Ayala, F. *Nueva Crónica del Buen Gobierno*. México D.F., México: Editorial Siglo XXI, 1985. 1173 p.

Guarda O.B.S., G. Centros de evangelización en Chile 1541-1826. *Anales de la Facultad de Teología*, v. XXXV, 1984. 186 p.

Guardini, R. *Imagen de culto e imagen de devoción: sobre la esencia de la obra de arte*. Madrid, España: Ediciones Guadarrama, 1960. 72 p.

Kennedy, A. Circuitos artísticos interregionales: de Quito a Chile. *Revista Historia,* (31), 1998. pp. 87-111.

Kennedy, A. et al. *La Gracia Barroca*. Quito, Ecuador: Banco Central del Ecuador, 2000. 48 p.

Libro de inventario: Parroquia de Carén. (doc. no publicado)

Mebold, L. *Catálogo de pintura colonial en Chile.* Santiago, Chile: Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1987. p. 387.

Montandón, R. et al. *Monumentos Nacionales de Chile*. Santiago, Chile: Ministerio de Obras Públicas; Consejo de Monumentos Nacionales, 1998. 459 p.

Morales O. de M., A. *Historia General de la Orden de la Merced en Chile (1535-1831)*. Santiago, Chile: Ediciones Barcelona, 1983. 430 p.

_____. *María, Merced de Dios para los hombres*. Santiago, Chile: Provincia Mercedaria de Chile, 1989. 113 p.

Navarrete, B. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, España: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998. 389 p.

Nuevo Misal Vaticano II. Bilbao, España: Editorial Desclée de Brouwer, 1996. 2739 p.

Pacheco, F. *El arte de la pintura*. Madrid, España: Editorial Cátedra, 1990. 782 p.

Páez, R. *Cultura y conmemoraciones en una ciudad nortina: Ovalle, 1892*. La Serena, Chile: Facultad de Humanidades, Universidad de La Serena, 1992. p. 63.

Panofsky, E. *El significado de las artes visuales*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1985. 386 p.

Peña A., S. *La Parroquia de San Antonio del Mar de Barraza (1680-1824)*. La Serena, Chile: Imprenta Sudamericana, 1994. 90 p.

Pereira Salas, E. *Historia del arte en el Reino de Chile.* Santiago, Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1965. 497 p.

Plazaola, J. *Historia y sentido del arte cristiano.* Madrid, España: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996. 1053 p.

Réau, L. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal. 1996. 5 v.

_____. *Iconografía del arte cristiano. Introducción*. Barcelona, España. Ediciones del Serbal, 2000. 590 p.

Rodríguez G. de Ceballos, A. Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinatos americanos. En: *Catálogo de la exposición los siglos de oro en los virreinatos de América, 1550-1700*. Madrid, España: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999. pp. 89-106.

Salinas, M. *En el cielo están trillando: para una historia de las creencias populares en Iberoamérica.* Santiago, Chile: Ediciones Universidad de Santiago de Chile, 2000. 302 p.

Santa María, V. *El Sagrado Corazón de Jesús, devoción barroca en Chile*. Tesis para optar a la Licenciatura en Historia. Santiago, Chile: Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1990. 145 p. (doc. no publicado)

Schenone, H. *Iconografía del arte colonial: los Santos.* Buenos Aires, Argentina: Fundación Tarea, 1992. 2 v.

_____. *Iconografía del arte colonial: Jesucristo.* Buenos Aires, Argentina: Fundación Tarea, 1998. 363 p.

Sebastián, S. *Mensaje simbólico del arte medieval.* Madrid, España: Ediciones Encuentro, 1996. 437 p.

_____. *Contrarreforma y barroco*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1989. 443 p.

Serrano, S. et al. *Vírgenes viajeras, diarios de religiosas francesas en su ruta a Chile 1837-1874*. Santiago, Chile: Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 2000. 352 p.

Valenzuela Márquez, J. Aspectos de la devoción barroca en el Chile Colonial. *Colonial American Historical Review*. 4 (3), 1995. pp. 261-286.

_____. *Las liturgias del poder, celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*. Santiago, Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2001. 449 p.

Citas

[1] Historiador del Arte, Universidad de Chile.

[2] Chevalier, 2002: p. 194.

[3] Louis Charbonneau-Lassay (1871-1946) fue un investigador en el área de la prehistoria, historia, arqueología, numismática y folklore, su obra "El Bestiario de Cristo" se planteó como el primer estudio, de una serie, sobre la simbología de Cristo.

[4] Cantó, 1987: p. 134.

[5] Guardini, 1960: p. 19.

[6] Ibid. p 23.

[7] Cfr. Panofsky,1985: p. 50 ss.

[8] Citado por Pacheco, 1990: p. 247.

[9] Corcuera de Mancera, 1994: p. 27.

[10] Citado por Plazaola, 1996: p. 742.

[11] Serrano et al., 2000: pp. 21-22.

[12] Ibid: p 23.

[13] Guamán Poma de Ayala,1985: p. 636.

[14] Del título de la imagen número 673(687), ibid.

[15] Valenzuela Márquez, 1995: p. 266.

[16] Citado por Rodríguez G. de Cevallos, 1999: p. 90.

[17] Valenzuela Marquez. Ibid: p. 267.

[18] Pacheco. Ibid: pp. 433 ss.

[19] Kennedy, 1998: p. 94.

[20] Ibid: pp.100-101.

[21] Eugenio Pereira Salas cita la investigación realizada en 1935 por Enrique Laval sobre los "Hospitales fundados en Chile durante la colonia". Pereira Salas, 1965: p. 223.

[22] Ibid: p. 223.

[23] Kennedy. Ibid: p. 104.

[24] Valenzuela Marquez, 2001: p. 148 ss.

[25] Concha 1979: p. 211.

[26] Ibid.

[27] Carta del 1 de febrero de 1820. Citado por Concha ibid: p. 218.

[28] Actualmente existe en la Catedral una Imagen de la Virgen María bajo la advocación de María Auxiliadora, inv. CT-20.

[29] Informe de la visita de Fray Diego Salinas en marzo de 1726 a la iglesia de San Agustín. Citado por Concha ibid: pp. 236-237.

[30] Cruz, 1995: p. 151.

[31] Schenone, 1992: p. 156 ss.

[32] Réau, 1996: t. 2, v. 3, p. 127.

[33] Cfr. Peña, 1994: p. 30- 31.

[34] Inv. BA-16

[35] Guarda, 1984: p. 68.

[36] Cfr. Morales, 1983 y 1989.

[37] Manuel Concha fue un periodista y escritor de La Serena, quien publica en 1871 "Crónica de La Serena, desde su fundación hasta nuestros días, 1549-1870", Concha, 1979: p. 244.

[38] Congregación que se coloca bajo la advocación de la Virgen de la Merced, patrona de la ciudad de Barcelona.

[39] Sebastian, 1989: p. 298.

[40] Schenone, ibid: p. 644.

[41] Morales, 1983: p. 291.

[42] *"Como el agua me derramo, todos mis huesos se dislocan, mi corazón se vuelve como cera, se me derrite entre mis entrañas... Perros innumerables me rodean, una banda de malvados me acorrala como para prender mis manos y mis píes... repártense entre sí mis vestiduras y se sortean mi túnica."* Salmo 22, versículos 15,17,19. Biblia de Jerusalén, 1975: p. 731.

[43] Evangelio según San Mateo, 26, 14-27, 66. Nuevo Misal del Vaticano II, 1996: pp. 370-378.

[44] Evangelio según San Marcos 14,1-15,47. Ibid: pp. 378-385.

[45] Evangelio según San Lucas, 22,14-23,56. Ibid: pp.385-392.

[46] Evangelio según San Juan, 18, 1-19,42. Ibid: pp. 428-433.

[47] Réau, 1996: t. 1, v. 2, p. 481.

[48] Ibid: p. 17.

[49] Ibid: p. 194 ss.

[50] Ibid: p. 500.

[51] Schenone, 1998: p 281.

[52] "*E inclinando la cabeza entregó el espíritu*". Evangelio según San Juan, cap.19,30. Biblia de Jerusalén, 1975: p. 156.

[53] Réau, 1996: t .1, v. 2, p. 488.

[54] Ibid.

[55] Pacheco, Ibid: p. 640.

[56] Ibid: p. 646.

[57] Libro de Inventario. Archivo Parroquial de Carén

[58] Mebold, 1985: p. 210.

[59] Boletín Eclesiástico Provincia de Coquimbo, 1907: p. 113.

[60] Ibid: p. 163.

[61] Sebastián, Ibid: p. 197.

[62] Guarda, Ibid: p. 65.

[63] Montandón et al, 1998: p. 404.

[64] Citado por Pereira Salas, ibid: p. 227.

[65] De Albás, 1944: p. 47.

[66] Un texto escrito en 1943 por el Padre Principio de Albás CMF "Historia de la Imagen y el Santuario de Nuestra Señora de Andacollo". El Padre Principio de Albás, perteneció a la Congregación de los Misioneros de María, orden a cargo del Santuario desde 1900.

[67] Ibid: p. 54.

[68] Ibid: p. 153.

[69] Citado por Páez, 1992: p. 51.

[70] Guarda, Ibid: p.148.

[71] Schenone, Ibid: p. 105.

[72] Salinas, 2000: pp. 139-140.

[73] Cfr. Kennedy et al, 2000: pp. 45 ss., y Kennedy, 1998.

[74] Pereira Salas, Ibid: p. 228.

[75] Barros, 1994: p. 30.

[76] Ignaz Raffl, nació en Meran en 1828 y murió en Mentone en 1895, Realizó sus estudios en Viena, Venecia, Florencia y Roma, se estableció en París en 1857. Bénézit, 1976: tomo 8, p. 581.

[77] Navarrete, 1998: pp. 260-261.

[78] Charbonneau-Lassay, 1983: p. 29 ss.

[79] Santa María, 1990: p. 56 ss.

[80] Schenone, Ibid: p. 428.

[81] Réau, Ibid: p. 53.

[82] Réau, 2000: p. 554.

[83] Serrano, Ibid: p. 81.

[84] Juan Plazaola, en op. cit. p. 880.

[85] Datos entregados por el equipo del Centro Nacional de Conservación y Restauración (DIBAM) en trabajos de conservación y restauración en terreno, en el marco del proyecto "Puesta en valor Arte Sacro, Arquidiócesis de La Serena", enero 2001.

[86] Citado por Roberto Páez en op. cit. p. 38.

El sentido de registrar y documentar los objetos religiosos en la Arquidiócesis de La Serena

Lina Nagel V.[1]
Carla Miranda V.[2]
Rodrigo Peña T.[3]

¿Por qué se documentan los objetos religiosos?

La opinión pública está impresionada ante la frecuente pérdida de numerosos objetos de iglesias y otros recintos religiosos en el mundo, información que es conocida a través de medios de prensa como noticiarios en televisión, diarios y revistas, y también en forma especializada, en las páginas web de INTERPOL u otras publicaciones.

La Arquidiócesis de La Serena no ha estado ausente de este fenómeno de índole mundial; conocido es el caso del robo de la imagen religiosa "*Cristo Crucificado*" en el año 2000. Esta imagen de gran devoción para los fieles, ocupaba un lugar destacado en el altar principal de la Iglesia San Vicente Ferrer de Ovalle[4], en el Valle del Limarí, y pese al esfuerzo desplegado por la policía, aun no ha sido posible recuperar esta imagen.

Cristo Crucificado
Robado del altar de la Parroquia San Vicente Ferrer de Ovalle el año 2000 aun no recuperado. Foto obtenida del trabajo "Evaluación y registro de 32 Iglesias de la Arquidiócesis de La Serena – Propuesta para su Conservación y Restauración", por M. Bahamondez, E. Muñoz y P. Valenzuela. Febrero de 1998.

Casos como éste refuerzan en los encargados de los bienes culturales de la Iglesia, como medida precautoria, la urgente necesidad de registrar sistemáticamente estos bienes. Como punto de partida y debido a la gran cantidad de objetos involucrados y a la extensión del territorio nacional, la información debe ser registrada por lo menos en un nivel básico para permitir la identificación rápida y categórica de los objetos.

Los profesionales que trabajan en el ámbito patrimonial saben perfectamente que los objetos religiosos son vulnerables a robos especialmente por la ausencia de medidas de seguridad en sus recintos. La desaparición de estos objetos está en directa relación con su posterior tráfico ilícito, tanto dentro del país cambiando de mano entre coleccionistas, como fuera del país cuando son sacados ilegalmente para ser vendidos, muchas veces a altos precios, en mercados internacionales principalmente de Europa y Estados Unidos.

La falta de registros textuales y visuales con información fidedigna sobre las características físicas de los objetos que ayuden a la policía a identificar y localizar en forma rápida estos bienes culturales, la escasa denuncia de esas pérdidas a la policía, la poca difusión en los medios de comunicación y la falta de seguridad que ofrecen algunas iglesias y sus recintos aledaños, son factores que se conjugan en la apropiación ilícita y posteriormente en la imposibilidad de recuperar los objetos religiosos, constituyendo una pérdida irreparable tanto para las Arquidiócesis como también para la comunidad que los venera en el lugar que se encontraban.

Se debe tener en cuenta que el registro de colecciones y de objetos patrimoniales como forma de prevención de tráfico ilícito de bienes culturales se recomienda a los países miembros en todas las convenciones internacionales sobre bienes culturales en donde la UNESCO y Naciones Unidas han estado involucradas[5].

La constante desaparición de objetos religiosos es una problemática que se presenta a nivel mundial; de acuerdo a estadísticas de organismos especializados como el Consejo Internacional de Museos (ICOM) e INTERPOL, este fenómeno ha aumentado en forma considerable en los últimos años tanto en Chile como en el extranjero[6].

Este inquietante fenómeno ha impulsado a algunas organizaciones internacionales especializadas en la profesionalización de las actividades relacionadas con los bienes culturales, como la Fundación Getty y el ICOM, a fomentar y sugerir iniciativas de proyectos sistemáticos para el registro de objetos religiosos custodiados por las iglesias, como también impulsan la elaboración y/o aplicación de herramientas internacionales normalizadas que facilitan el registro y la identificación de objetos.

ICOM comenzó en los años noventa a publicar y distribuir entre sus miembros y profesionales del ámbito cultural y policial, ediciones especializadas por continentes o por tipología de objetos como es el caso de la publicación "One Hundred Missing Objects"[7]. Estas ediciones dan cuenta de bienes patrimoniales robados en museos, edificios con colecciones privadas sin acceso al público, iglesias, conventos y otros recintos. Los objetos generalmente son de un gran valor patrimonial o sentimental para la comunidad y muchas veces tienen un alto valor económico y son los preferidos de coleccionistas inescrupulosos por su fácil adquisición.

Hay otra herramienta muy útil que ICOM está editando; se trata de la *Lista Roja* por continentes para ser repartida a la policía y personal de Aduanas con la finalidad de orientar a este personal en el reconocimiento de los objetos más amenazados y más buscados en el mercado ilegal. Para el caso americano se publicó la "Lista Roja para América Latina"[8] la cual tiene una modalidad diferente a la "Lista Roja para África", ya que además de los objetos arqueológicos se consideró también la inclusión de los objetos religiosos virreinales más representativos y en riesgo por el tráfico ilícito (pinturas religiosas, imágenes de madera policromada, retablos o parte de ellos, objetos de eucaristía como cálices, copones, custodias, platos de comunión en plata y otros metales nobles).

Las Naciones Unidas por otra parte, ha recomendado a todos los países miembros aplicar el *Object ID* para el registro rápido de sus bienes culturales, como forma de proteger sus objetos ante el tráfico ilícito[9]. También el Banco Mundial, organización vinculada a la economía, recomienda a los países el cuidado de su patrimonio cultural y como medida precautoria la aplicación del *Object ID* para registros rápidos, evitando así la desaparición definitiva de ellos.

El Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP)[10] participó en el proyecto "Puesta en valor arte sacro Arquidiócesis de La Serena" con la formulación, asesoría y dirección en el área de documentación. Con este fin y con los antecedentes recopilados se planteó como objetivo principal "*establecer un sistema de registro y documentación normalizado y automatizado para los objetos religiosos custodiados por las iglesias de la Diócesis manteniendo así el control e identificación del total de los objetos*".

El CDBP con este proyecto se adhiere en forma categórica a la preocupación constante manifestada por la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia, que conoce la ausencia de inventarios en iglesias y conventos de todo el mundo. En uno de los párrafos de una circular relacionada con la valorización de sus bienes culturales, destaca lo dispuesto en el código de derecho canónigo ante la obligación del registro detallado de los objetos religiosos en las iglesias:

> "*dirige su atención al inventario – catalogación de los bienes culturales pertenecientes a entidades e instituciones eclesiásticas, con el fin de tutelar y valorar el ingente patrimonio histórico-artístico de la Iglesia. Este patrimonio está constituido por las obras de arquitectura, pintura, escultura, además de los paramentos, adornos, ornamentos litúrgicos, instrumentos musicales, etc. que puede ser considerado como el rostro histórico y creativo de la comunidad cristiana*" [11].

La inquietud por la falta de registro de sus objetos religiosos manifestada por la Arquidiócesis de La Serena, la circular emitida por la Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia en todo el mundo, la pérdida constante de objetos religiosos en ésta y otras arquidiócesis y la responsabilidad ética de los profesionales que trabajan en la documentación de colecciones en relación a asesorar y fomentar el registro sistemático de museos y colecciones particulares[12], fundamenta fehacientemente el proyecto que hemos realizado en la Arquidiócesis de La Serena[13].

Objetos de museos versus objetos religiosos

En este proyecto se planteó un gran desafío profesional para el CDBP; por primera vez sus profesionales se enfrentaron a aplicar la habitual metodología y experiencia utilizada en el registro de colecciones de museos a objetos religiosos, los cuales tienen un significado y trato muy diferente al objeto museal, por encontrarse en uso constante y ocupar un recinto religioso.

Entre los distintos autores no hay consenso respecto a los términos utilizados para clasificar, identificar y describir los objetos religiosos. Para autores como Iguacén Borau, existen cuatro categorías de objetos que se encuentran en espacios religiosos:

- arte sacro: objetos para el culto oficial, sin importar si han sido bendecidos o dedicados. Estos objetos los componen mobiliarios de culto: vestimentas, muebles, vasos sagrados, instrumentos y utensilios;
- arte religioso: obra de arte de temática religiosa, también puede no estar dedicado al culto;
- arqueología religiosa: objetos sin valor artístico o que no son religiosos pero tienen o tuvieron una vinculación con el culto;
- arte popular religioso: objetos quizás con poco valor estético, pero con un alto significado para la comunidad, constituyendo parte de su patrimonio[14].

En relación a definiciones de objetos religiosos, Monseñor Marchisano de la ya mencionada Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia, hace referencia a otras categorías que son: "*bien cultural de interés religioso*" o "*bien cultural de interés eclesial*" [15]. Sea cual sea el término utilizado para denominar y clasificar estos objetos, Monseñor Marchisano da una gran importancia al contexto en donde ellos se encuentran:

> "*la importancia contextual de los bienes históricos-artísticos, de modo que la pieza considerada desde su valor estético no sea totalmente separada de su función pastoral, así como del contexto histórico, social, ambiental y devocional, de los que constituye una peculiar expresión y un testimonio*" [16].

En el proceso de registro, algunos de los objetos religiosos encontrados en las iglesias visitadas están ya en desuso por cambio en la liturgia católica de los últimos decenios, por lo tanto su identificación fue a veces una tarea difícil para los profesionales involucrados. Otros objetos mantienen la función habitual para la que fueron creados

y son más cercanos y conocidos para el equipo de trabajo *in situ*. Es importante destacar que estos objetos siguen permaneciendo en las iglesias y otros recintos, sin separarse de su contexto para el cual fueron creados y ocupando los lugares para los que fueron destinados.

METODOLOGÍA DE TRABAJO: capacitación, selección, registro e ingreso a base de datos *SUR*

Los antecedentes anteriormente expuestos se consideraron tanto para diseñar y aplicar una metodología de registro acorde con el rol que deben cumplir los objetos religiosos en sus iglesias como para recopilar las características físicas básicas necesarias para permitir un reconocimiento e identificación de los objetos. La información básica que se espera de la documentación de colecciones registra características que deben responder a las siguientes preguntas: *qué es, cómo es su estado* y *dónde está ubicado.*

El trabajo *in situ* fue efectuado por dos historiadores del arte los cuales fueron capacitados con una visión amplia sobre el registro textual y visual, es decir, en la teoría y en la práctica del registro y documentación de colecciones. Durante el desarrollo del proyecto (aproximadamente más de un año) se registraron en forma básica cerca de 1.700 objetos en cuarenta y nueve iglesias, los cuales fueron fotografiados con películas diapositivas de 35 mm.

La capacitación de los profesionales involucrados en este tipo de proyectos es un paso fundamental para poder aplicar criterios comunes en la selección, recolección de información y el registro normalizado de objetos. Así como es importante consignar en las fichas de registro, datos como nombre, medidas, técnicas y otros campos, es también importante registrar las características más destacables en las tomas fotográficas.

En el registro de colecciones la aplicación de un lenguaje normalizado y estandarizado tiene una importancia relevante, por ejemplo, con respecto a la denominación de determinados objetos: éstos se designan como *casulla y accesorios* o como *casulla*, *estola* y *manipulo* o simplemente se registran como un conjunto, es decir, como '*ornamento litúrgico*'[17]. Este estándar también se presenta en otros campos; por ejemplo, al consignar las medidas de un objeto: en una pintura se registra siempre alto x ancho

Escultura "Virgen del Rosario"
AG 25
Técnica/material: madera policromada y ojos de vidrio.
Medida:130 cms.
Descripción iconográfica: figura de la Virgen del Rosario vestida con traje y capa de color blanco, bordada y ornamentada en tonos dorados. Tiene una corona de globo cruzado. Con su mano derecha sostiene al Niño Jesús, que viste igual y lleva corona y adornos metálicos sobre su cabellera. Con sus dos manos sostiene un gran rosario de cuentas metálicas.

Pintura "La Sagrada Familia"
DU 13
Técnica/material: óleo sobre tela
Medidas: 185 x 110 cms
Descripción iconográfica: en primer plano tres figuras de cuerpo completo: a la derecha se encuentra San José de barba y cabello largo, viste túnica gris y manto rojo que cubre la parte inferior del cuerpo y su brazo izquierdo, sostiene en su mano izquierda un lirio blanco, al centro el Niño Jesús vestido de túnica blanca con manto rojo sobre sus hombros; sostiene un cayado con su mano izquierda, a la izquierda se encuentra la Virgen María vestida de túnica blanca y manto azul, sostiene con su mano izquierda la mano del Niño Jesús. Al centro una paloma con rayos dorados representa el Espíritu Santo. En la parte superior la figura de Dios Padre de barba larga y manto rojo, representado con los brazos extendidos. Al fondo paisaje de árboles.

(*145 x 72 cm*); el formato indica la superficie que ocupa en un determinado muro y lo define como un objeto bidimensional para los estudiosos en la materia.

Un registro normalizado posibilita la recuperación de la información de los objetos que se encuentran en una base de datos. Además esta normalización permite en un futuro próximo, intercambiar información entre las diferentes arquidiócesis de Chile y también con museos pertenecientes a órdenes religiosas.

Con respecto al registro visual, un fotógrafo profesional del CDBP entregó pautas para que todas las fotografías tomadas en 35 mm mantuvieran estándares que permitieran la identificación en el registro y uso de esas fotografías en catálogos. Durante la

capacitación se entregaron también orientaciones sobre algunas condiciones adversas para las tomas fotográficas, como son por ejemplo, la escasa luminosidad y el tipo de espacio que ofrecía cada recinto religioso[18].

La primera fase del proyecto fue la selección e identificación de los objetos a registrar *in situ*. Esta es una fase fundamental y crítica ya que la cantidad de objetos a registrar en cada iglesia incide directamente en el tiempo necesario para esta actividad y los costos para los procesos de marcaje y fotografía. Se suma a esto, la estadía de los profesionales que estaban trabajando *in situ* y la disponibilidad de ellos para un periodo mayor de lo originalmente presupuestado.

Se consideraron para el proceso de registro aquellos objetos, que además de su valor estético e histórico–artístico, tuvieran un significado patrimonial importante para la iglesia y la comunidad a la que pertenecen. No fueron incluidos en el registro algunos objetos que presentaban muy mal estado de conservación, presumiendo que eran imposibles de restaurar o que la restauración implicaría un costo muy alto (fragmentos de esculturas o trozos de antiguas capas pluviales). Otros objetos no fueron considerados porque adolecían a nuestro juicio, de un valor estético o histórico-artístico razonable (objetos de yeso o vasos y floreros de factura industrial contemporánea).

Escultura "San Juan Bautista", *OV 84*
Técnica/material: madera policromada y ojos de vidrio
Medidas: 24 x 18 x 18 cm
Descripción física: representación de figura masculina (San Juan Bautista); que muestra un rostro joven, con cabello corto color café y ojos de vidrio. Cejas, pestañas y ligeros bigotes pintados.

En este proceso de selección de las colecciones los profesionales se encontraron con muchas sorpresas, ya que objetos que estaban casi olvidados en el cajón de algún mueble de una sacristía o en la esquina del coro de una iglesia, tenían un alto valor estético e histórico–artístico digno de destacar. Es el caso de muchas esculturas policromadas de noble factura que fueron encontradas, lo que pone en evidencia la notable calidad de los objetos religiosos que se distribuían en esa región en épocas pasadas y la preocupación de los talleres en la factura de dichos objetos.

Como en un proceso habitual en el registro de objetos de museo cada objeto recibió un código alfanumérico, compuesto por una sigla correspondiente a la iglesia a la cual pertenece y un número correlativo (por ejemplo, *TU123* se refiere al objeto 123 de la Iglesia de Tulahuen o el código *AG37* corresponde al número de inventario del objeto 37 de la Iglesia de Algarrobito). Este sistema permite diferenciar un objeto de otro similar en una misma iglesia o dentro de la Arquidiócesis. El código alfanumérico es único e irrepetible, aun cuando el objeto ya no pertenezca a la Arquidiócesis y/o desaparezca[19].

Pila Bautismal
DP 58
Técnica/material: mármol pulido y tallado.
Medidas: 80 cm de alto x 40 cm de diámetro.
Descripción física: Contenedor de base circular y cuerpo campaneiforme con borde evertido tallado en relieve con motivos fitomorfos: hojas de acanto que caen en la parte superior y en la parte inferior las hojas rodean el contenedor. Este se encuentra sobre cuerpo cilíndrico con base escalonada y nudos de diferentes diámetros.

Para el diseño de la ficha de registro se consideraron algunos puntos relevantes: el registro tenía que ser simple y claro, debía ayudar al fácil reconocimiento e identificación del objeto y además debía recoger en los objetos todo texto, sello o rótulo que tuviese inciso o adherido. Esta información esencial debía ser ingresada en el campo *Inscripciones y Marcas*, campo que proporciona a los investigadores datos importantes sobre autoría, fechas de donación o adquisición, procedencia y/o propiedad anterior.

En este proyecto por ejemplo, se encontró en el reverso inferior de una escultura la palabra *Raffl*, lo que de acuerdo al resultado de investigaciones posteriores, corresponde a una imagen hecha en París y cuyo autor es el escultor austriaco *Ignaz Raffl*. En otro

Custodia
AN 42
Técnica/material: bronce vaciado, vidrio y pedrería.
Medidas: 53 x 17 x 19 cm
Descripción: custodia de base apuntada de cuatro pétalos y cuatro patas, ornamentación de incrustación de vidrio rojo que se unen en el centro en rosetón labrado chico y central con incrustación de rombos de vidrio rojo; astil cilíndrico con nudos de diferentes dimensiones. Viril con rayos flameantes y rectos y flor en un extremo, incrustación de vidrio rojo, centro de venera y círculo central rodeado de vidrio blanco, detrás mariposa y bisagra, cruz latina superior.

Escapulario
MB 17
Medidas: 6 x 4,5 cm
Técnica/material: falla bordada
Descripción física: dos elementos rectangulares de cartón forrados en el reverso con una tela de color azul y en el anverso con tela de falla café, sobre la cual hay bordados ornamentación con motivos florales en tonos amarillos en los bordes y verdes en el interior de uno de los escudo. Ambos rectángulos están unidos con un lazo color café.

caso, en una pequeña bandeja metálica se encontró la siguiente inscripción '*Juan Aguirre A Na. De M... DE M...DES DEL MOLLE*'; aunque no se investigó mayormente se puede suponer que esta bandeja era de propiedad o fue donada a la iglesia por un tal señor Juan Aguirre, habitante de El Molle.

El trabajo de ordenación y sistematización de la información recogida se realizó posteriormente en la oficina del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales[20].

El diseño de una ficha de registro sencilla tiene una razón importante: en un futuro la labor de registro puede y debe ser efectuada por personas de la Arquidiócesis especialmente capacitadas para ello, quienes contarán con una plataforma de información básica necesaria para la identificación de sus objetos.

La ficha de campo fue diseñada de acuerdo a campos contenidos en la base de datos *SUR*, la cual se basa en los campos entregados por el *Object ID* del cual se hizo referencia al comienzo de este artículo; esta ficha permite una rápida y efectiva identificación de los objetos registrados[21].

Estos campos están agrupados en tres grandes ítems para facilitar el trabajo sistemático y concentrado en la recopilación de información:

- Descripción Física: Descripción, Medidas, Técnica/Material, Inscripciones y Marcas, Conservación/Restauración
- Descripción Administrativa: Número de Inventario, Ubicación, Registrador
- Descripción Intelectual: Nombre Común, Creador, Título

Después de finalizado el proceso *in situ*, en las oficinas del CDBP se siguieron varios pasos antes del ingreso de la información a la base de datos: ordenación de la información, búsqueda de autores, fechas y talleres, toma de decisiones con respecto a los términos normalizados a usar y revisión de las tipologías de los objetos registrados.

Se ingresó en la base de datos *SUR* toda la información contenida en las fichas recopilada *in situ* más la información obtenida de esta investigación en un nivel básico. Paralelamente se digitalizaron las fotografías tomadas y se formó un banco de imágenes compuesto por 1.700 fotografías. La información contenida en la base de datos *SUR* como las diapositivas y las imágenes digitalizadas se encuentran en la secretaría de la Arquidiócesis en la ciudad de La Serena[22].

PRODUCTOS: Manual de registro básico, Recibos, Catálogos, Archivo fotográfico, Curso de capacitación, Estudio iconográfico

Considerando la tipología de los objetos y los objetivos de este proyecto, es decir, registrar y cuantificar la colección de la Arquidiócesis para su protección y entregar herramientas fáciles que permitan a los párrocos y encargados de las iglesias manejar y administrar en forma óptima los objetos custodiados por ellos, se diseñaron y elaboraron los siguientes productos:

- **Manual de registro básico**
  El *Manual de registro básico* fue creado como respuesta a la necesidad

de dar continuidad al proceso de registro en un sistema de documentación desarrollado expresamente para este proyecto y de acuerdo a las características propias de los objetos religiosos y de ornato en uso.

Permite a los encargados de iglesias y párrocos registrar todo tipo de objeto que llegue a esa iglesia después de finalizado este proyecto. Para esto el manual tiene un marco teórico simple y ejemplos con textos y fotografías de los campos contenidos en las fichas ayudando en la orientación de las actividades propias del registro[23].

- **Recibo de ingreso**

  El *Recibo de ingreso* es un documento fundamental en el ordenamiento de los objetos, consignando la procedencia de ellos. Muchas veces este documento soluciona problemas legales, dilucidando la propiedad y tenencia de un objeto, y entrega luces a un investigador del propietario anterior, cuando es una donación.

- **Recibo de traspaso**

  El *Recibo de traspaso* debe consignar todo cambio de ubicación que tengan los objetos de una iglesia a otra. Documenta el traspaso de objetos entre las iglesias de la Arquidiócesis; permite la movilidad de los objetos y el prestar o entregar objetos faltantes de una iglesia a otra, ya sea en forma temporal o permanente.

- **Catálogos**

  Una decisión del área de documentación fue diseñar herramientas que facilitaran el control de los objetos custodiados por la Arquidiócesis, facilitando el manejo habitual de los encargados de las iglesias. Para ello se pensó en dos herramientas con información simple y visualmente comprensible para todo tipo de persona. La importancia y éxito que estos catálogos han tenido para los profesionales de museos, hizo que se diseñara directamente un catálogo en la base de datos *SUR* para extraer desde ella la información más relevante y la fotografía de los objetos en forma automática[24].

Catálogo de objetos religiosos por iglesias

El Catálogo de objetos religiosos por iglesias concentra el registro textual y visual de todos los objetos religiosos y de ornato que se encuentran en cada iglesia de la Arquidiócesis. Como forma de ayudar a los encargados de custodiar los objetos en las iglesias, el catálogo presenta en texto y fotografía, las características físicas básicas más destacables del objeto religioso registrado. Esto permite a los encargados una muy rápida identificación de ellos.

La totalidad de los datos fueron extraídos de la base de datos SUR seleccionando de ella solamente una información mínima: Tipología, Nombre Común, Técnica y Material, Medidas y Número de Inventario (por ejemplo: Objeto de Devoción – Escultura - Virgen del Carmen y Niño - Madera policromada y ojos de vidrio – 171 x 51 x 40 cm – SD – 07) 25.

Esta herramienta tiene por finalidad ayudar a los encargados de estos bienes culturales en el control e identificación de los objetos custodiados, como también ayudar en la búsqueda de ellos en caso de pérdidas indeseadas. También es de gran utilidad en los traslados de párrocos, quienes con esta información pueden traspasar su iglesia con todos los objetos inventariados.

Catálogo por tipología de los objetos religiosos

El Catálogo por tipología de objetos religiosos concentra el registro textual y visual de la totalidad de los objetos religiosos y litúrgicos registrados en este proyecto, correspondiente a 49 iglesias visitadas en la Arquidiócesis de La Serena, más la Catedral de La Serena y algunos objetos que se encuentran en el Arzobispado y recintos anexos.

Para este fin se analizó, tradujo y adaptó el sistema de tipología usado en el "Thesaurus of Religious Objects of the Catholic Faith" [26], herramienta que muestra las siguientes tipologías: *Artes visuales, Contenedor, Elemento arquitectónico, Instrumento musical, Mueble eucarístico, Mueble: Otros sacramentos, Objeto de ablución, Objeto de altar, Objeto de devoción, Objeto de eucaristía, Objeto de procesión, Objeto funerario,*

Objeto para el incienso, Objeto para navidad, Objeto: otros sacramentos, Objeto para iluminar, Textil, Vestimenta y ornamentos y Otros.

- **Base de datos SUR y archivo de imágenes digitales**
  Toda la información recolectada y normalizada se ingresó a la base de datos *SUR,* permitiendo tener una información general, actualizada cuando sea necesario, posibilitando el establecimiento de redes con otras diócesis y/o museos chilenos. Además sirve de plataforma para investigadores, los que podrían relacionar objetos, autorías y facturas, permitiendo poner en valor los objetos custodiados.

  La base de datos con la información textual y la base de imágenes digitales permiten relacionar ambas informaciones, facilitado revisiones e identificación de los objetos custodiados.

- **Archivo fotográfico**
  Con las diapositivas de 35 mm tomadas *in situ* se formó un archivo fotográfico, el cual quedó organizado y guardado en contenedores confeccionados especialmente en material libre de ácido: sobres y mangas de polipropileno.

- **Catálogo por número de inventario**
  El *Catálogo por número de inventario* contiene la totalidad de los objetos registrados separados por iglesia, con su código correspondiente y la numeración de los objetos que cada iglesia tutela. Facilita a los encargados de iglesias la continuación correlativa del registro y evita la enumeración equívoca, lo que llevaría a confusiones de números de inventario, difíciles de controlar.

- **Cursos de capacitación**
  Reconociendo la capacitación para el registro de objetos como fundamental para la continuidad del proyecto al permitir una recolección de información normalizada, se elaboraron y desarrollaron tres tipos de capacitación en terreno:

  1.capacitación para sacerdotes encargados
  2.capacitación para seminaristas
  3. capacitación para laicos encargados de las iglesias
  Este programa pensado en niveles de información diferente, más el diseño de herramientas como el *Manual de registro básico,* la *Ficha de campo* y los *Recibos de ingreso y traspaso* permiten a los encargados registrar nuevos objetos y registrar traslados y restauraciones de los objetos en o entre las iglesias. Así ellos están capacitados para entregar esta información al encargado de la Arquidiócesis para alimentar la base de datos *SUR* y mantenerla actualizada, dándole un sentido al registro y documentación de colecciones.

- **Estudio iconográfico**
  Reconociendo que esta etapa de registro se concentra en una información básica se invitó a participar a un historiador del arte para la investigación iconográfica de los cuarenta objetos religiosos más representativos; algunos de ellos fueron seleccionados considerando el alto sentido devocional que tienen para la comunidad y/o por su representativo valor histórico-artístico regional o internacional.

  Esta investigación permitió poner en valor y destacar numerosos objetos que no contaban hasta entonces con investigaciones de profesionales especializados en objetos religiosos, permitiendo así establecer algunas autorías; identificar talleres de producción nacionales e internacionales y dilucidar los parámetros de adquisición de objetos religiosos en los dos valles. También esta investigación contribuyó con información especializada para alimentar la base de datos *SUR,* ya que la mayoría de los objetos sólo tenía información en un nivel básico.

Aspectos relativos a la seguridad y protección de la información

Además de las medidas mínimas de seguridad en los recintos que debe considerar un encargado de iglesia para evitar robos, es un deber tomar conciencia en cuanto a la protección de sus objetos en diferentes formas[27].

Parece importante recalcar en forma muy especial que para la protección de los objetos custodiados por la Arquidiócesis de La Serena, toda la información existente en bases

de datos, fotografías, fichas y respaldos de información en CD debe ser confidencial y de acceso restringido. Toda esta información debe ser manejada solamente por los encargados de los bienes culturales y no ser mostrada a extraños.

Puede ser discutible para los investigadores la no entrega de esta información por parte de una Arquidiócesis, pero la Iglesia debe saber delimitar autorizaciones para investigaciones, entrega de información, fotografías y difusión de sus bienes culturales.

Se sugiere como medida precautoria, que en todas las publicaciones, fruto de investigaciones histórico-artísticas sobre algún objeto perteneciente a la Arquidiócesis, no se entreguen los datos de localización exactos de los objetos, sino consignar solamente '*propiedad privada*' o '*propiedad de la Iglesia*'.

Conclusión

Un significativo aporte de este proyecto ha sido poder despertar el sentido de patrimonio de los bienes que custodian los religiosos de la Arquidiócesis y las comunidades integrantes.

Otro aporte es el haber convencido a sacerdotes y laicos de la utilidad que tiene el llevar en cada iglesia un registro sistemático e integral en cuanto a la información fidedigna y actualizada que pueda contener.

Las ventajas que ofrece son enormes: desde facilitar el quehacer diario en el control y administración de los bienes culturales de la Arquidiócesis, ayudar a resolver problemas legales de propiedad y tutela, hasta la protección y búsqueda de los objetos en caso de pérdidas indeseadas.

La planificación de proyectos integrales también se basa en la información que entregan los registros actualizados: planificación de nuevas adquisiciones, trabajos de restauración, investigaciones, elaboración de material de difusión y puesta en valor de los objetos.

Se espera que la experiencia lograda en el área de documentación durante el desarrollo de este proyecto, donde los profesionales involucrados mostraron en todas las situaciones un entusiasmo y compromiso destacable, pueda ser aplicada en otras arquidiócesis de Chile[28]. La metodología aplicada y los productos útiles para la continuidad de las actividades, concretizan los objetivos iniciales que fueron planteados al comienzo de este proyecto.

Notas del grupo itinerante

Para mostrar en forma más anecdótica lo que fue el proceso de registro *in situ*, se incluyen unas notas escritas por los integrantes del grupo itinerante:

Comenzando por el sur de la región, los primeros pueblos visitados fueron Combarbalá y Quilitapia. A partir de esta primera experiencia se constataron los muchos factores que se debían sortear en un proyecto de esta naturaleza, tanto de tipo profesional como de orden práctico. Quilitapia fue el primer ejemplo de la distancia y el abandono en que se encontraban muchos de los pueblos en donde se trabajaría. El acceso a las distintas localidades sería uno de los desafíos más difíciles de superar, ya que en la mayoría de los casos los lugares carecían de locomoción pública en forma regular.

Fue importante entender que el valor patrimonial asignado a los objetos por la comunidad estaba mediado por las vivencias y sentimientos que despiertan en ellos y no por el valor intrínseco que pudieran tener como objetos fuera de su contexto.

Cómo olvidar en Peralillo, valle del Elqui, la preocupación de un adolescente por vestir a su *"Chinita del Carmen p' la foto, ¡Cómo no va a salir sin su mejor traje!"*. Para él, la imagen de yeso policromado, no era simplemente un objeto que se debía marcar, fotografiar y registrar, sino un objeto de devoción, con vida propia. Negarse a la petición del joven para que su *"Chinita"* fuera acicalada con sus mejores vestidos, habría sido descontextualizar el objeto de su significado e identidad.

En una ocasión, el párroco autorizó realizar el trabajo en presencia de la comunidad, se trataba de un club de ancianos que celebraban una convivencia en la iglesia de San Isidro; los vecinos se mostraban incómodos e invadidos por la manipulación de

su patrimonio y la pregunta directa y contundente no se dejaba esperar, *"¿Para qué marcan los santos?, si se los roban, borran el número y ¡ya!"*.

La participación de los miembros de la comunidad en relación con su patrimonio religioso, cuestionó la labor del equipo, fundamentalmente el marcaje de las piezas, puesto que para ellos resultó incomprensible y principalmente una falta de respeto la inscripción de un número, porque transformaba la presencia divina de la Virgen o el Santo del pueblo, en un objeto como cualquier otro, desprendiéndolo de su aura mística. Por este motivo entonces, el marcaje de los objetos estuvo supeditado a criterios de carácter epistemológico, cuyo procedimiento estuvo cruzado inevitablemente por la comunidad de cada iglesia.

La experiencia anterior significó contextualizar los criterios de la disciplina en función de la relación que estos objetos tienen con la comunidad a la cual pertenecen, relación influenciada por el fuerte sentido de apropiación que la comunidad tiene con los bienes simbólicos de la iglesia con los cuales se identifican y se proyectan.

En un proyecto de esta índole no puede alterarse la vida cotidiana del objeto ni la función que cumple dentro de la comunidad, ya que su valor patrimonial reside precisamente en ello y no en el extrañamiento estético que congela su identidad y sentido. La documentación de este tipo de bienes patrimoniales debe contemplar esta perspectiva aunque el registro y la fotografía, en otras situaciones, tengan un modo de ser y hacer distinto.

Bibliografía

García, F. Tráfico ilícito de bienes culturales. Un enfoque criminológico. En: *El tráfico ilícito de bienes culturales*. París, Francia: Icom, 1996. 186 p.

Getty Trust. *Lista de Verificación para la Identificación de Objetos – Object ID*; 1993.

Icom. *Código de Deontología*. París, Francia: 1997. 34 p.

_____. *One hundred missing objects. Saqueo en América Latina*. París, Francia: 1997. 143 p.

_____. *One hundred missing objects. Looting in Europe.* París, Francia: 2000. 127 p.

Iguacén Borau, D. La Iglesia y su patrimonio cultural. Madrid, España: Edice, 1984.

Marchisano, F. *Función pastoral de los museos eclesiásticos.* Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia, 2001. En: www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_sp.html

_____. *Necesidad y urgencia del inventario y catalogación de los bienes culturales de la iglesia*. Pontificia Comisión para los Bienes Culturales de la Iglesia; 1999. En: www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_19991208_catalogaz-beni-culturaliwww.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20010815_funzione-musei_sp.htmlit.html

Nagel, L. El registro de colecciones y la difusión como medidas de protección de los bienes culturales. En: *Museos*, (24), 2000.

_____. *Manual de registro básico.* Santiago, Chile: Cncr, 2002. 21 p.

Perrin, J. y Vasco Rocca, S. *Thesaurus of the Religious Object of the Catholic Faith*. Getty Trust, 1999. 406 p.

Citas

[1] Historiadora del Arte, Christian – Albrechts Universität, Alemania.

[2] Historiadora del Arte, Universidad de Chile.

[3] Historiador del Arte, Universidad de Chile.

[4] Imagen de madera policromada y ojos de vidrio, mide cerca de 70 cm de alto, faltantes en la mano izquierda. La única información y fotografía existente corresponde a la imagen visual que casualmente fue tomada por restauradores mientras evaluaban los daños causados por los violentos temblores en esa zona el verano del año 2000. Esta imagen fue robada de la Iglesia San Vicente Ferrer antes de su registro sistemático por los profesionales de este proyecto. Información y características físicas de esta imagen fue entregada por el Centro Nacional de Conservación y Restauración (Dibam).

[5] Nagel, 2000, pp. 11

[6] García, 1996, pp. 56

[7] Edición especializada para Latinoamérica como *One Hundred Missing Objects. Saqueo en América Latina,* que contiene robos de objetos históricos, arqueológicos y religiosos. París: ICOM, 1997 y una edición especializada en objetos religiosos: *One Hundred Missing Objects. Looting in Europe.* París: ICOM, 2000. La última edición especializada en objetos religiosos se dedicará a América Latina.

[8] La autora de este artículo es miembro del comité editorial del ICOM para la *Lista Roja para América Latina*; específicamente nombrada para la asesoría en registro de objetos religiosos virreinales.

[9] *Lista de Verificación para la Identificación de Objetos* diseñada por el Getty Information Institute en 1993; responde a la necesidad de información mínima que requiere la policía, personal de aduanas y compañías aseguradoras para identificar objetos en caso de pérdida o robo. La *Lista de Verificación* se encuentra en www.object-id.com (en español) a disposición de museos, coleccionistas, propietarios de galerías de arte y público en general.

[10] Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales (CDBP), unidad de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, asesora a museos en el registro y documentación de sus colecciones.

[11] Marchisano: 1999, pp. 1

[12] Las responsabilidades éticas están definidas expresamente en el párrafo 6: Responsabilidades personales respecto de la colección; ICOM. *Código de Deontología*, París, 1997, pp. 31

[13] En este proyecto y registrando cerca de cincuenta iglesias encontramos solamente un libro de inventario histórico de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, en la Iglesia de Nuestra Señora de la Merced, Carén. Interesante es comprobar la minuciosidad de datos e información que se llevaba en este tipo de registro, aunque se debe reconocer que muchos de los datos eran muy subjetivos y mostraban el entusiasmo o rechazo del párroco de turno ante la adquisición de objetos religiosos.

[14] Iguacén, 1987, pp. 143

[15] Marchisano, 2001, párrafo 2.2. Monseñor Marchisano es redactor de dos cartas circulares relativas al registro de objetos culturales de la Iglesia y a la función pastoral de los museos eclesiásticos. www.vaticano.va

[16] Marchisano, Mons. Francesco: *Carta circular sobre la función pastoral de los museos eclesiásticos*. Ciudad del Vaticano, 15 de agosto de 2001. En: www.vaticano.va

[17] El CDBP está finalizando un proyecto de tres años financiado por el Getty Trust (Estados Unidos) para la traducción y búsqueda de equivalencias del *Art & Architecture Thesaurus* al español. Esta herramienta permite la normalización de vocabulario y orienta al usuario en la aplicación de los términos más usados en el ámbito especializado.

[18] Para mayor información sobre las imágenes documentales ver el capítulo de las fotógrafas profesionales, Marcela Roubillard y Paula Durán dedicado a documentación visual en forma más amplia.

[19] El número de registro de un objeto es equivalente al número único que recibe cada persona cuando nace.

[20] Algunas iglesias registradas son de muy difícil acceso; por razones presupuestarias y de tiempo se visitaban sólo una vez.

[21] Programa computacional para el registro de colecciones de museos diseñado en los años 90 por el CDBP; se está usando en todos los museos DIBAM y en numerosos museos privados y municipales de Chile.

[22] Es aconsejable que la Arquidiócesis propietaria de los objetos registrados, maneje la base de datos *SUR,* haciéndose cargo también del manejo y actualización de ella.

[23] Otros antecedentes de éste y otros manuales desarrollados como productos de este proyecto, están en el capítulo dedicado especialmente a la capacitación en las áreas de documentación, conservación y restauración.

[24] En este proyecto se extrajo parte de la información en forma automática desde la base de datos, pero las medidas y las fotografías debieron ser ingresadas manualmente, significando muchas horas de trabajo para los profesionales involucrados. Como consecuencia de este proyecto y para facilitar la labor en el control de colecciones, el Programa *Sur* cuenta con un formulario que edita catálogos automáticos desde diciembre 2002.

[25] Mayor información sobre estos objetos se encuentra en la base de datos *SUR* en el Arzobispado de La Serena. Se recuerda que esta información es confidencial.

[26] Perrin y Vasco, 1999.

[27] Ver información en *Manual de Registro Básico*, pp. 10-11.

[28] El encargado de los bienes culturales de la iglesia del Perú y el encargado de los bienes culturales de la iglesia de Chile ya han solicitado información sobre la metodología aplicada en este proyecto. También algunas diócesis chilenas en forma individual.

La fotografía como medio de documentación e investigación

Marcela Roubillard E.[1]
Paula Durán R.[2]

Introducción

En el proceso de conocimiento y preservación de los bienes culturales, la fotografía de los objetos es el registro visual indispensable para comprender e interpretar la información escrita que se tiene de ellos. A través de las fotografías se pueden reunir visualmente objetos ubicados en lugares geográficamente distantes, permitiendo a los investigadores su estudio en forma conjunta. Por otro lado, los registros visuales sirven para el reconocimiento de un objeto en caso de pérdida o extravío, como también son necesarios para comparar en el tiempo los diferentes cambios sufridos por éste en el plano material y estético. Cuando los objetos se encuentran en uso, como en este proyecto, es habitual que se produzcan en el tiempo cambios notorios, documentarlos a través de un buen registro fotográfico es indispensable para comprender su historia.

Cada objeto permite múltiples lecturas o miradas, por lo que para definir la forma más adecuada de obtener de las fotografías la información que se requiere, es necesario realizar un trabajo de análisis y discusión con quienes usarán esta información. A partir de estas definiciones podrán planificarse las etapas en que se realizará el trabajo considerando los recursos humanos, técnicos y financieros necesarios.

Para definir el tipo de registro fotográfico que se requiere y la forma en que éste será obtenido, es necesario considerar los siguientes factores:

- El objetivo o la función que cumplirá el registro fotográfico
- El universo total de los objetos
- El tipo de objetos a registrar
- El lugar donde estos registros serán realizados
- El nivel de conocimientos fotográficos de quién realizará el registro

En un proyecto como el desarrollado en la Arquidiócesis de la Serena, donde la relación de las diferentes actividades involucradas (documentación, investigación, conservación/restauración y difusión) genera gran cantidad de información visual, el producto final es variado. Todas las actividades necesitan de las fotografías tanto para utilizarlas en los diferentes procesos, como para documentar el trabajo realizado.

Tipos de registros fotográficos realizados en este proyecto

- **Fotografías para documentación**: su objetivo es el reconocimiento básico del total de objetos registrados. Se trata de diapositivas color, tomadas *in situ* con una cámara 35 mm por los historiadores de arte encargados del registro de los objetos. Se tomó una vista general de cada objeto para permitir su reconocimiento visual y su relación con la información escrita. Cada una de las 1.632 diapositivas obtenidas en esta etapa fueron identificadas en relación al objeto fotografiado permitiendo la creación de un archivo ordenado, el cual fue almacenado con especial cuidado. Las fotografías se guardaron en fundas transparentes y en sobres especialmente fabricados con materiales permanentes, siguiendo las normas utilizadas para la mejor conservación de este tipo de documentos.

Alba
Registro fotográfico realizado en terreno con luz natural.

Custodia
Registro fotográfico realizado en terreno con luz natural.

Pila bautismal
Registro fotográfico realizado en terreno con luz natural.

Finalmente este archivo fue entregado al Arzobispado de La Serena, donde se encuentra actualmente.

- **Fotografías de procesos**: su objetivo es el registro de las obras antes y después de los procesos de restauración. Los 55 objetos restaurados en el CNCR se registraron en diapositivas color de 35 mm en el estudio fotográfico del CNCR, sumando un total de 210 fotografías con sus respectivos duplicados de resguardo. Adicionalmente los restauradores realizaron una detallada documentación visual del proceso de restauración. La recuperación de las pinturas interiores de las iglesias de Montegrande, Monte Patria y Barraza fueron fotografiadas en formato digital antes y durante la restauración de sus pinturas y en diapositivas después de la restauración.

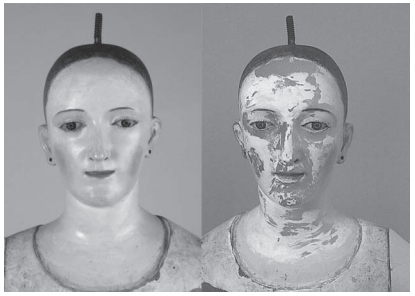
Virgen de la Merced
Parroquia El Sagrario, La Serena.
Anverso antes y después de la restauración.

- **Fotografías de análisis**: éstas permiten el estudio analítico de los objetos, aportando información necesaria para el proceso de restauración. Estos registros implican una mayor complejidad técnica y normalmente fueron tomados por los propios restauradores en película diapositiva. Las fotografías con luz rasante, luz ultravioleta y radiografías registran características de la fabricación de los objetos, detalles de los deterioros y las intervenciones anteriores. Las diapositivas (alrededor de 342) fueron incorporadas al archivo fotográfico del CNCR y se accede a ellas a través de la base de datos de la biblioteca. Posteriormente gran parte de las fotografías fueron digitalizadas para ser utilizadas en la base de datos, las fichas, los informes, las publicaciones, etc. De esta forma se ha creado un importante banco de imágenes digitales.

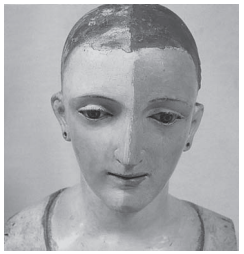
- **Fotografías para difusión**: son imágenes de objetos especialmente seleccionados para la investigación y difusión. El objetivo fundamental de estas fotografías es obtener un registro tan preciso como sea posible en cuanto a textura, color, brillo/opacidad, transparencia, descripción de forma, etc. Para obtener una imagen de mejor calidad y lograr una buena reproducción, las fotografías fueron realizadas en diapositivas de mayor formato (6x6 cm) e iluminadas con flash electrónico.

Virgen de la Merced

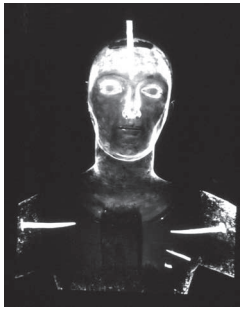
Fotografía con luz visible y ultravioleta que registra el estado antes de la eliminación de la suciedad superficial y repintes en el rostro.



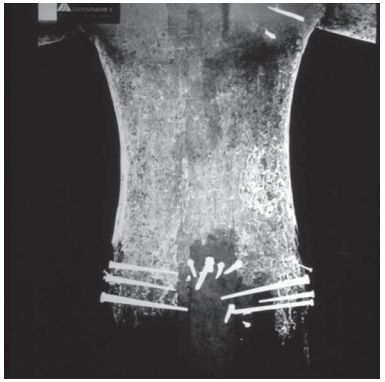
Fotografía con luz visible y ultravioleta que registra el estado final de repintes en el rostro.



Detalle del proceso de limpieza de la suciedad generalizada en el rostro.



Radiografía de la cabeza, antes de la intervención. Se observan clavos forja utilizados para unir los brazos al torso y en la cabeza el tornillo que fija la corona.



Radiografía del torso, antes de la intervención. En ella se observa claramente el debilitamiento estructural del tronco causado por la presencia masiva de canales internos debido al ataque de xilófagos.

La iluminación de los objetos

El tipo de iluminación utilizada en las tomas fotográficas es fundamental para lograr una buena reproducción de color. Las condiciones de los espacios interiores en que fueron tomadas las fotografías en terreno fueron determinantes en el resultado final, ya que dependiendo del tipo de iluminación artificial existente en los recintos, el color de las fotografías tenderá a ser más azulado o anaranjado. Por esta razón, en la mayoría de los casos los objetos fueron fotografiados al exterior con luz natural. Se utilizó un color de fondo continuo e igual para todas las tomas, el cual sirvió como referencia para aproximarse al color real de los objetos. Sin embargo, los objetos de gran tamaño se tuvieron que fotografiar sin moverlos de su lugar original y en estos casos el color fue corregido en la imagen digital.

Conservación de los registros fotográficos

Las fotografías de documentación requieren condiciones especiales de conservación ya que no sólo deben cumplir una función inmediata, sino que son registros importantes para la historia de los objetos por la información que contienen.

Estos archivos fotográficos requieren de cuidados especiales para su almacenamiento: deben mantenerse en lugares estables climáticamente, sin variaciones importantes de temperatura y humedad. El sol que entra por una ventana, las ranuras de las puertas

y los sistemas de calefacción, producen variaciones constantes de temperatura y humedad provocando alteraciones físicas y químicas en los diferentes componentes de las fotografías. Por otro lado, las temperaturas altas aceleran los procesos de envejecimiento y la humedad elevada favorece el desarrollo de microorganismos, entre otros problemas.

El efecto de la luz sobre las fotografías es bien conocido por todos ya que produce un notorio desvanecimiento de los colores con el tiempo; este es un factor acumulativo e irreversible de deterioro de las imágenes. Si las diapositivas son usadas para proyecciones, es recomendable disminuir al mínimo su exposición a la luz. Idealmente es recomendable duplicarlas para este fin.

Otra causa importante de daño para las fotografías es su manipulación inadecuada: ésta debe realizarse con guantes de algodón, ya que las huellas dactilares son permanentes y no pueden eliminarse posteriormente. Si esto no es posible, es recomendable tomarlas desde los bordes.

Digitalización de las fotografías

La posibilidad de utilizar las nuevas tecnologías de digitalización para la conservación de la información es un recurso utilizado eficientemente en el último tiempo. Las imágenes digitalizadas evitan la manipulación constante de los originales, haciendo más rápido y seguro el acceso a la información. Al igual que otros procesos de registro en el campo de la documentación de objetos, la digitalización requiere de estandarización y organización sistemática para hacer eficiente su recuperación. Todas las fotografías fueron digitalizadas con el objetivo de establecer una relación entre el texto y la imagen a través de la base de datos, permitiendo un acceso rápido a la información descriptiva de los objetos.

Las fotografías fueron escaneadas a una resolución media (150 dpi) con el fin de permitir un manejo adecuado de ellas en la base de datos SUR y en los catálogos. Algunas imágenes fueron corregidas en el proceso de digitalización mejorando su encuadre, el color y eliminando aquellos elementos que interferían en su visualización (por ejemplo, la presencia de grietas, enchufes u otros elementos en los muros). En el proceso de digitalización quedan en evidencia los errores cometidos en las tomas fotográficas, a pesar del cuidado con que se han realizado, los cuales son propios de las dificultades que se presentan cuando los objetos deben ser fotografiados en su lugar de ubicación.

El trabajo de digitalización tiene directa relación con el original fotográfico, es decir, mientras mejor sea la calidad de la fotografía en cuanto a su condición de toma, menos manipulación digital requerirá la imagen, lo que la favorece finalmente en términos de su visualización.

El resultado de este trabajo se materializó en varios CD de respaldo de las imágenes y catálogos de todos los objetos registrados, los cuales facilitarán su control.

Conclusiones

El registro fotográfico es una información esencial para el conocimiento y resguardo de los objetos. En este contexto, incorporar planificadamente esta actividad dentro del desarrollo de las diferentes fases del proyecto, permitió obtener un variado y vasto registro visual que documenta ampliamente cada uno de los procesos. En total se obtuvieron aproximadamente 2.322 imágenes.

Si bien es cierto que el trabajo de los historiadores del arte en la realización del registro y las fotografías *in situ* permitió cubrir casi la totalidad del universo de objetos en un nivel básico permitiendo así su protección e identificación, es importante considerar en este tipo de proyectos la participación de un fotógrafo, de manera de obtener mejores resultados en la descripción visual de los objetos.

La relación costo beneficio es más que satisfactoria ya que la gran cantidad de imágenes obtenidas permiten reconocer eficientemente el universo de objetos religiosos resguardados por la Arquidiócesis de La Serena. Se cuenta con un total de 2.322 fotografías y radiografías para 1.689 objetos registrados, 55 objetos restaurados y la pintura interior de tres iglesias recuperadas.

Es importante que las instituciones que tienen la responsabilidad de custodiar los objetos para el uso y disfrute de la comunidad, mantengan un registro visual organizado que les permita su estudio y control. El nombramiento de un responsable del manejo y conservación de este archivo es indispensable, de manera de asegurar la permanencia de estos registros visuales.

Es importante que las instituciones establezcan políticas para el uso de estas imágenes, por ejemplo, cuando las fotografías son publicadas o difundidas debe consignarse el nombre del fotógrafo y el derecho de propiedad de la institución.

El conocimiento cada vez mayor de los objetos resguardados por la Iglesia, llevará a que los especialistas se interesen en su investigación y publicación. Toda la nueva información que se genere en este proceso, tanto escrita como visual, debe pasar a formar parte del historial de los objetos.

Bibliografía

Besser, H. and Trant, J. *Introduction to Imaging. California,U.S.A.: The Getty Art History Information, 1995.*

Buck, R. A. and Gilmore, J.A. (Ed.). *The New Museum Registration Methods*. Washington D.C., U.S.A.: American Association of Museums, 1998. 427 p.

Csillag P., Ilonka. *Conservación fotografía patrimonial*. 5ª ed. Santiago, Chile: Centro Patrimonio Fotográfico, 2000. 126 p.

Coping and Duplicating Black and White and Color. Kodak M-1.

Duran, P. y Cuevas, P. *La fotografía digital en la documentación de colecciones* (doc. no publicado).

Roubillard, M. y Duran, P. *Documentación visual*. 2002 (doc. no publicado)

Roubillard, M. La imagen en la documentación de colecciones. *Revista Museos*. (22), 1997. pp. 32-33

Seguel, R. et al. *Manejo integral de colecciones. Museo del Limarí.* 2000 (doc. no publicado).

Citas

[1] Fotógrafa, Universidad de Chile, especialista en documentación y registro.

[2] Fotógrafa, Instituto Arcos.

Conservación de Iglesias y capillas de tierra del Siglo XIX en el norte chico de Chile

Mónica Bahamondez[1]
Eduardo Muñoz[2]

Introducción

"El reciente interés por las formas y técnicas tradicionales de la arquitectura de tierra no es simplemente nostálgico, potencialmente es una de las fuentes alternativas de las cuales pueden surgir las respuestas para dar albergue a millones de seres humanos en el mundo futuro, un mundo en el que, paradójicamente, la tradición ofrece más posibilidades que la alta tecnología"[3]

La tierra es, sin duda, uno de los mas antiguos materiales de construcción en la historia de la humanidad. Las civilizaciones persa, siria, egipcia y babilónica, la utilizaron en abundancia, y los ejemplos que han perdurado muestran que los antiguos no dudaron en emplearla en obras a veces tan monumentales como el Arco de Ctesiphon en Irak, y en confiarle sus bienes mas preciados para toda la eternidad: pirámides en Sakkara, Egipto. En Sud América, en el norte peruano se encuentran las ruinas de Chan – Chan, la más grande ciudad precolombina de América del Sur, la que ocupaba una superficie de catorce kilómetros cuadrados.

En Chile, el uso de la tecnología de la tierra para la construcción se remonta a lejanas épocas prehistóricas (unos 2.800 años A.P.)[4]. Son conocidos los testimonios materiales en sitios arqueológicos con diversas expresiones habitacionales que evidencian su persistente uso y conocimiento.

La colonización española ocurrida desde el S. XIV hasta comienzos del S. XIX, aportó nuevas tecnologías, formas y estilos de construir que se incorporaron durante este período, tanto por su versatilidad como por ser la respuesta más económica y eficiente a las necesidades de crecimiento rápido de nuevas ciudades en los territorios colonizados.

Parroquia San Antonio del Mar de Barraza, *IV Región.*

En época republicana (S. XIX) se mantuvo e incrementó el uso de la tierra con mejores métodos, tecnología y sistemas estructurales complementarios para las construcciones, lo que permitió la realización de obras de mayor complejidad y tamaño como iglesias y capillas cristianas además de la masificación de la arquitectura civil.

La sismicidad, propia de la región, castigó severamente este tipo de construcciones, sobre todo en eventos ocurridos desde las primeras décadas del siglo XX. Esta situación motivó la desconfianza de las autoridades políticas de aquel tiempo que concluyeron en la prohibición del uso de esta tecnología en los centros poblados urbanos. Así, la discriminación sostenida de las construcciones de tierra discontinuó los antiguos métodos y su tradición, situación que se mantiene hasta nuestros días.

El presente trabajo se basa en la experiencia obtenida tras la elaboración y ejecución de siete proyectos de restauración de iglesias y capillas del norte de Chile, todas ellas construidas en adobe. Muestra la evolución del comportamiento de estos edificios con una antigüedad estimada de 150 años promedio y que han podido subsistir a pesar de los sismos, los agentes derivados del abandono y de la subestimación.

Tecnología y materialidad

La planta de las iglesias, por lo general, consiste en naves de crucero, cuyo partido general, aparte de la nave central, da lugar a la sacristía y una capilla de hombres. En el frontis, a eje de la nave, por lo general, se alza un campanario de madera de altura variable de acuerdo al tamaño del templo y su importancia.

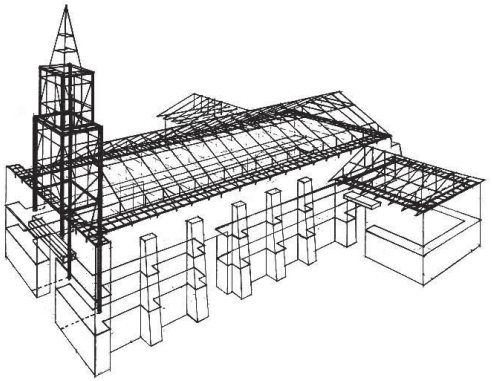
La situación fundacional de estos templos, en la mayoría de los casos ha sido bien asumida. Los valles precordilleranos donde se han fundado los poblados y ciudades presentan las características propias de suelos difíciles e inestables típicos de las cuencas aluviales que han constituido lechos de ríos. En tal condición se escogieron las zonas ribereñas más homogéneas, en otras fue necesario estabilizar con trabajos de emplantillado con capas de tierra y piedras.

La fundación propiamente tal comienza con una generosa zapata sobre el emplantillado construida con peñascos de buen tamaño y morteros de tierra. El cimiento corrido se instala sobre la zapata y tiene distintas versiones: los mejores son con técnica mixta de piedra rústica y albañilería de ladrillos de tierra cocida unidos con mortero de cal. Otros de sólo piedras rústicas con mortero de cal, y los mas pobres de piedras rústicas unidas con mortero de tierra. La profundidad de la cimentación varía de acuerdo a la altura de los muros.

Las albañilerías son de adobes. En algunas iglesias, la altura de los muros alcanza hasta los 12 metros, con anchos variables entre 0.70 hasta 1.20 m.

Estas construcciones de tierra de gran tamaño, se complementan con sistemas estructurados de madera que consisten en *llaves* a medio o a tercio de muro (dependiendo de la altura de éstos) las que están ubicadas bajo la superficie en ambos extremos a lo ancho de los muros y unidos entre sí con piezas perpendiculares. En algunos casos hay riostras de esquina.

El coronamiento ha tenido dedicación especial. En la parte superior de los muros se arma una viga solera compuesta de dos partes en forma similar a las llaves, pero con un mejor reforzamiento en las uniones, mayor escuadría de las maderas y la fijación al muro es con canes que se prolongan hasta el alero. Algunas esquinas están reforzadas con arriostramientos diagonales a 45º. Se distinguen versiones distintas para este sistema, dependiendo del tipo de techumbre y la solución interior del cielo. La cabecera se determina por la forma y ubicación de las vigas tijeral que parten desde la solera de coronamiento.



Esquema de los sistemas estructurales complementarios de madera, Parroquia San Antonio del Mar de Barraza.

Las armaduras de techumbre por lo general consisten en tijerales de madera con tensores y eventualmente pendolón. El diseño cambia dependiendo de la solución del cielo en los casos en que se forma desde allí una falsa bóveda. Casi siempre la terminación interior del cielo es con tablas machihembradas. En algunos casos las estructuras son de gran escuadría y con excelente diseño de triangulación para su rigidez y aprovechamiento en el arriostramiento lateral de las naves, sin embargo la mayoría son muy precarias: maderas insuficientes y diseños con faltantes debido principalmente a la pobreza y dificultad para la obtención de materiales.

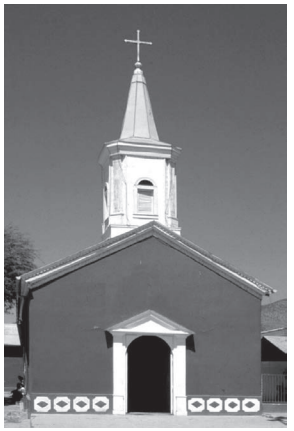
Las cubiertas por lo general son de plancha metálica acanalada, cincada, incorporadas hacia comienzos del siglo XX.

La terminación de los muros por el interior, tiene una base de estuco con tierra y paja, el enlucido es de tierra con arena fina más un aglutinante, generalmente mucílago de tuna. En el exterior, la base de estuco en algunos casos todavía está recubierta con morteros de cal; en otros, la cal ha sido reemplazada por cemento.

El contexto ambiental de los templos restaurados

Las iglesias que se han restaurado están ubicadas en la Región de Coquimbo, conocida también como Norte Chico de Chile. Se trata de una zona semiárida cuya topografía se caracteriza por una serranía baja cruzada por valles angostos y complejos hidrográficos que propiciaron el asentamiento de grupos humanos desde tiempos prehistóricos, y mas tarde, la emergencia de poblados y ciudades.

Parroquia de Monte Patria, *antes de la restauración.*

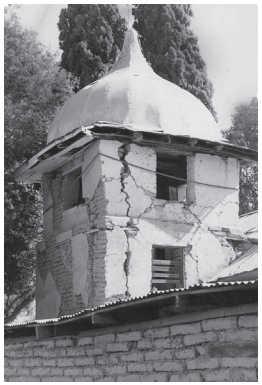


Después de la restauración.

La principal actividad económica actualmente es la agricultura sectorizada con tendencia monoproductiva. El clima continental templado, se caracteriza por cuatro estaciones claramente diferenciadas. En invierno las precipitaciones son entre moderadas y escasas, dependiendo de ciclos húmedos y secos propios de la dinámica climática regional.

La debilidad de las construcciones de tierra y sus patologías

Sin duda uno de los agentes más peligrosos que amenazan este patrimonio son los sismos. Los eventos de mayor importancia en el S. XX ocurrieron en los años 1921, 1942 y 1997. El último alcanzó grado 6,8 en la escala de Richter resultando 8 personas fallecidas, 4.500 viviendas destruidas y 16.000 edificios dañados. El 95% de estas construcciones eran de adobes.



Estado en que quedó la torre del campanario de la **Capilla El Durazno,** *luego del sismo de 1997.*

Estado en que quedaron los estucos interiores de la **Capilla del Limarí**, *luego del sismo de 1997*

Otro aspecto en contra, es la escasa o nula mantención que se ha dado a los edificios de tierra en el tiempo. La patología húmeda por ingreso de agua de lluvia a través de techumbres en mal estado y la capilaridad proveniente de suministros de agua potable, desagües y alcantarillas, acequias o niveles de piso inadecuados, ha afectado reiteradamente las construcciones. Las techumbres en mal estado producen un efecto multiplicador de fallas; además de dañar las cabezas de los muros de tierra, la humedad afecta en forma irreversible la madera de los sistemas estructurales perdiendo o anulando su capacidad de refuerzo complementario.

Finalmente, las alteraciones y cambios desafortunados hechos por diagnósticos erróneos, sin conocer el comportamiento mecánico y dinámico de las estructuras de tierra, se han materializado en intervenciones fallidas las que son responsables de daños estructurales graves, sobre todo por haber creado artificialmente incapacidades para soportar las solicitaciones sísmicas.

Hipótesis de trabajo

Nuestra hipótesis se ha fundado en que la persistencia de la arquitectura de tierra en esta región de alta sismicidad, a pesar de las carencias y errores mencionados, se debe en gran medida a la eficiencia de los sistemas complementarios estructurados de madera, introducidos en nuestro país durante el S. XIX.

Por otra parte, nuestras observaciones basadas en la antigüedad de estas construcciones, que datan de 150 años promedio, nos han permitido obtener parámetros válidos para la medición de la calidad de los materiales empleados y la eficiencia de las técnicas edificatorias aplicadas.

La difusión del conocimiento de este recurso constructivo, se puede proyectar en el uso actual de la arquitectura de tierra, con soluciones sismorresistentes, lo que contribuiría notablemente a mejorar la calidad de vida sobre todo de la población de bajos recursos.

Las estructuras resistentes

Son conocidas las debilidades que caracterizan a las construcciones de tierra ante esfuerzos específicos debido a la naturaleza del material. Por citar las más importantes, mencionaremos las cargas puntuales y las solicitaciones a la tracción por aceleraciones laterales. En estos casos el comportamiento de los muros de tierra es deficiente. Sin embargo, hay factores muy ventajosos derivados de la compresión y la propia inercia por la abundante masa de los paramentos de tierra. La conciliación de estos aspectos favorables, según nuestra experiencia la puede producir, en este caso, el tercer elemento en juego que son los sistemas estructurados de madera.

La repartición de cargas puntuales sucesivas de la estructura de techumbre está lograda con la instalación de soleras convenientemente ancladas a la cabecera de los muros. Además, ante la ocurrencia de eventos sísmicos con solicitaciones laterales y de esquina, este elemento ayuda a mitigar la deformación a que es sometido el muro y disminuye la tendencia a separar los encuentros mediante arriostramientos diagonales.

El sistema de *llaves* ubicadas en las fases intermedias de los muros consigue fragmentar y descomponer los movimientos ondulatorios y la oscilación siempre perniciosa en este tipo de materialidad.

Otro elemento, que juega un papel destacado en el refuerzo alternativo, es la estructura de techumbre. El sistema de tijerales transformados en elementos rígidos procuran un efecto de amarre entre los muros haciéndolos solidarios entre sí, y aumentan las condiciones favorables para mitigar las diversas solicitaciones a las cabeceras de muro.

Falla de las estructuras de madera

En los templos intervenidos, si consideramos su antigüedad promedio de 150 años, constatamos reiteradamente que los elementos de madera han jugado un rol importante en su conservación ante diversos requerimientos. La falla o fatiga de estos elementos se puede deducir de las siguientes variables:

1. Diseño de las soleras de coronamiento y llaves con algunas deficiencias por escasa disponibilidad material y menor conocimiento, en su tiempo, de elementos de cálculo estructural para los edificios de tierra.
2. Armadura de techumbre con diseños y calidad material insuficiente para edificios de gran tamaño.
3. Carencia absoluta de métodos para la conservación de la madera expuesta.

El deterioro de las estructuras de madera tiene procesos conocidos que sumados a las condiciones propias de los muros, determinan la durabilidad del sistema.

En la generalidad de los casos las estructuras de madera están ubicadas muy cerca de zonas vulnerables a los agentes del intemperismo.

Las cabeceras de muro, casi en contacto con la techumbre, dependen del estado de las cubiertas para su mejor o peor conservación.

La escasa mantención de techumbres, situación que se ha agravado en los últimos años, ha influido en el progreso exponencial de los daños.

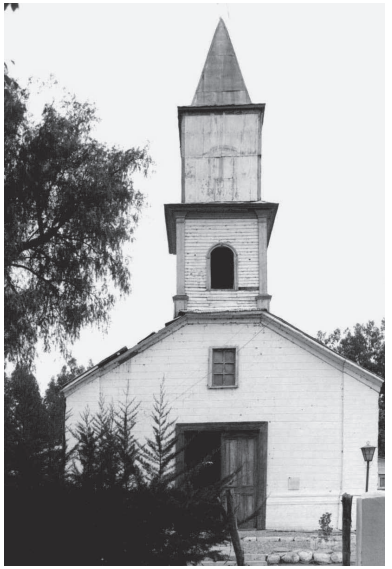
El uso de cubiertas metálicas sin aislación al interior, anula la posibilidad de crear condiciones de estabilidad térmica que son necesarias para la conservación de las maderas.

La sumatoria de estos factores se manifiesta en la degradación de la parte resinosa de la madera, cuyo resultado final es el agrietamiento y vulnerabilidad al ataque de los insectos xilófagos. Otro aspecto que debilita el sistema es lo que afecta a las maderas que deben quedar confinadas en los muros de tierra. Ciclos de humedecimiento, sobre todo en las cabezas de muro, a causa del agua que eventualmente ingresa desde las cubiertas o canaletas defectuosas, crean un ambiente propicio para la proliferación de termitas, hongos y microorganismos capaces de destruir la madera en poco tiempo.

Los trabajos de conservación y restauración

Los procesos de conservación y restauración realizados en iglesias de tierra en la Región de Coquimbo de Chile, han sido el resultado del estudio e investigación de la patología de los materiales empleados en la construcción, del diagnóstico y evaluación de la condición en que se encontraban los edificios después del último sismo ocurrido el año 1997. A partir de lo anterior, hemos podido resumir lo siguiente:

1. Los sistemas estructurados de madera son susceptibles de ser reforzados y modificados de acuerdo al mayor conocimiento sobre la eficacia del comportamiento de cada uno de sus componentes.
2. Se consideró de importancia especial el mejoramiento estructural complementario en las cabezas de muro. Es nuestra hipótesis que este elemento tiene importancia vital para mitigar y prevenir la deformación de los muros de tierra disminuyendo significativamente los riesgos de daños mayores y el colapso.



Fachada de la **Parroquia San Antonio del Mar de Barraza**, *antes de la restauración.*

3. Se triangularon las esquinas con arriostramientos verticales y horizontales para disminuir la tendencia a la deformación de los encuentros ante distintas solicitaciones
4. En la mayoría de los casos se modificó la escuadría de las maderas de acuerdo a la magnitud de la masa de los muros y al tamaño de los edificios.

5. Se optimizó el recurso madera al aplicar tratamientos de impregnación preventivos en las piezas confinadas en los muros, y en los casos de reemplazo de partes estructurales, se usaron maderas con tratamiento antitermitas al vacío.
6. Las piezas de madera ubicadas en zonas susceptibles al contacto con agua fueron impregnadas con sustancias bituminosas repelentes de la humedad.
7. Se mejoraron las cubiertas y desagües como medida preventiva a la conservación de las maderas y los muros.

Fachada de la **Parroquia San Antonio del Mar de Barraza**, *después de la restauración.*

Parroquia San Antonio del Mar de Barraza, *vista de la capilla de hombres y la nave antes de la restauración.*

Vista de la capilla de hombres y la nave después de la restauración.

8. La restitución y reintegración de las albañilerías de adobe se hizo reeditando la técnica tradicional. En algunos casos fue necesario modificar y/o estabilizar el material de tierra de acuerdo a nuevos conocimientos que se han obtenido para mejorar su calidad.

Las ventajas del esquema resistente

Las solicitaciones de mayor riesgo para las construcciones de tierra en el transcurso de un evento sísmico, como se ha mencionado, son la tracción y las aceleraciones laterales. Estos factores se complican cuando en un muro se presentan vanos de conexión entre nave y capillas o de puertas y ventanas. La tendencia de los constructores originales de crear marcos rígidos de madera a nivel intermedio y superior intentaron con éxito disminuir las deformaciones que afectan a los muros de tierra durante los movimientos. La lógica nos predispone a aceptar esta verdad como objetiva, surgida a nuestro juicio, de muchas observaciones específicas sobre el comportamiento del material de tierra.

Nuestras intervenciones han mantenido la tendencia de los constructores originales en el sentido de que edificios de tierra de gran tamaño requieren un marco que rigidice la parte superior de los muros; sin esta solución, las deformaciones pueden permanecer después del movimiento. El efecto de péndulo invertido aleatorio de las deformaciones, también resulta mitigado por este marco rígido que se proyecta hasta la armadura de techumbre. Por otra parte, la tónica de las obras de restauración ha sido la recuperación de las formas y vanos originales de los muros, la eliminación de agregados intrusivos que en muchos casos han alterado y dañado el esquema resistente general y que además fueron realizados con materiales incompatibles con la tierra.

Conclusiones

La observación, análisis y comprensión de las tecnologías del pasado en su contexto, nos permiten percibir sus valores positivos y negativos. De este balance podemos rescatar la esencia de estas creaciones del pasado y su trascendencia en el tiempo.

Los agentes naturales y las patologías inducidas por mal artificio, descuido e incomprensión, se deben tener en cuenta al evaluar la vigencia de esta arquitectura del pasado cuya eficacia tratamos de reiterar en este trabajo.

Es necesario revertir la actitud de desconfianza infundada que pesa sobre esta tecnología, de la que continuamente se han dado pruebas fehacientes de su durabilidad y eficiencia cuando se crean las condiciones favorables y su aplicación es correcta.

La voluntad de comprender las tecnologías del pasado, permite poner al día la vigencia de estos sistemas, libres de alteraciones perniciosas, con un mínimo de aporte tecnológico actual, en condiciones que así lo requieran.

No hay que perder de vista el hecho de que estos edificios han permanecido hasta nuestros días después de un largo recorrido en el tiempo, demostrando su éxito como respuesta tecnológica y material. Esta razón debe ser un motivo más para meditar su destino con detenimiento. En la actualidad continuamente se toman decisiones apresuradas sobre desahuciar partes o todo un edificio, o de introducir cambios desafortunados cuando se intenta vanamente estabilizarlos.

Bibliografía

Doat, P. et al. *Construir con tierra*. Traducido del francés. Bogotá, Colombia: CRATerre; Fondo Rotatorio Editorial, 1990. 2 v.

Houben, H. et al. Traité de construction en terre. En : L'encyclopedie de la constructioon en terre. 1ª ed. Marseille, Francia: Ed. Parenthèses, 1989. v. 1

Muñoz, E. y Bahamóndez, M. Conservación de un sitio arqueológico construido en tierra. En: *6th. International Conference on the Conservation of Earthen Architecture. Adobe 90 Preprints*. Los Angeles, U.S.A.: The Getty Conservation Institute, 1990. pp. 371-376.

_____. Criterios e intervenciones experimentales en dos sitios arqueológicos de alto valor patrimonial. *Revista Hombre y Desierto*. (5): 97 – 107, 1991.

_____. Conservación del sitio arqueológico Tulor 1. *Revista Hombre y Desierto*. (6 -7): 53 – 86, 1994.

_____. Sitio Arqueológico Tulor 1: Consideraciones para su conservación y caracterización de materiales. *Conserva*. (1):49-60.

_____. Sistemas estructurados de madera en iglesias de tierra del norte de Chile. En: *8th International Conference on the Study and Conservation of Earthen Architecture.* Terra 2000. London, U.K.: James and James; English Heritage, 2000. pp. 249-253.

Rubio, C. *Mejoramiento estructural de las técnicas constructivas artesanales de la Región de Los Andes Merideños.* Mérida, Venezuela: Facultad de Arquitectura, Dpto. de Tecnología de la Construcción, Universidad de Los Andes, 1992.

Citas

1 Ingeniero Civil Químico, Universidad de Chile, especialista en conservación y restauración de patrimonio monumental.

2 Graduado en Bellas Artes, Universidad de Chile, especialista en conservación y restauración de patrimonio monumental.

3 Doat, P, et al, 1996.

4 Muñoz y Bahamondez: 1990, 1991, 1997.

Puesta en valor de la arquitectura interior de las Iglesias de Montegrande, Barraza y Monte Patria

Paula Valenzuela C.[1]
Mariela Muñoz V.[2]
Marcela Castro C.[3]
Isabel Roubillard E.[4]

Iglesia Nuestra Señora del Rosario de Montegrande
Vista de la nave central después de la recuperación de la pintura decorativa de sus muros y del retablo.

Introducción

Una vez resueltos los problemas estructurales que presentaban los edificios de las iglesias de Montegrande, Barraza y Monte Patria, se consideró que para obtener un resultado óptimo era necesaria una intervención más global, que incorporar la puesta en valor de los elementos arquitectónicos interiores más relevantes de cada uno de estos templos.

Para ello se resolvió que, además de restaurar las imágenes religiosas de cada uno de estos templos, se recuperarían los decorados de las estructuras interiores como altares, púlpitos, muros, etc. y se les dotaría de un nuevo diseño de iluminación interior y exterior, con el fin de realzar su arquitectura y elementos decorativos. Dentro de las estructuras puestas en valor destacan los retablos del altar mayor de las tres iglesias; el púlpito, el arco de la capilla de hombres y los retablos laterales de Barraza; y todo el perímetro interior de los muros y el coro de Montegrande.

Parroquia San Antonio del Mar de Barraza
Nave central después de la recuperación de la pintura decorativa y estilo del retablo del altar mayor, los altares laterales, el arco de la capilla de hombres y el púlpito.

Parroquia Nuestra Señora del Carmen de Monte Patria
La nave central después de la recuperación de la pintura decorativa del retablo.

Con la excepción del retablo de Montegrande, en los tres templos, las estructuras mencionadas presentaban un problema de conservación común: el repinte total de las estructuras que cubría por completo el diseño de los decorados originales.

En el caso de Barraza, con el proyecto ya en marcha, se detectó una importante transformación estructural del retablo del altar mayor, cuyo estilo no guardaba ninguna relación con la estructura original restante.

La única estructura que preservaba la policromía original a la vista fue el retablo del altar mayor de la iglesia de Montegrande. Sin embargo presentaba importantes problemas en la organización de su diseño, producto de un sismo de gran magnitud ocurrido en las primeras décadas del siglo XX que lo destruyó parcialmente. Por motivos que se desconocen, cuando se reconstruyó el retablo, el diseño de la parte media de la sección central quedó en completo desorden y sin sentido alguno, lo que por décadas generó en quien lo observó una fuerte distracción.

Antecedentes

En los tres templos se estableció, a través de pozos de sondeo, la presencia de la pintura original bajo los repintes de los retablos y otros elementos.

En todos los casos la pintura original era de carácter decorativo, la que cuenta con un patrón base de forma y color no muy complejo que se repite o adapta - según el caso - a los volúmenes de las estructuras decoradas. Los motivos van desde figuras geométricas como grecas y estrellas a motivos figurativos como flores y frutos.

De acuerdo a lo observado en terreno, este estilo de decoración fue muy popular en la zona a finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, y se le puede encontrar en numerosos retablos que aún hoy conservan sus decorados originales.

La pintura decorativa en los elementos arquitectónicos interiores destaca por generar una atmósfera de gran calidez y riqueza ornamental que estos templos no tenían, transformando un simple retablo de madera en uno mucho más sofisticado. A través de la pintura decorativa se lograba recrear materiales nobles que en la región prácticamente no se conseguían, como el mármol, o elementos de decoración de lujo como telas

Arco de la capilla de hombres, parroquia de Barraza. Detalle del proceso de eliminación de repintes generalizados que cubrían la pintura decorativa original.

Altar lateral. Detalle del proceso de eliminación de repintes generalizados que cubrían la pintura decorativa original.

y papeles para cubrir muros. Así, con la recreación de estos materiales, se genera la ilusión de tener un templo ornamentado en forma y estilo semejante a los de centros religiosos más importantes y con más recursos.

Lamentablemente la mayoría de la pintura decorativa de estos retablos ya no existe, ya que éstos fueron totalmente repintados. En la mayoría de los casos se utilizó una capa de pintura homogénea y de un solo color (generalmente dentro de la gama de los blancos) que cubrió en su totalidad los decorados originales. El motivo de este drástico cambio se desconoce, sin embargo el resultado final de esta intervención son retablos planos, de menor peso y relevancia visual que el original.

En los casos de este estudio, la situación antes descrita se dio en los elementos arquitectónicos interiores en las iglesias de Monte Patria y Barraza, y en los muros de Montegrande.

Criterios de intervención

El primer paso, antes de iniciar los trabajos de intervención, fue definir los criterios que regularían y orientarían todas las decisiones y acciones al respecto. Para ello se consideran los antecedentes particulares de cada caso, más los principios fundamentales que orientan el quehacer de la disciplina de la conservación. Como resultado de este proceso, se propusieron los criterios de intervención, en cuyo marco se circunscribieron todas las decisiones de intervención:

- Recuperar el aspecto original, tanto en lo que respecta a la estructura (forma/estilo) como a lo estético (dibujo/color), teniendo especial cuidado en respetar y recuperar la totalidad del original, que en la mayoría de los casos subyacía bajo varias capas de repintes.
- En caso de ser necesario, agregar o modificar elementos en los retablos, altares, púlpitos, etc. Estas intervenciones deben ser las justas y necesarias para completar y recuperar el original, tanto en su aspecto estructural como estético, las que deben estar respaldadas y justificadas por un estudio estético histórico previo; la propuesta de intervención que se haga será discutida por las partes interesadas.

Altar lateral de la parroquia de Barraza, antes del proceso de recuperación de la pintura decorativa original.

Después de la recuperación de la pintura decorativa original.

- Usar técnicas y materiales compatibles con los originales y que garanticen un resultado de calidad y permanente en el tiempo.

Equipo de trabajo

En Chile los profesionales especializados en conservación y restauración de pintura mural son escasos. Por este motivo, esta área del proyecto tuvo como objetivo, además de recuperar la pintura decorativa de los templos ya mencionados, formar nuevos especialistas en el área. De éstos, al menos uno debía ser residente de la zona (IV región).

El equipo de trabajo definitivo quedó formado por cuatro personas: una profesional con amplia experiencia en conservación de pintura mural (líder del equipo), dos profesionales del campo de las artes aplicadas con alguna experiencia en el área y una técnico oriunda de Montegrande sin ninguna experiencia en el tema. Esta última fue capacitada in situ en las técnicas básicas propias de la pintura mural, habilidades que desarrolló y pulió de forma sobresaliente durante la ejecución del proyecto.

El equipo también contó con personal de apoyo para aquellos aspectos del trabajo más pesados (armar y desarmar andamios, etc.) y la construcción de algunos elementos en carpintería.

Después de casi 20 meses de trabajo, las tres personas que prácticamente no tenían experiencia en el área, terminaron manejando con pericia las técnicas más frecuentes para la conservación de pintura mural, por lo que quedaron capacitadas para abordar nuevos desafíos en el área.

Equipo de trabajo durante un descanso en la parroquia de Barraza.

Trabajos realizados

Recuperación estructural y de estilo del retablo del altar mayor de Barraza

La información obtenida de los primeros pozos de sondeo y de la observación detallada del estado de conservación del retablo del altar mayor de la Iglesia de Barraza (Monumento nacional), llevó a la conclusión de que éste había sufrido modificaciones estructurales importantes en su sección central inferior. En ella se observaba un gran volumen con forma de torta de novia, muy ajeno al estilo neo clásico del resto de la estructura, dándole un aspecto ecléctico y poco armónico.

Retablo del altar mayor de la parroquia de Barraza, antes de la intervención.

Después de la intervención. Vista final de la estructura ya recuperada donde se observa el nuevo aspecto de la estructura con un estilo y decorados acorde al original.

Estado de conservación

El retablo del altar mayor presentaba evidencia clara de haber sufrido una intervención importante en su estructura: presentaba un volumen en forma de "torta de novia" adosado a los restos del original, pero sin formar parte de éste y compuesto por materiales distintos a los del resto del retablo. Bajo "la torta" quedaba muy poca estructura original, la que presentaba bordes con cortes de factura irregular y restos de pintura decorativa. Además presentaba ataque de xilófagos, posible causa de la eliminación de la estructura faltante, problema muy común en la zona.

Después de evaluar y dimensionar la situación, junto a autoridades del arzobispado y al párroco de la iglesia, se tomó la decisión de recuperar estructuralmente el estilo del retablo.

La propuesta y su ejecución

Para cumplir con el objetivo propuesto, el problema principal fue conseguir antecedentes respecto del aspecto original que el retablo tenía. Lamentablemente ni en la parroquia ni en el arzobispado había archivo gráfico o fotográfico que diese cuenta de ello.

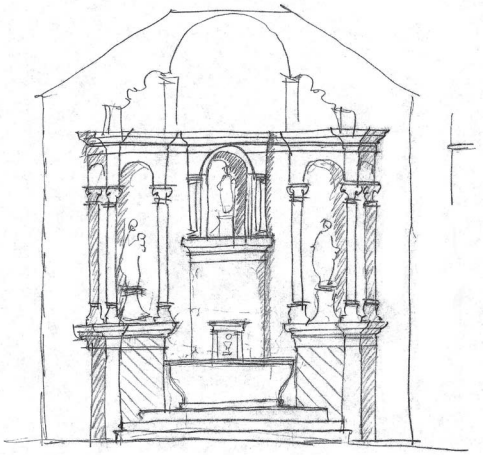
Con el fin de obtener una propuesta viable de recuperación estructural del retablo con un estilo acorde al original y sin contar con antecedentes de las partes faltantes, solicitamos la asesoría de dos arquitectos de reconocida trayectoria en el ámbito de la arquitectura religiosa de carácter patrimonial: el R.P. Gabriel Guarda OSB (Sacerdote benedictino, historiador y arquitecto, Premio Bicentenario del 2003) y el Sr. Hernán Rodríguez V. (arquitecto especializado en patrimonio).

A ambos se les presentó en forma detallada el problema, que luego de ser analizado y discutido en conjunto, se concluyó que para solucionarlo y desarrollar una propuesta coherente de recuperación del retablo faltaba desarrollar dos acciones básicas: a) hacer una investigación gráfica y bibliográfica para definir el estilo que podría haber tenido originalmente el retablo, y b) hacer el levantamiento del mismo.

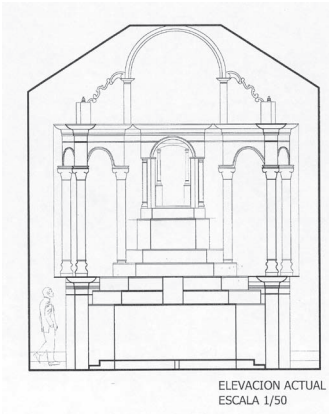
En el caso de la investigación gráfica y bibliográfica se trabajó en dos líneas de acción: a) conseguir fotos antiguas del retablo, y b) registrar y/o recolectar fotografías de retablos de similar estilo. En el primer caso sólo se consiguió unas fotografías tomadas por funcionarios de la Corporación de Reconstrucción y Auxilio entre los años 1947-1952 (facilitadas por el Sr. Erasmo Pizarro al párroco de Barraza), dónde se pudo constatar que para esos años "la torta" ya existía.

En el segundo caso se hizo un registro fotográfico de varios retablos pertenecientes a iglesias de la región que presentaban características similares al de Barraza, con el propósito de que sirvieran de referencia durante el proceso de definición de la propuesta final de recuperación del retablo. También se obtuvo una copia de una fotografía antigua del retablo original de la Iglesia de Mincha (el que ya no existe) y que presentaba elementos originales similares en estilo a los existentes en la actualidad en el retablo de Barraza. La información entregada por esta fotografía fue clave para el desarrollo de la propuesta de recuperación definitiva. Cabe destacar que en este proceso de recolección de imágenes y fotografías, la colaboración del párroco de Barraza fue significativa.

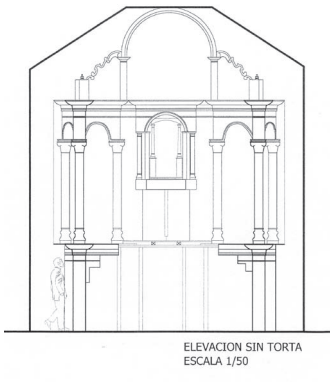
El resultado de lo anterior fue presentado a los arquitectos asesores ya mencionados, quienes basados en los antecedentes entregados y a su amplio conocimiento y experiencia en este tipo de estructuras, barajaron las alternativas posibles, hasta llegar a la definitiva. La propuesta final fue la más simple y plausible dentro de la total falta de antecedentes que al respecto se tenía. Esta consistió en restituir en la base del retablo una tarima de tres peldaños más un nuevo mesón del altar adosado al mismo. Entre el mesón y el torno de San Antonio, ubicado en la sección superior del retablo, se proyectó una estructura cilíndrica desde la base de éste



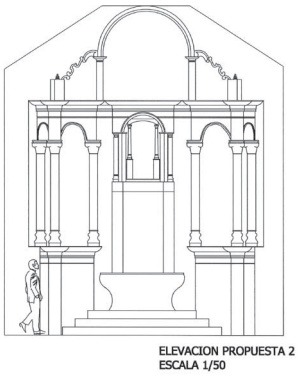
Propuesta de recuperación estructural del retablo del altar mayor de la parroquia de Barraza. Dibujo a mano alzada realizado por el arquitecto asesor, Sr. Hernán Rodríguez.



Elevación del retablo del Barraza en su estado inicial o retablo con "torta de novia".



Elevación de lo que queda de la estructura original.



Elevación con la propuesta final de recuperación estructural.

último hacia el mesón. Dentro de esta estructura, e inmediatamente bajo el torno, se creó una hornacina para un crucifijo, y entre ésta y el mesón del altar, el sagrario para el Santísimo. Además se contempló construir, dentro del mismo estilo, un mesón de altar adicional para la celebración de la misa y la reposición en los dos altares laterales de los mesones faltantes.

Una vez ya definida la propuesta, se encargó el levantamiento del retablo a la arquitecta Bárbara Durán. El levantamiento se solicitó en tres versiones:

a) Estado inicial o retablo con la "torta",
b) Restos de estructura original o retablo sin "torta"; y
c) Propuesta final para la recuperación del retablo.

La última parte de esta etapa, fue la presentación de la propuesta a representantes del arzobispado, quienes después de analizarla la aprobaron con algunas sugerencias. Con ellos también se acordó la fórmula para financiar la ejecución, ya que no estaba incluida en el proyecto original.

La construcción de las estructuras faltantes sugeridas en la propuesta estuvo a cargo de una empresa constructora de la zona, cuyo trabajo y resultado fue supervisado y recibido por el párroco de Barraza.

Estas estructuras fueron construidas con placas MDF de Trupan. Esta decisión se tomó tanto por costo como por sus características estructurales y acabado de superficie, ya que iban a ser completamente cubiertas con pintura decorativa y este material facilitaba la tarea.

Una vez que las estructuras estuvieron listas, se procedió a aplicarles pintura decorativa, con diseños acorde a los del retablo original. Para integrar las partes nuevas (los mesones de los altares, los ambones, etc.), se utilizaron los mismos procedimientos y materiales descritos para la recuperación de la pintura decorativa original del retablo.

Recuperación iconográfica del retablo del altar mayor de Montegrande

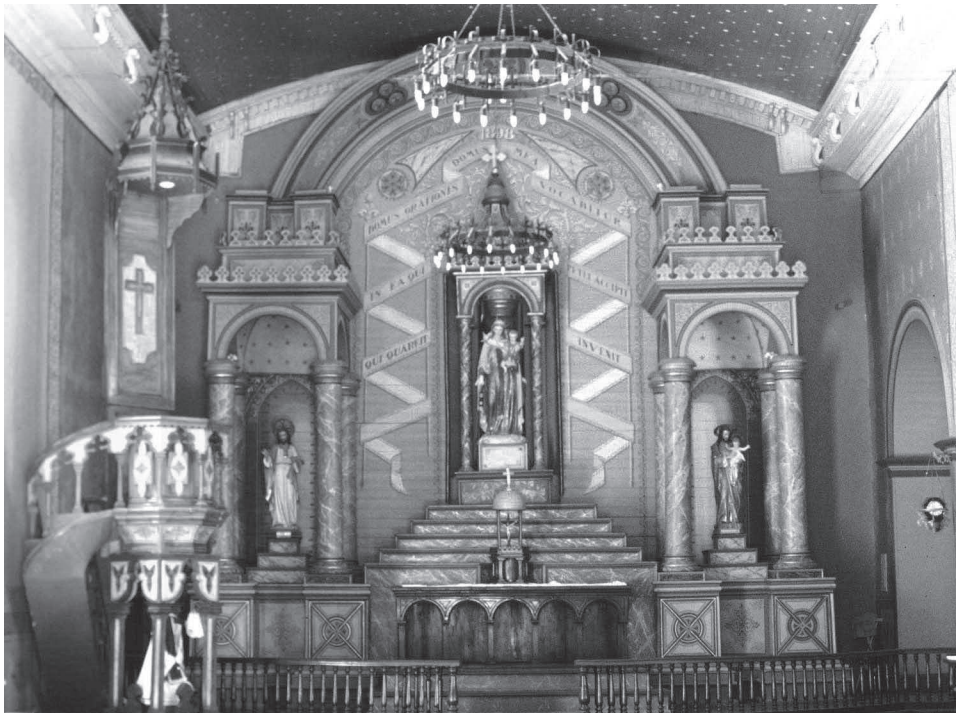
Como ya se adelantó, el retablo del altar mayor sufrió graves daños, producto de un sismo de gran magnitud - grado 9 en la escala de Mercalli - ocurrido en la zona el año 1918. Como consecuencia del terremoto se derrumbó el muro testero, el que cayó sobre el retablo, provocándole un colapso estructural importante. En esa ocasión, el retablo fue *"… reconstruido por trabajadores de la zona entre 1918 y 1927, los cuales no respetaron el orden original de las tablas"*[5].

Estado de Conservación

Durante la reconstrucción del retablo, el segmento más dañado – la parte media de su sección central, donde el motivo es una banda zigzagueante con un texto en latín - no fue reconstruido correctamente. Por razones que no conocemos, en esa oportunidad no les fue posible ubicar en su posición original numerosas tablas con decorados. Si bien este segmento se recuperó, se lo hizo en forma deficiente ya que, por una parte se utilizaron tablas originales con decorados pero en ubicaciones incorrectas –generando el consiguiente desorden del diseño– y por otra, tablas nuevas débilmente integradas al retablo a través de la aplicación de un color rosa plano, similar al usado como base en el mismo.

El resultado de la reconstrucción, fue un diseño desordenado e incoherente, el que por décadas generó en el observador una fuerte distracción visual.

Iglesia de Montegrande
Retablo del altar mayor antes de la intervención.



Después de la intervención.

Con el fin de hacer realidad la idea de recuperar el diseño original de los decorados del retablo, fue necesario realizar una investigación histórica e iconográfica cuyo objetivo final fue generar una propuesta de recuperación lo más fiel posible al original, basada en antecedentes y evidencias históricas del mismo.

La propuesta y su ejecución

La investigación debía responder básicamente dos interrogantes: a) cuál era el diseño original de la sección con problemas y b) si era posible su reconstrucción con las tablas originales existentes pero ubicadas en posiciones incorrectas.

Al término de la investigación[6] fue posible determinar con cierta certeza, la composición original de la sección problema. Sin embargo, no fue posible recuperar la totalidad del texto de la banda ya que, a diferencia de lo que se creía inicialmente, ésta no era una única *"… oración, sino que estaba compuesta por varios fragmentos, algunos tomados de la Biblia y otros cuyo origen se desconoce"*[7], lo que hizo prácticamente imposible la tarea de recuperar los fragmentos perdidos[8].

También se concluyó que, al no conocer la totalidad del texto, muy pocas de las tablas con decorados que se encontraban en posiciones incorrectas, serían devueltas a su posición original.

Las conclusiones de la investigación más las propuestas de intervención desprendidas de ellas se presentaron a un grupo de especialistas compuesto por arquitectos, historiadores del arte y conservadores. Ellos tuvieron la tarea de decidir en base a los antecedentes entregados, la propuesta a ejecutar. Tras discutir las distintas alternativas –todas condicionadas por el hecho que no se tenía el texto en latín completo– el grupo de especialistas optó por la que pareció más adecuada dentro del contexto existente, más algunas modificaciones sugeridas por ellos mismos.

La alternativa elegida fue la que devolvía al altar la unidad estética e iconográfica perdida sin falsear información – como inventar el texto que no se tenía – respetando los componentes originales.

La metodología utilizada para ejecutar esta propuesta fue desmontar todas las tablas con diseño original que estaban ubicadas en una posición incorrecta. Las tablas en las que se pudo ubicar su posición original, fueron reinstaladas correctamente. En los casos que esto no fue posible se tomó la decisión de preservarlas fuera del retablo, con la idea de que si futuros trabajos de investigación logran determinar su ubicación original, éstas sean repuestas entonces en el lugar correspondiente. Actualmente estas tablas originales se encuentran almacenadas en la sacristía de la iglesia.

Las tablas eliminadas del retablo fueron reemplazadas con unas nuevas de álamo seco del mismo tamaño que las originales, las que se sellaron con una solución de PVA. Finalmente, en ellas se recreó el dibujo del diseño correspondiente al que se le aplicó color.

En el caso de la banda zigzagueante con texto, solo fue posible recrear por completo la banda; el texto en latín se completó sólo en aquellas partes en que la investigación logró determinar con cierta certeza las frases originales. El resto se dejó "en blanco", pero listo para ser incluido en el caso de que algún día se llegue a recuperar la parte que falta.

Paralelo a lo anterior se ejecutaron los tratamientos de conservación en el resto del retablo.

Iglesia de Montegrande
Detalle del resultado de la intervención en la banda zigzagueante con un texto en latín.

La primera etapa fue la limpieza, eliminando el polvo superficial con brocha suave. Luego se ejecutó una limpieza más profunda con una solución de jabón neutro y ácido acético al 10 %, que le devolvió a la pintura el brillo original de sus colores.

Posteriormente se realizó la etapa de la consolidación de la capa pictórica, con el objetivo de readherir al soporte las partes que presentaban problemas de desprendimiento, devolviéndole la cohesión y firmeza perdida. Este tratamiento se hizo con una solución de PVA en agua, cuya concentración varió entre un 10% y un 20%, según la zona tratada.

El tercer paso fue rellenar las zonas que presentaban grietas o uniones muy abiertas en la madera, con el objetivo de nivelar la superficie, facilitando la continuidad de lectura de los decorados. El procedimiento se realizó rellenando las zonas en cuestión con una resina epóxica para madera. Cuando el faltante era muy grande se recurrió a un injerto de madera tallado adherido al soporte con PVA.

La cuarta etapa fue la reintegración cromática, que tuvo como fin devolver al retablo su unidad estética, formal e iconográfica. Aplicando color en las zonas que presentaban faltantes de la capa pictórica, se evita que éstos interfieran en su apreciación visual e interpretación. La reintegración cromática se hizo con veladuras sucesivas, con colores preparados en base a esmalte al agua.

Finalmente se selló el color, con el objeto de proteger y nivelar el brillo de la reintegración con el del original. Este tratamiento se realizó con cera microcristalina incolora.

Recuperación de pintura decorativa sobre madera: iglesias de Barraza y Monte Patria.

Las estructuras en las que se recuperó la pintura decorativa original fueron el retablo del altar mayor, los altares laterales, el arco de la capilla de hombres, el púlpito más los elementos nuevos en Barraza; y el retablo del altar mayor, el mesón del altar y el ambón en Monte Patria.

Estado de Conservación

A partir de numerosos pozos de sondeo se pudo determinar que todas estas estructuras –con excepción de las partes nuevas– presentaban en la totalidad de su superficie una capa con pintura decorativa. Por la riqueza de su diseño, colorido y motivos se determinó que era la original. Lamentablemente esta capa se encontraba totalmente cubierta con varias otras de pintura monocroma, generalmente dentro de la gama de los blancos.

Además, se pudo constatar en todos los casos que las capas de pintura decorativa original se encontraban en un estado de conservación regular o malo –claro motivo por el que fueron repintadas en su totalidad– pero factibles de recuperar. El problema más relevante, por lo generalizado, era el levantamiento de la policromía en extensas zonas, evidenciando serios problemas de adherencia a la estructura.

Retablo del altar mayor de la **parroquia de Monte Patria,** *antes de la intervención.*

Después de la intervención.

Tratamientos realizados

Eliminación de repintes: la primera etapa de la intervención fue la eliminación de las capas de pintura que cubrían en su totalidad los decorados de las distintas estructuras. Con este fin, se realizaron varias pruebas de limpieza para definir el sistema más adecuado y eficiente.

- Primero se probó limpieza en seco, eliminando la pintura en forma mecánica con bisturí. El resultado era bueno pero lento.
- Luego se intentó con limpieza húmeda, aplicando compresas de nitro. Se comenzó trabajando con una concentración al 50%, la que fue aumentado hasta llegar al 100% de pureza. El resultado fue regular, debido a que el solvente actuaba en forma muy lenta y había que eliminar los repintes capa a capa.
- Finalmente, se probó con un decapante industrial, que funcionó de igual manera que el nitro al 100%.

Al evaluar el resultado de cada una de las pruebas de limpieza, se optó hacerlo definitivamente con bisturí en forma mecánica, debido a que era un método más controlable y se corría menos riesgo de dañar la capa original.

Limpieza: una vez eliminada toda la repolicromía de las estructuras, se realizó una limpieza con una solución de jabón neutro y ácido acético al 10 %, con el fin de eliminar los residuos de suciedad adherida a la pintura original y devolverle el brillo a los colores.

Consolidación de la capa de pintura decorativa original: su objetivo es readherir al soporte las zonas de este estrato que presenta problemas de desprendimiento por falta de adherencia a la superficie, devolviéndole a su vez la cohesión y firmeza perdida. Este tratamiento se hizo con una solución de PVA en agua al 10% aplicado con brocha.

Resanes: se realizaron en aquellas zonas que presentaban pérdida parcial del soporte, grietas o uniones muy abiertas en la madera. El objetivo de este procedimiento es unificar física y visualmente la superficie, facilitando la continuidad de lectura de los decorados. El procedimiento se realizó rellenando las zonas en cuestión con una

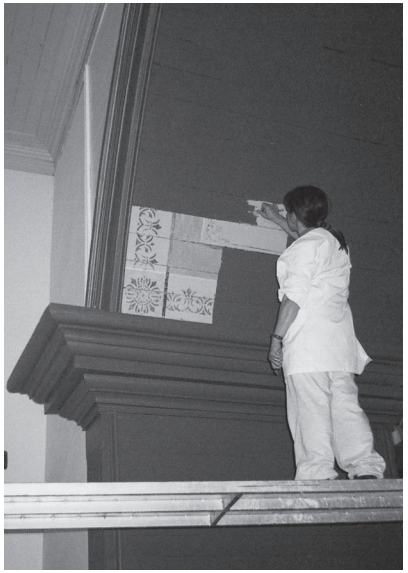
Altar mayor de la **Parroquia de Barraza**, *detalle de la pintura decorativa original recuperada con reintegración de color.*

resina epóxica para madera (Araldit Madera). Cuando el faltante era muy grande se recurrió a un injerto de madera tallada adherido al soporte con PVA.

Reintegración cromática: tiene como fin devolver al retablo su unidad estética, formal e iconográfica. Aplicando color en las zonas que presentaban faltantes de la capa pictórica se evita que estás interfieran en su apreciación visual y su interpretación. La reintegración cromática se hizo con la técnica de veladura –sucesivas capas delgadas– que se aplicó sólo en las zonas en que habían faltantes. Los colores se prepararon en base a esmalte al agua y tintes.

Capa de protección o sellado del color: su objetivo es nivelar el brillo de la reintegración con el del original y proteger toda la policromía. Este tratamiento se realizó con cera microcristalina incolora, y se aplicó a la totalidad de la superficie de los altares, púlpito, ambones y arco de la capilla de hombres.

Arco del a capilla de hombres la parroquia de Barraza, después de la intervención.



Arco del a capilla de hombres la parroquia de Barraza, durante el proceso de eliminación de repintes.

Conclusiones

Para terminar, nos gustaría destacar que para el equipo de intervención y el CNCR este trabajo fue una experiencia laboral única, donde cada iglesia trabajada fue un desafío distinto en términos de conservación. No sólo por los tratamientos que se debían realizar para recuperar los decorados originales, sino también por las intervenciones estructurales que se realizaron con el fin de que los retablos recobraran la unidad estética perdida.

En esta tarea fue fundamental contar con un equipo interdisciplinario de asesores que apoyaron la toma de decisiones respecto a las propuestas de recuperación estructural en el caso de Barraza y estética en el de Montegrande. También fue muy importante el apoyo recibido del arzobispado, los párrocos y las comunidades de las iglesias intervenidas, ya que permanentemente nos acompañaron y colaboraron de forma entusiasta en todo tipo de actividades propias de esta tarea. Sin todos ellos, este trabajo y sus resultados no habrían sido los mismos.

Cabe destacar que mientras trabajamos, las tres iglesias se mantuvieron permanentemente abiertas. De este modo el trabajo se realizó de manera continua durante las misas, celebración del mes de María, confesiones, etc. Esto también permitió la visita a los templos tanto de turistas como de feligreses, lo que dio una oportunidad única a nuestro equipo para contar y trasmitir los detalles de la labor que se estaba realizando.

Finalmente, esperamos que el fuerte compromiso que vimos en las comunidades con sus iglesias, más la capacitación entregada por el proyecto a los encargados de los templos, permita que el trabajo de recuperación de la arquitectura interior realizado en ellas tenga una permanencia en el tiempo más allá de lo usual a través de su correcto cuidado y trabajos de mantención.

Bibliografía

Calvo, Ana. *Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z. Barcelona, España:* Ediciones del Serbal, 1997. 256 p.

Costabal, Isabel. *Propuesta de recuperación para el altar mayor de la iglesia de Montegrande.* Memoria para optar al titulo de Licenciado en Historia del Arte de la Universidad Internacional Sek. En preparación.

Mora, Paolo; Mora, Laura y Philippot, Paul. *La conservación de las pinturas murales.* Bologne, Francia, 1977. 100 p.

Schneider, Renata (ed). *Conservación in situ de materiales arqueológicos: un manual.* México DF, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001. 186 p.

Querejazu, Pedro. *Restauración del retablo mayor de púlpito de la Iglesia de San Francisco de Cochabamba.* La Paz, Bolivia: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2000. 48 p.

Citas

1 Conservadora, Pontificia Universidad Católica de Chile.

2 Egresada de Artífice en Ornamentación Pública de la Universidad de Chile, especialista en conservación de pintura mural.

3 Egresada Licenciatura en Artes Plásticas, Universidad de Chile, especialista en conservación de pintura mural.

4 Egresada Licenciatura en Artes Plásticas, Universidad de Chile, especialista en conservación de pintura mural.

5 Costabal, Isabel. Propuesta de recuperación para el altar mayor de la iglesia de Montegrande. Memoria para optar al título de Licenciado en Historia del Arte de la Universidad Internacional Sek. En preparación.

6 Ibid.

7 Ibid.

8 Para este trabajo la investigadora contó con la colaboración del monje benedictino R.H. Bernardo Álvarez, del Monasterio Benedictino Santísima Trinidad de las Condes, quien cuenta con una especialización en latín.

Restauracion de esculturas en madera policromada: puesta en valor de imaginería religiosa en culto activo

Beatriz Montoliu M[1],
Paula Valenzuela C.[2]

Introducción

En el marco de este proyecto se contempló, como una de las fases más importantes, la conservación y restauración de treinta imágenes de culto en madera policromada pertenecientes a las diferentes iglesias de la Arquidiócesis, ya que éstas son la luz de las iglesias, donde los altares y la devoción alcanzan su plenitud.

La elección de las imágenes comenzó a partir de un diagnóstico efectuado en 1998 en el cual se evaluaron todas las iglesias de la Arquidiócesis para poder realizar el trabajo equitativamente, tras lo cual se seleccionaron las tallas con mayor valor estético y antigüedad, y las que presentaban mayor grado de alteración y dificultad en el tratamiento, ya que era imposible intervenirlas en su lugar de origen.

A continuación se describirán los aspectos generales teóricos del proceso de conservación y restauración, y en los capítulos siguientes se profundizará en el tratamiento de una imagen y en el estudio de cuatro esculturas de la misma manufactura, para finalizar con una reseña de las obras intervenidas.

Equipo y filosofía de trabajo

Un plus adicional del proyecto fue dar un impulso al desarrollo del área de la conservación de madera policromada en Chile, campo que cuenta con muy pocos profesionales en nuestro país. Para ello, al enfrentarnos a la tarea de impulsar esta área, se hizo evidente la importancia de poner énfasis en dos aspectos claves: formar conservadores jóvenes en el campo de la conservación de madera policromada y que la toma de decisiones respecto a los tratamientos a realizar a cada una de las imágenes fuera efectivamente producto de un trabajo de equipo e interdisciplinario. Así, estos dos aspectos orientaron sustancialmente la formación y metodología de trabajo del equipo.

Teniendo en cuenta lo anterior, se formó el equipo permanente de trabajo con dos profesionales conservadores-restauradores con amplia experiencia en el área, los que debían, además de ejecutar sus tareas regulares, formar y capacitar a conservadores jóvenes en el campo de la conservación de madera policromada. El equipo se completó con dos conservadores jóvenes (uno durante la primera mitad del proyecto y el otro en la segunda), quienes en calidad de aprendices se especializaron en el área. La selección del primer conservador joven se realizó vía concurso, dónde se evaluó el manejo de conceptos y criterios de conservación de los postulantes y su habilidad manual. El segundo, se escogió de los voluntarios que integraron las misiones de conservación en terreno, quienes ya habían pasado por una prueba de admisión similar para poder participar en ellas.

Conservadora Ana María Lucchini, utilizando lupa binocular para eliminar repintes en forma mecánica.

Vista taller de restauración de madera policromada.

Una vez formado el equipo de trabajo, la tarea siguiente fue generar una red de profesionales que apoyen su labor, y así hacer realidad la idea de abordar el trabajo de conservación en forma verdaderamente interdisciplinaria. Para ello, se contactó a diversos especialistas de disciplinas afines, dónde se puso especial énfasis en integrar a la mayor cantidad de profesionales jóvenes para que esta experiencia les permitiera especializarse y familiarizarse con las problemáticas de la conservación en general y de la madera policromada en particular. De este modo el equipo de apoyo quedó formado por un historiador del arte, que participó en la toma de decisiones cuando la intervención propuesta implicaba un cambio estético mayor; un fotógrafo, que apoyó el registro visual de los procesos de intervención y tomó la foto inicial y final; un escultor, dos orfebres y un carpintero, que fabricaron los atributos o partes faltantes de la imágenes; un químico, un entomólogo y un ingeniero forestal, que apoyaron la ejecución de los distintos análisis científicos realizados; y tres conservadores en práctica, que participaron en la ejecución de tratamientos en el laboratorio.

Criterios

Al tratarse de la primera experiencia en Chile de conservación de imaginería religiosa perteneciente a una arquidiócesis católica, los criterios de selección e intervención de las mismas se centraron y enmarcaron en función de la característica más importante de todas ellas: ser imágenes en culto activo. Este hecho relevante, hace que la mirada y decisiones del conservador-restaurador sea muy distinta a la que tendría por ejemplo, frente a una obra de museo.

Criterios de selección

La decisión de qué imágenes religiosas del universo total existente en la Arquidiócesis debían ser restauradas en los laboratorios del CNCR, en Santiago, no fue fácil y se basó fundamentalmente en dos aspectos de las mismas: valor patrimonial y estado de conservación.

Gracias al registro realizado el año 1998[3] desde un comienzo se tuvo claro que las imágenes de la Arquidiócesis confeccionadas en madera policromada - cerca del 50% del universo total registrado - eran las más antiguas y por lo tanto las que poseían mayor valor patrimonial además de religioso (el 50 % restante era de yeso). Este hecho motivó a centrar gran parte de los esfuerzos y recursos del proyecto a la conservación de éstas.

Centrado ya el problema en la conservación de las imágenes de madera policromada, el total de éstas (más de 100) todavía era muy superior a la cantidad de treinta y cinco proyectada a restaurar en Santiago por el proyecto. Es en este momento que se comienza a priorizar según el estado de conservación de cada una de ellas. Al inicio de este proceso, rápidamente quedaron fuera aquellas imágenes que presentaban intervenciones anteriores generalmente desafortunadas y agresivas, como repintes generalizados con pintura industrial, debido a que ya presentaban importantes alteraciones estéticas muy complejas y costosas de revertir[4].

Así, se decidió centrarse en la conservación de aquellas imágenes que presentaban intervenciones previas de complejidad media y en aquéllas que no presentaban intervenciones, pero que sí tenían importantes problemas de conservación. La última etapa de selección se centró en la complejidad de los tratamientos que cada imagen requería y la cantidad de tiempo necesario para ejecutarlos. Finalmente, se optó por aquellas que requerían de tratamientos más complejos y largos en tiempo, mientras que las restantes serían tratadas con prioridad durante las misiones de conservación en terreno correspondiente.

Al grupo de imágenes que se restauró en Santiago lo hemos definido como grupo crítico, ya que debido al estado de conservación en que se encontraban antes de ser tratadas, muchas de ellas eran candidatas inminentes a "restauraciones" poco ortodoxas (detectadas en extenso en la zona), cuyos resultados son, generalmente, poco afortunados y van en detrimento de la misma imagen. De este modo nuestra acción no sólo remedió un problema de conservación concreto, sino que además previno la ocurrencia de otro mayor.

La información con que se realizó la selección de las imágenes a restaurar en Santiago al comienzo del proyecto se hizo a partir de aquella contenida en las fichas de estado de conservación realizadas durante el registro del año 1998. Con el avance del proyecto esta decisión se tomó considerando además del mencionado registro, la información recopilada directamente en terreno (especialmente durante las misiones de conservación), y los registros de templos no incluidos en el trabajo del año 1998, registrados esta vez por el área de documentación del proyecto. Llegando, al término de éste, a un total de 35 imágenes restauradas en Santiago.

Criterios de conservación

Una vez seleccionada y trasladada a Santiago, cada imagen por sí misma condicionó el criterio de su intervención y la metodología a aplicar, los que se debían circunscribir dentro de un marco de acción pre establecido compuesto por tres variables: a) Respetar la imagen religiosa como objeto de arte sacro; b) Respetar la función y el significado que cada una de las imágenes tienen en sus respectivas comunidades de origen, ya que al tratarse de "imágenes sagradas", éstas - y lo que suceda con éstas - influyen en la vida cotidiana y espiritual de toda la comunidad; y c) Optimizar la relación calidad del

tratamiento de intervención v/s cantidad de imágenes a conservar. Al tener el proyecto un tiempo de ejecución determinado y ser numerosas las imágenes que necesitaban tratamientos de conservación, un desafío importante fue lograr conservar la mayor cantidad de piezas en el tiempo definido.

Para la problemática que presentaban *los soportes* se siguió un criterio de recuperación estructural y estética que no implicara peligro para la integridad física de la obra, desmontándola solamente en el caso que se justificara, sustituyendo piezas dañadas cuando éstas eran irrecuperables, reemplazando materiales ajenos al original como piezas metálicas por tarugos de madera, fabricando piezas faltantes previo estudio de materiales, estilo y forma correspondiente y desinsectando las imágenes que presentaban ataque de insectos.

San Ramón Nonato, *detalle de unión de listones a la base del candelero foto de la izquierda, antes del tratamiento y foto derecha, después del tratamiento.*

La policromía se abordó como ya se ha mencionado desde la perspectiva que cada una de ellas es una imagen de culto activo, por lo que se tuvo especial cuidado en no alterar su lectura formal y estética ni su funcionalidad.

Las intervenciones de limpieza se realizaron intentando compatibilizar al máximo los problemas de conservación que al respecto presentaba cada imagen con la presentación estética final que ésta debía exhibir. Esto significa, que no siempre fue posible eliminar una repolicromía, debido a veces por el excesivo tiempo y recursos necesarios para hacerlo, otras por el cambio radical que tendría la imagen volviéndola casi irreconocible para su comunidad; muchas veces las intervenciones estuvieron condicionadas por ambas razones. La decisión al respecto, especialmente cuando se trataba de eliminar repintes o repolicromía, se tomaron en equipo. Para ello, en conjunto se discutía, analizaba y evaluaba la o las alternativas posibles desde distintas perspectivas, y así optar en forma consensuada por la alternativa más adecuada para resolver el problema.

Considerando que las limpiezas en general, están dentro de las intervenciones irreversibles que se realizan en restauración, es necesario que el conservador conozca muy bien todos los estratos que conforman la obra, su composición y sepa identificar cuál o cuáles de ellos son originales y cuáles no. De esta forma sabrá dónde detener el proceso de limpieza. Según sea el caso, en un procedimiento de limpieza se podrían eliminar uno o varios de los siguientes estratos: *suciedad superficial* (depósitos de suciedad y polvo acumulados con el tiempo), *barniz* (capa de protección aplicada a la obra como protección de la capa pictórica, en muchos casos barnices oxidados o superpuestos), *repintes* (capa de color aplicada parcial o totalmente sobre el original con el fin de cubrir daños) y *repolicromía* (policromía aplicada generalmente sobre el original por un cambio de moda o atribución de la imagen).

Crucifijo
Detalle de proceso de limpieza.

San Antonio del Mar
Detalle de eliminación de barniz oxidado en el rostro.

Cristo Pobre
Detalle de eliminación de repintes en el rostro.

La reintegración cromática para una zona que presenta faltante de la policromía tiene múltiples alternativas para su ejecución técnica –tratteggio, pequeños puntos, veladura de color, etc.–, sin embargo, todas ellas cumplen con un mismo fin: devolver a la obra su unidad estética. Eso sí, siempre se debe tener el cuidado de limitarse solo al área descrita por la laguna[5], utilizando materiales reversibles, inocuos y fáciles de identificar. Bajo esta perspectiva y considerando que todas las imágenes intervenidas en este proyecto son de culto activo, la técnica de reintegración cromática escogida para resolver en general los problemas de los faltantes, fue la reintegración invisible, ejecutada con veladuras de color[6]. Esta técnica de reintegración nos pareció la más adecuada para estos casos, debido a que es la que más ayuda al observador a ver la globalidad de la imagen sin ningún cambio en la continuidad de la policromía ni distracción por las tramas o texturas que se perciben, aunque muy sutilmente, al emplear otras técnicas de reintegración.

El barnizado o capa de protección final fue aplicado a todas las imágenes intervenidas. Esta acción, además de dar un acabado uniforme a la imagen, la protege de todas las agresiones ambientales y, particularmente, de los efectos causados por el exceso de manipulación, hecho bastante probable, especialmente si la imagen suele salir en procesión. En un principio se trabajó con barniz cetónico industrial (Winsor & Newton), pero tras la compra del compresor para barnizado adecuado, se comenzó a utilizar un barniz acrílico que permite la limpieza de la imagen por sus feligreses o la exposición a la intemperie sin riesgo para la misma.

Todos los tratamientos ejecutados a cada una de las imágenes religiosas fueron completamente documentados, tanto fotográficamente como por escrito, en una ficha clínica especialmente diseñada para este proyecto. Parte fundamental de nuestro trabajo ha sido el completo registro fotográfico realizado a cada una las imágenes religiosas antes, durante y después de los tratamientos, con el fin de registrar tanto los deterioros que presentaba la obra como los procesos y el resultado del trabajo realizado.

Uno de los temas más complejos que hemos tenido al intervenir imágenes religiosas en culto activo es la "idea" o "visión" que tienen las propias comunidades respecto de sus imágenes. Las comunidades rara vez –evidentemente– ven a sus imágenes como objetos de arte sacro. Muy por el contrario, para ellos su valor está dado por valores superiores y espirituales, relacionados con la devoción y en consecuencia, estableciéndose una relación emocional con ellas.

Esta situación, hace imprescindible nuestro trabajo con la comunidad para conocer el uso de las imágenes y así poder tomar las decisiones correctas en los tratamientos sin alterar su función ni la visión que la comunidad y/o los párrocos tienen de ellas. Y si así fuera, la decisión del cambio debiera ser en conjunto y de común acuerdo. Si bien no siempre supimos seguir esta vía –ésta es nuestra primera experiencia de trabajo directo con comunidades–, en general la comunicación entablada con aquellas comunidades y/o párrocos que manifestaron interés por nuestra labor, nos permitió conocer más sobre la historia y transformaciones de las imágenes, las que en algunos casos presentaban intervenciones muy radicales.

Madera Policromada: principales Alteraciones

Antes de realizar una intervención y conociendo el contexto de la imagen de madera policromada, ésta fue analizada y estudiada tanto en su unidad como en las partes que la componían, para realizar un acertado diagnóstico de sus problemas de conservación.

Para describir los distintos deterioros, se tuvo en cuenta las alteraciones comunes dadas por su estructura y materialidad, directamente relacionadas con la forma externa de las imágenes, las cuales se clasificaron como: imágenes de talla completa, de candelero y de tela encolada.

Las **imágenes de talla completa**, en general presentaban mayor alteración en la unión de los bloques de madera y en el caso de los Cristos, varios de ellos habían perdido las cruces.

Las **imágenes de candelero,** en muchos casos se fabricaban a partir de una cabeza y unas manos finamente talladas y policromadas, a las que se les daba forma de figura humana con una estructura esquemática llamada candelero. Muchas de ellas no poseían atributos, sino que se trataba de imágenes que podían utilizarse indistintamente

Virgen Dolorosa, *imagen de candelero.*

San Roque, *imagen de tela encolada.*

San Pedro Nolasco, *imagen de talla completa.*

según la fiesta de turno. Por ello generalmente presentaban daños de tipo estructural debido a la debilidad de su construcción y a su manipulación, además de pérdida de piezas, como las manos.

Las **imágenes de tela encolada** son similares a las de candelero, dónde el bastidor de madera se encuentra recubierto en tela endurecida con cola. Estructuralmente son más débiles, lo que provocó mayores alteraciones como pérdida de la tela o deformaciones.

Las mayoría de las imágenes de la Arquidiócesis de La Serena están construidas en madera o cactus (casos raros, pero los hay), muchas de ellas fabricadas de varias piezas unidas entre sí según la época de fabricación, con colas animales (adhesivo de contacto), tarugos, tornillos, piezas metálicas o clavos. Estos sistemas de unión de bloques, les provocó deterioros tales como separación de piezas por diferencias en el coeficiente de dilatación de los materiales, cristalización de las colas (adhesivo) y fractura de uniones, particularmente en el caso de los brazos de los Cristos. En el soporte (madera), además de los deterioros ya mencionados, encontramos en algunos casos ataque de insectos y faltantes.

La policromía se hacía en varias etapas: en un principio se realizaba el aparejado, cuya primera capa consistía en preparar la talla con una imprimación de cola sobre el soporte, a veces acompañada de telas para dar mayor estabilidad a la pieza.

Sobre este estrato se aplicaba el enyesado o la imprimación de yeso, que servía para emparejar las partes de la pieza a policromar; luego seguía el proceso de "embolar", que no es otra cosa que aplicar el bol o bolo arménico, para continuar con la aplicación de la lámina metálica generalmente al agua, que podía ser oro, plata o mezcla de distintos metales. Sobre el oro se podía extender un estrato de pintura el que se esgrafiaba con un elemento punzante de manera de hacer aparecer en la superficie, con distintos diseños, la lámina metálica subyacente. Otra manera de ornamentar el metal se lograba realizando dibujos a punta de pincel, generalmente imitando telas. El conjunto de estas técnicas de decoración se denominan "estofado". Por último, las carnaciones o encarnados eran el tratamiento pictórico con que se lograba el efecto de piel humana donde al término se realizaba generalmente un proceso de pulido para conseguir un acabado más resistente que, según los gustos y épocas, podía ser mate, mixto o brillante.

Los deterioros más comunes encontrados en la policromía fueron falta de adhesión entre el soporte y la policromía, o entre las diferentes capas[7], falta de cohesión, faltantes, abrasiones, craqueladuras y orificios de salida de insectos.

Como resultado de las observaciones realizadas en todas las imágenes intervenidas podemos concluir que en la gran mayoría de las imágenes de la Arquidiócesis de La Serena, la mayor parte de la policromía original se encuentra bajo nuevos estratos pictóricos (repolicromía). Además, llegamos a la conclusión que la mayoría de las imágenes habían sido intervenidas, en muchos casos sin necesidad, y un número muy elevado de piezas presentaban pseudo restauraciones, con repolicromías que cubrían en casi en su totalidad a la policromía original, de alto valor artístico con pinturas de muy baja calidad. Un ejemplo de lo anterior, es que en un caso para reparar un dedo, terminaron pintando la mano por completo con pintura industrial; o el caso de una imagen de candelero, donde se sustituyeron las piezas más importantes, como son la cara y manos de madera, por piezas de yeso. El número de imágenes encontrado con

la policromía original y en buenas condiciones, es bastante reducido, por lo que se planteó la recuperación ésta sólo en el caso de las imágenes con mayor valor estético e histórico-religioso.

Apoyo científico

El trabajo de apoyo científico se realizó en forma estándar para todas las imágenes restauradas en Santiago. Si bien éstos fueron a un nivel básico y a partir de los medios existentes, entregaron información relevante tanto para el desarrollo del trabajo como para futuras investigaciones de carácter curatorial.

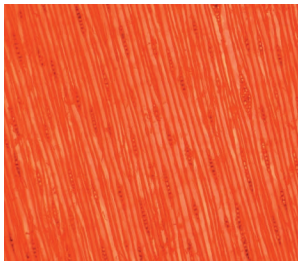
Identificación de muestras de madera

Las esculturas de madera policromadas están compuestas de distintos segmentos (bloques de madera), de ellos se sacaron pequeñas muestras para realizar el posterior reconocimiento de la madera. Para esto, se realizaron cortes microscópicos de los tres ejes simétricos, se tiñeron con safranina y se fijaron en un porta objetos para su posterior análisis microscópico.

Las maderas que componen las diferentes imágenes de madera policromada son diversas, encontrándose entre ellas: 1) varias maderas extranjeras: Álamos (*Populus sp.*), Cedros (*Cedrela sp.*), Pino rojo canadiense (*Pinus resinosa*), Pino silvestre (*Pinus sylvestris*) y Caoba (*Swietenia macrophylla*); 2) una madera chilena: Laurel (*Laurelia sempervirens*); 3) una cactácea perteneciente al género *Dracaena* o *Yucca*.

Identificación de muestras de madera

Corte radial



Corte tangencial

Corte transversal

Virgen de La Merced *antes del tratamiento, detalle de repintes en el rostro visibles con luz UV.*

Después del tratamiento, detalle de reintegración de color en el rostro visible con luz UV.

Fotografía con luz UV

Se realizó registro fotográfico con luz ultravioleta de algunas piezas que presentaban repintes antes de la intervención y de todas las imágenes después del tratamiento para dejar documentación gráfica de las reintegraciones cromáticas efectuadas en el taller.

Estas fotografías se realizaron con una cámara reflex 35mm, película EPP de Kodak, iluminación UV, con un tiempo de 4 minutos y 5.6 de apertura de diafragma.

Estudio radiográfico

La radiografía es un instrumento de registro importante, que entrega datos objetivos sobre aspectos de la imagen que podemos suponer, pero no podemos ver como por ejemplo, tipos de materiales constitutivos, técnica constructiva, estructura y su estado de conservación, elementos nuevos, etc. La imagen radiográfica obtenida es el resultado de la distinta capacidad que tienen los materiales de absorber radiaciones. El alto poder penetrante de los rayos X hace que atraviesen selectivamente la materia, permitiendo

Cristo Pobre, *radiografía general.*

San Ramón Nonato, *radiografía lateral de cabeza y cuello. Se observa numerosos clavos en la cabeza, en la unión del cuello con el cuerpo y en la unión de los brazos con el torso.*

Virgen de La Merced, *radiografía frontal de sección superior de la imagen. Se observan clavos de ensamble y tornillo para fijar corona.*

obtener una imagen por transparencia de todo el volumen del objeto y por lo tanto de aquello que se encuentra en su interior y no podemos ver.

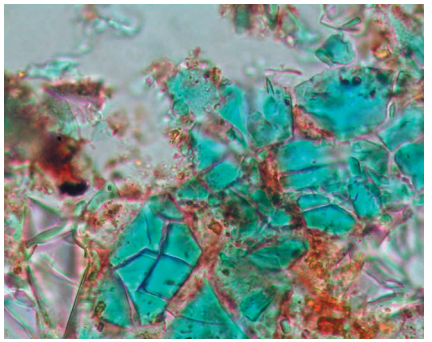
A lo largo del proyecto, se trabajó con dos laboratorios radiográficos, Laboratorio Tecnoimagen y Laboratorio Clínico Blanco, cada uno de los cuales poseía equipos radiográficos distintos (Americom y Simens respectivamente). El cambio de equipo, nos obligó a repetir las tomas de prueba iniciales, necesarias para encontrar la intensidad de radiación justa con que se obtendría la imagen radiográfica óptima para la madera en cada equipo. En total se radiografiaron 34 imágenes religiosas, 11 se tomaron en el laboratorio Tecnoimagen y 23 en el Laboratorio Clínico Blanco.

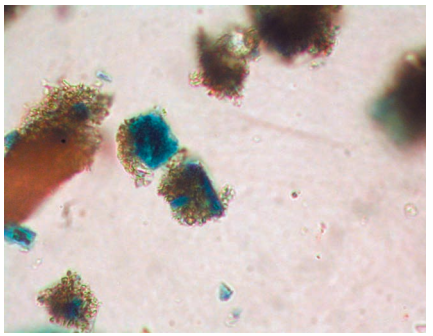
La información obtenida de las 34 piezas radiografiadas relevante para el trabajo de conservación, la podemos resumir en: identificación del cuerpo original de la obra y de partes agregadas; presencia de clavos y elementos metálicos en algunos lugares insospechados; presencia de mascarillas de plomo, ojos de vidrio, grietas y fisuras; presencia de canales de ataque de insectos xilófagos; y detección de materiales distintos a la madera no identificados.

Identificación de los materiales constitutivos de las obras

Elaboración y análisis de cortes estratigráficos: se estudió la estratigrafía de distintas zonas de interés de cada imagen, según colores, policromías originales o repolicromías. Tales cortes a su vez fueron fotomicrografiados en formato digital.

Identificación de aglutinantes: se identificaron aglutinantes tanto en capas pictóricas como en bases de preparación. La identificación se acotó a aglutinantes proteicos y oleicos. En el primer caso, el análisis fue realizado por tinción con fucsina ácida sobre cortes estratigráficos. En el segundo caso la identificación de óleos se hizo por reacción de saponificación a la gota bajo estereomicroscopio sobre pequeños fragmentos de muestra en polvo.





Cortes estratigráficos

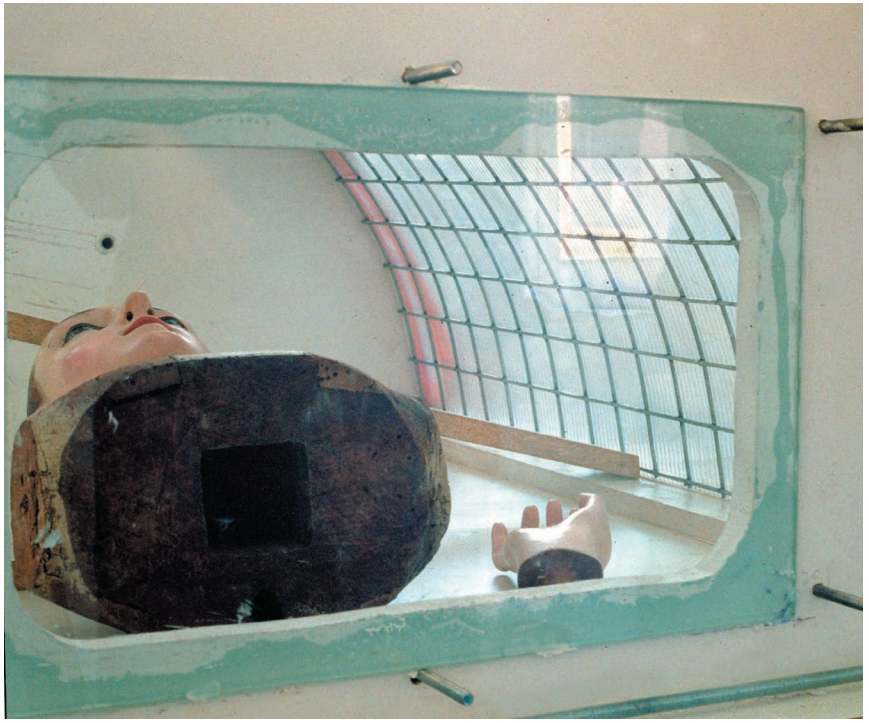
Identificación de material de carga: se analizó el material de carga de las bases de preparación por reacción a la gota bajo estereomicroscopio para diferenciar entre carbonato o sulfato (yeso).

Cámara de desinsectación

Debido a los riesgos de la utilización de productos químicos para fumigación, se consideró implementar un sistema no tóxico de desinsectación, llamado cámara de desinsectación por gases inertes. Su principio se basa en la sustitución del oxígeno por nitrógeno, lo que produce un efecto letal por anoxia en todas las fases del ciclo biológico de especies de coleópteros, termitas y tisanuros[8].

Este sistema está compuesto básicamente por una cámara, constituida por una bolsa de plástico de baja permeabilidad en la que se introduce la pieza a tratar con un absorbente de oxígeno, la que está conectada a una bomba que extrae el aire y lo reemplaza por nitrógeno. Además cuenta con un oxímetro que sirve para controlar que el nivel de oxígeno se mantenga bajo y otro para controlar el nivel de humedad relativa y de temperatura al interior de la cámara.

Como este sistema no existía comercialmente en Chile, se contrató a un ingeniero mecánico para que lo construyera con materiales disponibles en el mercado nacional. Para implementar este sistema se realizaron varias experimentaciones, estudiando variables como influencia de la presión y de la temperatura, permeabilidad de diferentes plásticos, entre otros.



Cámara de desinsectación.

Bibliografía

Calvo, A. *Conservación y restauración, materiales, técnicas y procedimientos, de la A a la Z.* Barcelona, España: Ed. del Serbal, 1997. 256 p.

Hall, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos.* Madrid, España: Ed. Alianza, 1974. 328 p.

Réau, L. *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo testamento.* Barcelona, España: Ed. del Serbal, 1996. 2v.

Citas

1 Conservadora, Centro de Estudios de Restauración de Obras de Arte, España.

2 Conservadora, Pontificia Universidad Católica de Chile.

3 Datos sacados del informe "Evaluación y registro de 32 iglesias de la Arquidiócesis de La Serena: propuesta para su conservación y restauración" por M. Bahamondez, E. Muñoz y P. Valenzuela. Febrero, 1998.

4 En el caso de que alguna de estas imágenes presentara problemas de conservación, éstos serían tratados *in situ* durante la misión de conservación respectiva.

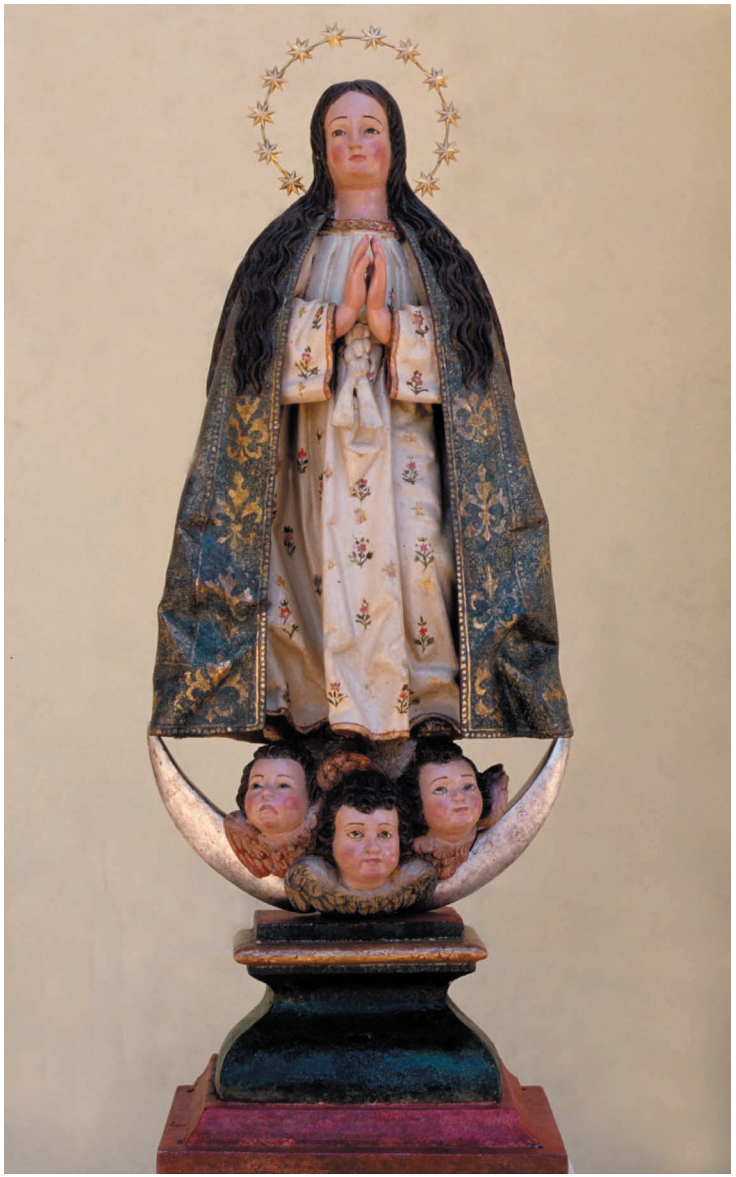
5 Término técnico para nombrar la zona de la faltante.

6 Se realizó registro fotográfico con luz UV, que documenta en forma visual todas las partes del original que fueron reintegradas.

7 Especialmente en imágenes del s. XIX

8 Tratamientos no tóxicos de desinsectación con gases inertes. Valentín 1994

Restauración de la virgen inmaculada concepción



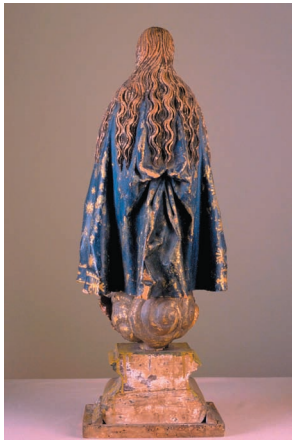
Beatriz Montoliu M.[1]

Introducción

La Virgen de la Inmaculada Concepción es una imagen en madera policromada de talla completa que pertenece a la Iglesia de Huatulame, Valle del Limarí, IV región.

Se seleccionó esta imagen entre todo el conjunto de piezas ya que presentaba una repolicromía de muy baja calidad que ocultaba la fineza de la talla de gran valor artístico. En el tratamiento se optó por eliminar la repolicromía, intervención de mucha complejidad por lo que no se pudo efectuar en otras imágenes.

Virgen Inmaculada, *anverso después del tratamiento (foto izquierda) y antes del tratamiento (foto arriba)*



Virgen Inmaculada, *reverso antes del tratamiento (foto arriba izquierda) y reverso después del tratamiento (foto arriba derecha)*

Antecedentes iconográficos

La Inmaculada Concepción se refiere a la concepción de María en el vientre de su madre Ana. Representar visualmente una idea tan abstracta como el inicio de la concepción de la Virgen, no fue tarea fácil. Los teólogos, en la búsqueda de la representación de la Virgen Inmaculada, llegaron en el siglo XVI a la Virgen *tota pulcra* con los atributos de pureza, asimilada a la Sulamita, la novia del Cantar de los Cantares del Antiguo Testamento. La nueva Sulamita es comparada con: el sol, la luna creciente, la estrella del mar. A comienzos del siglo XVII se agregaron los atributos de la mujer apocalíptica del Nuevo Testamento, es decir, la mandorla con los rayos del sol, la corona de doce estrellas y la luna creciente bajo sus pies, tomados de la Asunción de la Virgen. El Stellarium es el rosario franciscano que el teólogo flamenco, Cornelius à Lapide en 1627, explicó de la siguiente manera: las estrellas que coronan la Virgen serían la enumeración de sus doce privilegios según San Bernardo, y también agrega que se pueden aplicar a sus doce secretos. La doctrina de la Inmaculada Concepción, solo logró alcanzar el rango de dogma a mediados del siglo XIX, en virtud de la encíclica "Ineffabilis Deus", publicada por el Papa Pío IX el 8 de Diciembre de 1854. La representación de la Virgen Inmaculada creada y evolucionada a través de los siglos fue finalmente aceptada universalmente y representada en innumerables obras de pintura, escultura, grabados, monedas, etc.

Análisis morfológico y estilístico de la obra

La Virgen Inmaculada Concepción está representada como adolescente con mirada al frente, traje blanco y un manto azul, las manos juntas en actitud de oración frente al pecho y de pie sobre una nube con media luna y tres ángeles.

Se trata de una imagen de bulto completo con ojos de vidrio. Su forma piramidal sobre una peana, y el quiebre de los ropajes en grandes ángulos y contraángulos como si fuesen de tela almidonada crean contrastes entre luces y sombras, recordando a las imágenes de Gregorio Fernández, escultor castellano del s. XVII, cuyos modelos se repiten infinidad de veces en su taller o luego incluso después de su muerte, exportándose un gran número de imágenes a Perú. Esta escultura combina hieratismo con la decoración rutilante barroca, por lo que se puede pensar que se trata de una imagen del siglo XVIII.

Estudios analítico-científicos aplicados a la obra

Identificación de maderas

La muestra tomada del interior de la nube nos indica que se trata de madera de la familia Pinaceae, género Pinus, sección Sylvestris, especie Pinus sylvestris, cuyo nombre común es Pino silvestre.

Muestra de madera de la Virgen Inmaculada

Corte tangencial *Corte transversal* *Corte radial*

La muestra tomada de la pieza central de la peana pertenece a la familia Leguminosae, género Prosopis, especie Prosopis sp., conocidos como agarrobos.

Estudio radiográfico

En las dos placas radiográficas, dos de la parte frontal se pudo observar que la imagen es hueca, toda de madera y formada por diez piezas sin clavos originales. En la placa lateral se observaron dos piezas longitudinales. El estudio radiográfico se realizó con un equipo marca Americom, utilizando película Kodak Lanex Fine expuesta con una tensión de 40 kV, y una corriente catódica de 35 mAs para la zona superior y 40 mAs para la zona inferior de mayor espesor. La película tuvo un revelado automático en revelador AGFA.

Radiografía frontal.

Estudio de biodeterioro

El análisis de biodeterioro realizado a partir de todos los restos biológicos encontrados en la pieza, determinó que existía un ataque de insectos coleópteros anóbidos. A partir de los excrementos y restos de cuerpos, se identificó la especie Calymmaderus sericeus Pic de la familia Anobiidae, especie chilena, con distribución en la zona central del país. Aunque no se conoce su biología, por sus hábitos alimenticios, (xilófagos), serían los causantes de los daños estructurales de la imagen.

También existían numerosas exuvias de derméstidos y arañas, y puparios vacíos de lepidóptera, restos de la presencia de organismos asociados a una probable falta de aseo de la pieza analizada, no teniendo ninguna relación con los daños en el soporte.

Estudio de la policromía

La capa de preparación, tanto de la repolicromía como de la policromía original está compuesta por un aglutinante proteico, (posiblemente cola de conejo), y por una como carga de sulfato de calcio.

La repolicromía está constituida por pigmentos aglutinados al óleo y la policromía quedó sin determinarse.

Reflectografía Infrarroja

Se realizó una reflectografía infrarroja para observar la policromía original o esgrafiados bajo la repolicromía, pero debido al grosor de los estratos que componen la escultura y las diferentes aplicaciones de lámina metálica no fue posible obtener información mediante esta técnica analítica.

Registro fotográfico

Se realizaron fotografías iniciales para documentar los deterioros, durante el proceso para mostrar los distintos tratamientos realizados y finales como registro del resultado de la intervención. Las fotografías se realizaron con una cámara reflex de 35 mm, las iniciales y finales con película Kodak EPJ de 320 ASA y las fotografías durante el tratamiento con película Kodak EPP de 100 ASA, utilizando lámparas halógenas con difusores.

Estudio de los materiales y las técnicas

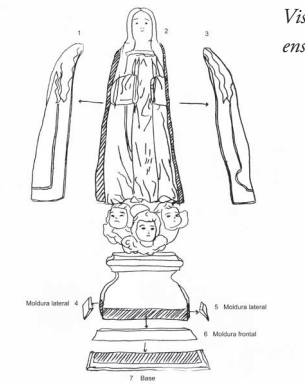
La imagen de la Virgen Inmaculada Concepción es una talla de bulto en madera policromada que se recibió presentando una repolicromía en colores muy planos, que técnicamente no correspondía a la calidad de la talla. Bajo el vestido blanco se transparentaban flores de colores y cruces doradas: la capa azul tenía dibujos muy básicos en dorado y la peana estaba pintada de color ocre.

El estudio analítico-científico preliminar permitió establecer los componentes de la escultura.

Soporte

Se trata de una imagen de gran calidad tallada en madera, formada por dos piezas: la imagen completa de la Inmaculada sobre una nube con tres caras de ángeles y la peana donde se apoya, siendo la altura total de la imagen de 81 cm.

Las medidas de la Virgen son 31 cm de ancho, 64 cm de alto y 22 cm de profundidad. El estudio radiográfico realizado mostró que la imagen es hueca, formada por dos piezas longitudinales (el anverso y el reverso). Los brazos se componen de tres piezas y el manto se completa con dos piezas en el frente. La peana mide 28,5 cm de ancho, 17 cm de alto y 19 cm de profundidad. Está constituida por una pieza central sólida apoyada sobre una base plana con tres molduras que cubren la unión. El ensamble



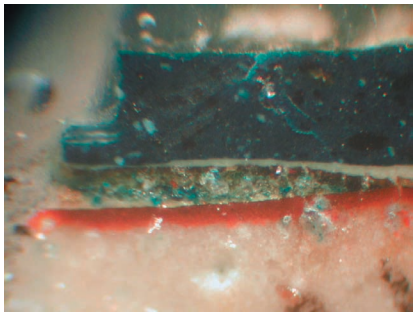
Vista frontal, esquema de ensambles de piezas de madera

Vista lateral, esquema de ensambles de piezas de madera

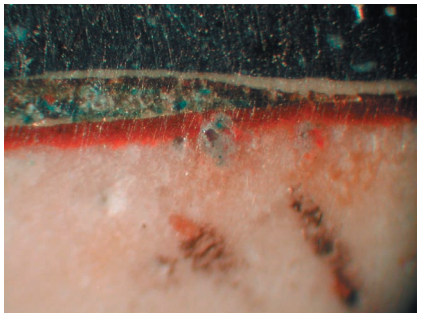
de unión entre la Virgen y la peana lo constituía un listón de madera envuelto con varias telas enrolladas para ajustar correctamente. Se concluyó que todos los ensambles originales eran tarugos de madera, al no observarse elementos metálicos en las radiografías.

Policromía

La imagen presentaba un barniz muy amarillento en las carnaciones y túnica. Según el análisis visual y con lupa binocular se observó que bajo la repolicromía se encontraba la policromía original en casi toda la superficie. En los análisis de la repolicromía se identificó un aglutinante oleoso, sin obtener resultados en el análisis de la policromía original, tras las pruebas para detectar aglutinante oleoso o proteico.



Corte estratigráfico



Corte estratigráfico

El estudio analítico y visual determinó el número de capas existentes en cada una de las partes de la imagen. Se realizaron algunos cortes estratigráficos para identificar las diferentes capas que presentaba la policromía.

Superposición de película pictórica:

LOCALIZACIÓN	POLICROMIA ORIGINAL	REPOLICROMIA	REPINTES
Peana (Base molduras)	1. Preparación blanca 2. Bol rojo 3. Lámina metálica (oro) 4. Rojo	1. Verde	1. Ocre
Peana (Zona central)	1. Capa de preparación 2. Bol rojo 3. Lámina metálica (plata) 4. Corladura en ocre y rojos	1. Verde	1. Ocre
Peana (Moldura superior)	1. Capa de preparación 2. Bol 3. Lámina metálica (oro)	1. Verde	1. Ocre
Peana (Zona superior)	1. Capa de preparación 2. Rojo	1. Verde	1. Ocre
Alas	1. Capa de preparación 2. Bol rojo 3. Lámina metálica (oro) 4. Blanco 5. Pigmentos rojos y ocres 6. Barniz	1. Plata 2. Corladura	
Manto	1. Capa de preparación 2. Bol rojo 3. Lámina metálica (oro) 4. Pigmento azul 5. Barniz	1. Capa de preparación 2. Pigmento azul 3. Lámina metálica (oro)	
Túnica	1. Capa de preparación 2. Bol rojo 3. Lámina metálica (oro) 4. Pigmento blanco 5. Barniz	1. Capa de preparación 2. Blanco	1. Veladura
Rostros	1. Carnación	1. Capa de preparación 2. Carnación	1. Barniz blanco

Estado de conservación

En general la obra a simple vista no presentaba mayores alteraciones, la policromía parecía estar en perfecto estado. Existía falta de estabilidad entre la Virgen y la peana, y un mínimo ataque de insectos. Posteriormente, tras el estudio detallado de la imagen se observaron las siguientes alteraciones:

Soporte

El soporte presentaba ataque de xilófagos con restos de insectos, aserrín y orificios, principalmente en la zona de la cabeza de la Inmaculada; varios clavos en la parte posterior de la imagen según observamos en las radiografías; e inestabilidad de la imagen causada por la fragilidad del ensamble entre la peana y la Virgen. También existían varias pérdidas volumétricas importantes como las manos, las cuales se perdieron después de febrero de 1998, y faltaban casi todos los atributos: corona, aureola, lazo de la cintura, luna, y pieza frontal de la peana, la que suponemos era un adorno que fue eliminado o se perdió en algún momento de su historia. Además de estas pérdidas mayores, presentaba dos faltantes en el extremo frontal del manto, una grieta longitudinal en el lado izquierdo y otra en la parte posterior de la cabeza, y varias piezas añadidas como refuerzo estructural en la zona inferior de la nube.

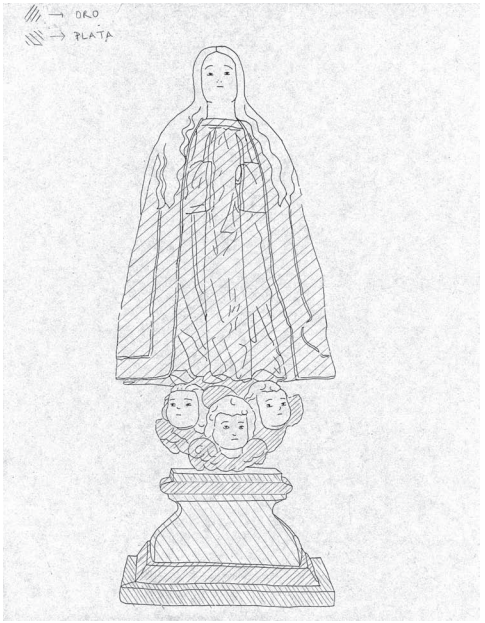
Detalle peana antes del tratamiento.

Detalle ensamble de unión entre la imagen de la virgen y su peana.

Policromía

A simple vista se encontraba en buen estado, presentando suciedad superficial y algunos repintes. Tras el estudio radiográfico pudimos concluir que existía una capa de preparación muy gruesa y generalizada sobre la policromía original. Algunas pérdidas de repolicromía en el manto mostraban una policromía subyacente en buen estado.

Presentaba alteraciones como falta de adhesión en las carnaciones y algunas pérdidas de policromía; en la nube existía una gruesa capa de barniz con restos de lámina de plata en algunas zonas; en la peana muchas faltantes y pérdida de adhesión de la policromía con el soporte; y manchas de cera en toda la superficie, tanto sobre la repolicromía como en la policromía original.



Vista frontal, esquema de presencia de lámina metálica

Tratamiento realizado

Después de los análisis correspondientes se realizó un diagnóstico de la obra en el que, partiendo de los criterios de intervención comentados en el capítulo anterior, se decidió recuperar la policromía original en todas las zonas posibles, aunque sin olvidar el tratamiento de conservación.

Soporte

El primer paso consistió en la toma de muestras de madera y de restos biológicos para su posterior análisis e identificación. Posteriormente se realizó una limpieza superficial con brocha y aspiradora, tras lo cual se desinsectó la pieza como prevención con

Xylamon de Bayer, se consolidó el soporte con Paraloid B-72 en tricloroetano, y se rellenaron las faltantes y orificios con Araldit HV 42 para recuperar estructuralmente el soporte.

Finalizada la primera etapa de conservación se eliminaron los clavos, los restos de cola en la peana para volver a encolar con PVA las piezas mal adheridas o sueltas, utilizando los tarugos ya existentes o nuevos de madera como sustitución de los clavos. Con el fin de recuperar la unidad estética de la imagen, se reconstruyó en madera la parte superior de la peana, las manos, la luna y el ensamble entre la peana y la Virgen, se fabricaron las partes faltantes de la capa con Araldit y en bronce la aureola en forma de rosario de estrellas.

Policromía

Al realizar la propuesta se tomó la decisión de limpiar y retirar el barniz en las carnaciones y la nube, y eliminar la repolicromía de las zonas donde afectaba estéticamente la lectura de la pieza, como era el caso del manto, de color azul oscuro con dibujos muy burdos imitando los dibujos originales de esgrafiado (líneas, bolas y flores de lis); las alas de los ángeles, que se encontraban plateadas y pintadas de forma desordenada con diferentes colores y donde existía debajo un esgrafiado sobre oro imitando las plumas de las alas, pintado en verde en el caso del ángel central y rojo en las alas de los dos laterales; y la peana que también se encontraba totalmente repintada en ocre y verde de forma muy burda, presentando debajo plateado con corladuras en rojos, ocres y verdes.

Se comenzó con la fijación de la policromía con cola de conejo para posteriormente realizar la limpieza en varias etapas. En un principio se trabajó con solventes orgánicos para retirar el barniz y diferentes manchas en las carnaciones y túnica. Tras

Detalle proceso de eliminación de repintes en el manto

Detalle proceso de eliminación de repintes en los querubines de la base

Detalle proceso de eliminación de repintes en el ala de un querubín

lo cual se eliminó la repolicromía del manto, la peana y alas de los ángeles, primero reblandeciéndola con un gel de Wolbers y solventes orgánicos, para posteriormente retirarla mecánicamente bajo la lupa binocular. Al mismo tiempo se realizó la consolidación utilizando Paraloid B-72 en tricloroetano, ya que la policromía original presentaba falta de cohesión. Una vez finalizada la limpieza se resanó el cabello, las

Detalle proceso de limpieza en el vestido de la Virgen.

Detalle proceso de limpieza en el rostro de la Virgen.

alas, la nube y parte del manto con una mezcla de pigmento, yeso de Bologna, cola de conejo y Mowiol; y los rostros, la túnica y la peana con yeso de Bologna y cola de conejo. Se doraron las faltantes mayores del manto, la peana y la nube. Posteriormente se policromaron las piezas nuevas y se plateó la luna. Se finalizó con la reintegración cromática de los faltantes con PVA medium y pigmentos, tras lo cual se aplicó una capa final de protección con Paraloid B-72 y cera Cosmolloid 80 en xileno.

Bibliografía

Angulo Iñiguez, D. *Historia del Arte*. Raycar, S.A., 1984. t. 2, pp. 332-334.

Hall, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1974. pp. 316-319.

Réau, L. *Iconografía del arte cristiano, iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*. Barcelona, España: Ed. del Serbal, 1996. 2v.

Citas

[1] Conservadora, Centro de Estudios de Restauración de Obras de Arte, España.

Restauración de cuatro esculturas catalanas del siglo XIX

Ana María Lucchini D.[1]

Sagrado Corazón de Jesús

Introducción

Dentro del universo de las piezas intervenidas, se encontraban cuatro esculturas catalanas del s. XIX, representativas de un grupo importante de piezas de imaginería existentes en diferentes iglesias de la Arquidiócesis de La Serena.

Las cuatro imágenes que se describirán más adelante presentaban muchas características comunes y problemas de conservación similares, lo que hizo que se adoptaran criterios y metodologías de intervención que hacen posible hablar de éstas como un conjunto.

Las esculturas seleccionadas fueron: Sagrado Corazón de Jesús, Virgen del Rosario y San José y el Niño de la Iglesia de Montegrande, y Niño Jesús Salvador del Mundo de la Iglesia San Francisco de Borja**, de Combarbalá**. Todas son esculturas de madera policromada, españolas, específicamente catalanas de la segunda mitad del siglo XIX. [2]

El tipo de talla, la similitud de los rostros, especialmente San José y Sagrado Corazón de Jesús, así como la calidad y textura de la capa pictórica de las vestimentas, que parece haber sido extendida con rodillo o algún otro elemento que no es brocha o pincel, nos indica que fueron realizadas en algún taller de carácter industrial[3].

Virgen del Rosario

San José y el Niño

Niño Jesús Salvador del Mundo

Otras características en común de estas piezas son la madera constitutiva del soporte, la paleta de colores utilizada (todos colores trabajados con blanco), el semi-brillo de las carnaciones, el fino tratamiento de las manos, el tallado meticuloso de los cabellos y barbas, y los ojos de vidrio.

Pero sin duda el rasgo característico de al menos tres de ellas, es el hermoso trabajo de decoración de las vestimentas, con lámina de oro aplicada sobre relieves y texturas, como también los finos elementos decorativos e iconográficos ejecutados con punta de pincel, sobre corladuras[4].

Antecedentes iconográficos

El trabajo de decoración que tienen los bordes de las túnicas que visten a San José, el Sagrado Corazón de Jesús y la Virgen del Rosario, no sólo son de una gran belleza, como se menciona en el párrafo anterior, sino que constituyen una parte importante para la comprensión global de estas piezas.

La alternancia de medallones con diseños decorativos y de medallones con dibujos de los diferentes atributos propios de cada imagen, refuerzan la comprensión y el sentido didáctico de estas obras. La lectura de estos elementos es muy dispar de una imagen a otra, pues no en todos los casos se han conservado estas zonas como fueron originalmente; es así como podemos observar la mayor parte de los atributos del Sagrado Corazón de Jesús, en bastante menor grado los de la Virgen del Rosario y sólo adivinar algunas referencias iconográficas en San José.

Por este motivo se hará referencia sólo a los elementos iconográficos del Sagrado Corazón de Jesús.

El corazón en llamas rodeado de espinas, aplicado sobre el pecho de Jesús, es sin duda el elemento iconográfico más representativo de esta imagen. Los elementos que aparecen en los medallones del borde de la túnica del Sagrado Corazón de Jesús son los instrumentos de la Pasión, que en la Edad Media se agruparon en las llamadas Armas de Cristo, sumándose a la devoción de la Cruz. En el siglo XIII se reducían a seis, aumentando en un gran número en el siglo XV.

En esta imagen podemos observar varios de ellos: la corona de espinas, la cruz, los clavos, el gallo de la negación, la lanza, la oreja de Malco, las tenazas del descendimiento, la escalera, la mano que abofeteó a Cristo, la túnica sin costuras, el velo de la Verónica, además de otros elementos como un copón, una palma, un grupo de casco, espada y trompeta romanos, líctores y una cartola o tablilla de crucifixión.

Cruz, atributo en el manto de San José, en San José y el Niño

Túnica, atributo en el manto de San José, en San José y el Niño

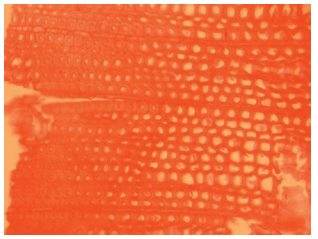
Velo de Verónica, atributo en el manto de San José, en San José y el Niño

Estudios analítico-científicos aplicados a la obra

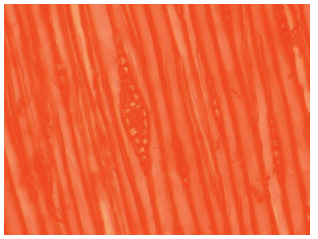
Identificación de maderas

Se efectuaron análisis microscópicos de tres cortes (tangencial, transversal y radial) de dos muestras de madera. La primera muestra obtenida de la base de San José y el Niño pertenece a la familia Pinaceae, al género Pinus, sección Sylvestris y la especie Pinus resinosa, cuyo nombre común es Pino rojo canadiense. Sin embargo, debido al tamaño de la muestra, se puede asemejar a P. Sylvestris y P. Uncinata, especies pertenecientes a la misma sección y muy similares entre sí. La segunda muestra de madera, tomada del lateral izquierdo del manto de la Virgen del Rosario dio el siguiente resultado: familia Pinaceae, género Pinus, sección Silvestrys, especie Pinus silvestris, cuyo nombre común es Pino silvestre.

Muestra de madera de San José y el Niño



Corte transversal



Corte tangencial

Corte radial

A través de un análisis visual de las maderas constitutivas de las otras dos imágenes, se pudo determinar que se había utilizado el mismo material, siendo esto coherente con su origen común y tratándose de esculturas realizadas en talleres de carácter semi industrial.

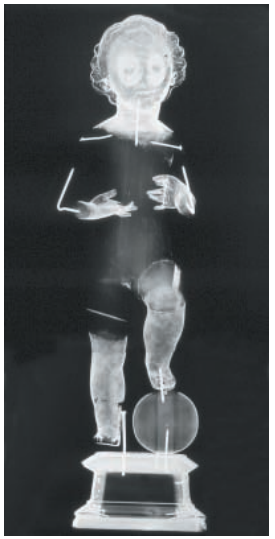
Estudio radiográfico

Las tomas radiográficas de San José y el Niño se realizaron con un equipo de rayos X marca Americom. Los valores promedios utilizados fueron: 40 KV (Kilo/ Volts).

Las radiografías realizadas a la Virgen del Rosario y al Niño Jesús, se efectuaron con un equipo de rayos X marca Simens Triodoros 150G, manual. Los valores promedios

utilizados en las tomas radiográficas variaron entre los 74 y 44 KV, dependiendo del tamaño y grosor de éstas. El tiempo utilizado fue constante, de 0.64 segundos con F/F 100 (foco fino).

Las placas radiográficas permitieron confirmar la manera como fueron realizadas las piezas, con grandes bloques de madera, y también observar la gran cantidad de clavos y tornillos interiores, así como las grietas, fisuras, los nudos de la madera, los ojos de vidrio y algunas intervenciones anteriores.



Radiografía del **Niño Jesús Salvador del Mundo**

Estudio fotográfico

Se realizaron las fotografías de todas las piezas, antes, durante y después del proceso de restauración con una cámara reflex de 35 mm, con película Kodak EPP de 100 ASA, utilizando lámparas halógenas con difusores. Una vez terminadas las obras se tomaron las fotografías con luz UV con la misma película anteriormente descrita, con diafragma de 5.6 y una velocidad de 4 minutos.

Estado de conservación

Soporte

Una de las mayores dificultades que encontramos en este grupo de imágenes fue el comportamiento del soporte, esencialmente por la forma como están construidas, es decir, por la gran cantidad de piezas de madera unidas entre sí con numerosos clavos y tornillos, y como esto repercute hacia los estratos exteriores (base de preparación, capa pictórica).

Estas imágenes fueron creadas en un clima húmedo como es el de Barcelona para luego permanecer y estabilizarse en el clima seco del interior de la IV región de Chile; en consecuencia, esto nos permitió realizar intervenciones sin riesgo a que se produzcan nuevos grandes cambios en el soporte.

Los principales daños del soporte observados visualmente y por medio de las radiografías, los podemos resumir en: separación en la unión de bloques constitutivos del soporte, grietas, fisuras, nudos de la madera (que con el tiempo tienden a salir hacia la superficie), pérdidas de soporte y partes mal adheridas. Todos daños causados por diferentes factores tales como variaciones de temperatura y de humedad, trabajo de la madera en distintas direcciones, elementos agregados (de materiales distintos al original), intervenciones inadecuadas, manipulaciones incorrectas.

Algunas de las pérdidas importantes en las obras tridimensionales son las partes frágiles que se encuentran más expuestas tales como narices, pliegues de vestimentas, manos y dedos. Estas imágenes se recibieron con manos desprendidas, pérdida total o parcial de dedos, faltantes de soporte en zonas de vestimenta y bases, y con partes reinstaladas inadecuadamente con clavos u otros elementos inapropiados.

Policromía

Las imágenes presentaban numerosos levantamientos de la capa pictórica y en algunos casos, pérdida total de base de preparación y color, abarcando importantes zonas del estrato de policromía, principalmente en las áreas cercanas a las separaciones o pérdidas de soporte y en las cercanías de grietas y fisuras, con la consiguiente interrupción de la lectura estética de las esculturas.

Sagrado Corazón de Jesús
Zonas de pérdida de color y levantamiento de capa pictórica.

Tratamiento realizado

Las piezas fueron intervenidas en distintos tiempos, no obstante el Sagrado Corazón de Jesús y San José, se realizaron simultáneamente. Dado las dimensiones y peso de al menos tres de estas esculturas, se diseñaron carros adecuados para su contención, manipulación y seguridad, los que resultaron ser de una enorme utilidad al momento de trabajar en ellas.

Soporte

El tratamiento utilizado en las cuatro imágenes para la conservación del soporte, fue volver mecánicamente a su lugar original la mayor cantidad de separaciones de la madera (por separación de bloques o grietas), con PVA y prensas.

Por otra parte los espacios faltantes de soporte en aquellas zonas donde las separaciones, grietas o fisuras eran irreversibles, se utilizó principalmente una resina epóxica, Araldit 427; la elección de este material se hizo por sus especiales características: no tiene contracciones propias, es de acción tixotrópica, es decir se puede aplicar en vertical u horizontal sin problemas de derramamiento, tiene un margen prudente para su manipulación antes de endurecer y se puede trabajar con herramientas para maderas.

Estas cualidades permitieron también rellenar y tallar detalles tales como faltantes en el pelo.

La reconstitución de las piezas faltantes se realizó con maderas talladas; la metodología empleada en estos casos, fue el modelado previo en plasticina de las partes a tallar, basándose en las referencias entregadas por las mismas esculturas, o en algunos casos, en investigaciones realizadas sobre documentación bibliográfica y fotográfica de obras similares, con la orientación otorgada por el historiador del arte y encargado de la investigación iconográfica de este proyecto.

En el caso de San José y el Niño las intervenciones más relevantes a nivel de soporte fueron los rellenos de grietas y separaciones de bloques constitutivos de la pieza, el retiro de nudos de la madera y la eliminación de tornillos que producían presión hacia

San José y el Niño
Detalle de eliminación de tornillos.

Detalle separación de piezas constitutivas del soporte en San José y el Niño.

los estratos superficiales, con la consecuente pérdida de éstos. Todos los espacios se rellenaron, y en los orificios resultantes del retiro de tornillos, previamente se instalaron tarugos de madera. Se desencoló y reinstaló el brazo izquierdo del Niño con un tarugo de madera y se rehicieron en este material los dedos faltantes meñique e índice de la mano izquierda. La pérdida de una zona del cabello de San José se reconstituyó con resina epóxica que se talló con herramientas adecuadas que permitieran lograr el movimiento de la talla original.

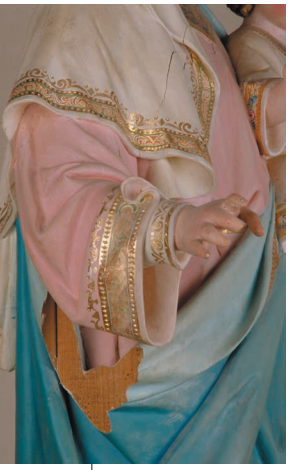
Detalle de reconstitución con Araldit madera de zona faltante en el pelo de San José, en San José y el Niño

Como se ha dicho anteriormente, los deterioros de las piezas eran muy similares y por lo tanto los tratamientos realizados se repitieron con frecuencia; es así como en

el Sagrado Corazón de Jesús y Virgen del Rosario, las separaciones de bloques de maderas constitutivos del soporte y grietas se trataron de igual modo que en San José y el Niño. Las fisuras más pequeñas se rellenaron con carbonato de calcio y cola de conejo.

Se repiten también las pérdidas de dedos; en el caso del Sagrado Corazón de Jesús, el dedo pulgar de la mano izquierda y el dedo meñique de la mano derecha. Ésta se encontraba mal afirmada al brazo con dos clavos que se eliminaron y se remplazaron por un tarugo de madera.

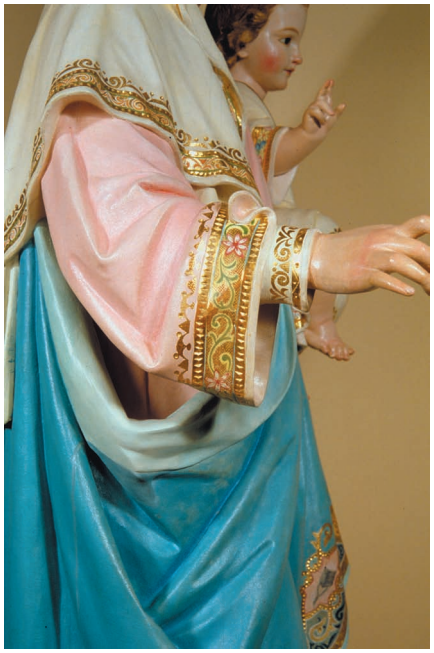
Detalle de resanes de fisuras en la **Virgen del Rosario**



Faltante de soporte en el lado derecho de la Virgen del Rosario

Detalle restitución del faltante de soporte en el lado derecho

Detalle restitución del faltante de soporte y base de preparación en el lado derecho



Detalle restitución del faltante de soporte y reintegración de color en el lado derecho

La Virgen del Rosario presentaba el mayor porcentaje de faltantes de soporte: pérdida de los dedos índice, medio y anular de la mano derecha; dedo anular de la mano derecha del Niño y todos los dedos, menos el pulgar, de su mano izquierda. Todos los dedos se tallaron en cedro y se instalaron con pequeños tarugos de madera. Existían también dos importantes faltantes de soporte a ambos costados de la túnica de la Virgen, los que se modelaron en plasticina, permitiendo posteriormente tallar en lingue las piezas con las formas adecuadas e instalarlas con tarugos de madera.

El Niño Jesús de Combarbalá, a pesar de ser una pieza comparativamente mucho más pequeña que las otras tres esculturas, presentaba importantes deterioros producto de la instalación arbitraria de grandes clavos que intentaban unir las diferentes partes de esta imágen. Su posición original es de pié sobre la base, con la pierna derecha recta y el pie izquierdo flectado descansando sobre una esfera que a su vez se afirma en la misma base. La pierna derecha, constituida por dos piezas, estaba mal adherida y desplazada, con la consiguiente pérdida del punto de apoyo a la base; intervenciones anteriores resolvieron este problema, instalando un clavo de apoyo por el lado interior de pierna, perdiéndose base de preparación y capa pictórica por el roce de esta zona con el clavo. Interesante en esta pieza son los brazos móviles constituidos por dos partes; el tramo que abarca desde el hombro hasta antes del codo, unido al cuerpo con clavos, y el segmento desde bajo el codo hasta la mano, unido al tramo anterior a través de una pieza metálica curva, permitiendo girar el antebrazo en la dirección deseada.

Detalle del clavo en la base que apoya la pierna del **Niño Jesús Salvador del Mundo**

Lo más relevante en la intervención de esta obra fue devolverle su posición y estabilidad original. Para ello fue necesario desencolar la pierna mal adherida, posicionar correctamente las dos partes que la constituyen y fortalecerla con un tarugo de madera. Se buscó en la esfera el punto donde debía ir apoyado el pie izquierdo y se instaló un

tarugo de nogal, pudiendo así eliminar el clavo que, una vez con la pierna bien instalada, ya no era necesario.

Los clavos que unían los brazos al cuerpo del Niño se reemplazaron por tarugos de madera con cabeza, de tal manera que cumplieran con la doble función de sujeción y movilidad de los brazos sin causar deterioros en las zonas circundantes de soporte.

Todos los clavos que cumplían una función de sujeción fueron reemplazados por tarugos de nogal. Se conservaron sólo las piezas metálicas que permiten la movilidad del antebrazo, las cuales fueron previamente retiradas, lijadas y protegidas con un estrato de Paraloid, para evitar la corrosión.

Niño Jesús Salvador del Mundo
Pierna derecha reinstalada en la posición correcta.

Una vez rellenas las grietas y fisuras, y reconstituidos los faltantes del soporte, se resanaron estas zonas. En todos los casos se aplicó estuco preparado con yeso de Bologna y cola de conejo, frío o caliente según las necesidades. Posteriormente los resanes se rebajaron hasta el nivel de la capa pictórica y se texturizaron las partes que así lo requerían, obteniendo superficies adecuadamente preparadas para iniciar el proceso de reintegración de color. Existen diferentes maneras de abordar este proceso, pero particularmente cada obra en su contexto puede y debe responder con mayor claridad ante estas alternativas. Específicamente, en la reintegración pictórica de estas cuatro esculturas, se utilizaron principalmente pigmentos aglutinados con PVA medium y en algunos casos, gouache aplicado en sucesivos estratos.

La reintegración de las zonas doradas y decoradas que adornan las túnicas de San José, Sagrado Corazón de Jesús y Virgen del Rosario, se inició con el texturizado de los resanes con diferentes herramientas metálicas, efectuando incisiones y relieves imitando los dibujos originales de la base de preparación.

El bol faltante en estas zonas se reintegró con veladuras de gouache, en el tono del bol original. Luego, sobre estas áreas, se aplicó oro a mixtión[5]. Este proceso se repitió igualmente en la base que sustenta al Niño Jesús.

Policromía

La fijación de la capa pictórica se realizó, en la mayoría de los casos, con cola de conejo y calor con espátula térmica. En las zonas con presencia de lámina de oro, se aplicó Paraloid B 72, al 10% en tricloroetano y espátula térmica.

Todas las piezas se limpiaron con brocha y aspiradora para retirar el polvo superficial. La limpieza específica se realizó según las demandas de cada obra, de forma mecánica (bisturí, goma de borrar) y con solventes apropiados a cada necesidad.

Detalle limpieza en la **Virgen del Rosario**

Detalle laguna con soporte a la vista (foto izquierda), detalle resane texturizado de la laguna (foto centro) y detalle de reintegración de color en laguna (foto derecha) del manto de San José, en **San José y el Niño**

Las corladuras y dibujos faltantes, originalmente pintados sobre el oro, se realizaron con pigmentos y Laropal 480 al 30% en Sansodor, para lograr la transparencia requerida.

Todas las piezas fueron barnizadas con Paraloid B-72 en xilol, con cera microcristalina Cosmolloid 80, aplicado con pistola, como protección final.

Bibliografía

Calvo, A. *Conservación y restauración, materiales, técnicas y procedimientos, de la A a la Z.* Barcelona, España: Ed. del Serbal, 1997. 256 p.

Hall, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos.* Madrid, España: Ed. Alianza, 1974. 328 p.

Martínez, JM. *Estudio iconográfico, Puesta en valor Arte Sacro Diócesis de La Serena.* 2001-2002. p. 60. (documento no publicado).

Materias plásticas. Resinas epoxídicas. Sistemas epoxídicos. Araldit. En: RCM *guía de productos: sustancias naturales y materias plásticas*. Barcelona, España. Sección 2, 2.2.3-

Réau, L. *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo testamento.* Barcelona, España: Ed. del Serbal, 1996. 2v.

Citas

1 Conservadora, Università Internazionale dell'Arte, Italia.

2 Martinez. 2001-2002: p.60

3 Ibid

4 Calvo 1997: p. 66: Barniz de resinas y esencias hervido, generalmente coloreado, que se aplica sobre láminas metálicas.

5 Barniz al aceite o al agua de carácter mordiente para aplicar oro que no se bruñe.

Pinturas Coloniales de la Arquidiócesis de La Serena: conservando su identidad

Alejandra Castro C.[1]
María Teresa Paúl F[2].
Cecilia Rodríguez M.[3]

Introducción

Las pinturas coloniales corresponden, como toda expresión artística, a un contexto histórico y estético determinado. Como tal, fueron realizadas con ciertos materiales y técnicas que reflejan las condiciones, recursos e intenciones de sus creadores, los cuales eligieron y/o dispusieron de determinados medios de expresión. La técnica constructiva y pictórica colonial, así como los materiales utilizados en estas obras constituyen y definen su identidad particular.

La posibilidad de poder realizar la restauración de las obras "Santiago Apóstol" y "Alegoría de la Virgen del Rosario", ofreció la oportunidad de capacitar y entrenar a dos restauradoras en la intervención de pinturas coloniales, a partir del conocimiento de sus técnicas constructivas y pictóricas, para proponer y ejecutar los tratamientos desde una perspectiva sensible a su identidad particular y contexto histórico de creación.

Dos restauradoras realizaron el trabajo de reconocimiento e intervención, dentro del marco de una pasantía que les permitiese, por una parte, adquirir experiencia profesional enfocada particularmente a la pintura colonial así como poder conocer y utilizar materiales y técnicas de intervención, hasta ese momento desconocidos para ellas, actualizando sus conocimientos. De esta forma se traspasaría el conocimiento y experiencias adquiridas por Alejandra Castro durante las pasantías en Fundación

Tarea (Buenos Aires, 1996) y en el Victoria and Albert Museum (Londres, 1999 - 2000). En este proyecto fueron aplicados criterios específicos para la conservación y restauración de pintura colonial desarrollados por Tarea durante los diez años en que dicha fundación restauró un inmenso patrimonio pictórico colonial argentino y además se incorporaron los conocimientos sobre nuevos materiales y técnicas de intervención, bibliografía y textos técnicos adquiridos en el departamento de conservación de pinturas del museo británico.

Para hacer de esta posibilidad una realidad, la compra de los materiales necesarios en el extranjero fue determinante.

Las pasantes fueron guiadas por la tutora a través de toda la metodología de la restauración, quien les entregó información teórica y práctica. De esta forma y a través de una experiencia laboral concreta y muchas horas de trabajo práctico, pudieron conocer y aplicar técnicas y materiales que enriquecieron su experiencia profesional y se generó una instancia de comunicación dentro del equipo motivando la investigación, discusión, intercambio de experiencias e información, a fin de poder aprovechar al máximo la oportunidad, la infraestructura y la calidad de los materiales de los cuales se dispuso.

Antecedentes generales de las obras

Las pinturas estaban expuestas en el hall de entrada del Arzobispado de La Serena, donde llegaron durante el período pastoral de Monseñor Juan Francisco Fresno en los años 80, durante el cual se hizo una recolección de imágenes y pinturas de la Arquidiócesis con el objeto de formar un museo. La proveniencia exacta de estas dos obras se desconoce, pero siguiendo una costumbre de rotación costante de éstas por distintas iglesias de la zona, se deduce que provienen de la región.

La elección de estas dos pinturas se basó en la combinación de criterios:

- De conservación, evaluando la imperiosa necesidad de una intervención, sobre todo en el caso del "Santiago Apóstol" que presentaba un estado de conservación que ponía en peligro su integridad material.
- Así también, criterios estéticos e históricos fueron determinantes, ya sea por la particularidad de la representación o la calidad pictórica, como el caso de la "Alegoría de la Virgen del Rosario".
- Fueron determinante además, las importantes dimensiones de ambas obras, las cuales las hacen destacar dentro del universo de pinturas existente en el Arzobispado.

El **"Santiago Apóstol"** corresponde a una representación poco común del Santo en la pintura colonial, ya que éste, por el contexto histórico de la conquista española, tendió a ser representado en la iconografía local, venciendo indígenas americanos, en vez de moros como correspondía al relato original y como se puede apreciar en la obra tratada.

Esta obra se encontraba en un muy grave estado de deterioro. Con falta de adherencia y desprendimientos de la capa pictórica, la cual además evidenciaba una gran cantidad de repintes.

La obra **"Alegoría de la Virgen del Rosario"**, está elaborada con un refinado tratamiento pictórico donde destacan los modelados de los rostros y el acucioso detalle en los rasgos con que se representan a varios personajes.

Esta obra evidencia la existencia de varias transformaciones estéticas, lo que no es poco común en la pintura colonial, cuyo momento de creación correspondía a una intencionalidad narrativa determinada, la cual podía modificarse en el transcurso del tiempo. Las obras eran alteradas en concordancia a diversos acontecimientos, criterios, y también gustos particulares (vestuario, atributos, colores, entre otros), que iban determinando las formas de representación religiosa. Siempre con el fin de seguir cumpliendo una función evangelizadora en que las imágenes, tanto narrativa como simbólicamente, evocaran, contaran y enseñaran al espectador.

Identificación de las obras y su iconografía

"Santiago Apóstol"

La obra "Santiago Apóstol", representa a un caballero montado en un caballo blanco, que está participando en una batalla. La obra corresponde a un óleo sobre tela y mide 177 cm de ancho por 187 cm de alto.

El Santo está vestido de rojo. Tiene un cinto negro en la cintura y una capa blanca con broche en forma de conchilla, en el centro. Está descalzo y lleva en alto una espada en su mano derecha mientras en la otra sostiene un asta con una bandera blanca de dos puntas que tiene una cruz roja en el centro, la cual corresponde a la orden de Santiago. La cabeza del Santo está rodeada por un halo de luz amarilla.

La obra "**Santiago Apóstol**" *ya restaurada.*

A ambos lados de Santiago, que está en un primer plano y al centro de la composición, se identifican más soldados que también van a caballo.

También se reconocen otro tipo de guerreros que parecen ir al galope y en retirada, así como otros que yacen a los pies del caballo del Santo ya vencidos. Estos corresponden al enemigo en la batalla y se deduce que son moros ya que llevan turbantes en sus cabezas.

Una pequeña porción de la composición en la zona superior, representa un paisaje muy simple con unos montes y un cielo tormentoso.

Una imagen de Cristo, representada en un óvalo, aparece en la esquina superior-derecha, justo sobre los "moros" que huyen derrotados.

Predominan los colores blancos y tierras y destacan el rojo del traje del santo así como pequeños rastros de azul.

Santiago es el héroe religioso más importante de España, su patrón y Santo nacional, además de ser el patrón del ejército español, debido al triunfo de sus armas sobre los moros en la Batalla de Clavijo en el año 930, atribuido a su aparición milagrosa en el campo de batalla. Por esta razón es que al Apóstol Santiago, también se le llama "matamoros".

La representación de Santiago en imágenes comenzó en el siglo XV, representándolo en sus inicios como un peregrino montando un caballo blanco. En la iconografía española, el Santo aparece combatiendo a los moros, mientras que en la americana, siguiendo la tradición española de la lucha contra los infieles, los moros fueron reemplazados por indígenas, principalmente en las regiones andinas del sur.

Los españoles adoctrinaron a los indígenas en la devoción a Santiago apoyados por la leyenda de su aparición en el asedio de Manco Inca, intercediendo a favor del ejército español, tal como había sucedido siglos atrás en Clavijo. Unido a esto, los

nativos escucharon contar a los misioneros cristianos que Santiago en el Evangelio era denominado "hijo del trueno", relacionándolo inmediatamente con su propia devoción al dios Inca del trueno "Illapa", estableciendo entre ellos un estrecho paralelo.

"Alegoría de la Virgen del Rosario"

La pintura corresponde a un óleo sobre tela y sus dimensiones son 203 cm de ancho x 241 cm de alto.

La obra representa, como motivo central, a dos monjes vestidos de blanco y capa negra, con rosarios negros. El de la derecha de la obra tiene un ánfora, de donde escurre agua que riega un rosal. El segundo, ubicado al lado opuesto, tiene una pala.

Esta obra corresponde a una alegoría, donde aparece Santo Domingo de Guzmán junto a otro santo dominico cultivando un rosal, cada uno con un rosario colgando del cuello. La figura de Santo Domingo al lado izquierdo, es claramente reconocible por su estrella en la frente, atributo dado en el siglo XVI de acuerdo a la leyenda que habla de la aparición de ésta durante su Bautismo. Esta estrella corresponde a un signo que sería una luz para los habitantes de la tierra para guiar sus almas hacia Cristo.

El rosal, de flores blancas, crece entre los dos monjes y se eleva hacia la parte superior del formato, resultando en una forma circular, alrededor de la cual se suceden los 15 medallones alusivos a las escenas evangélicas (escenas de la vida de Cristo y de la Virgen María), correspondientes a los 15 misterios del rosario. La forma circular del rosal se puede deducir, ya que sus formas están parcialmente cubiertas por lo que correspondería a un repinte de color azul que semeja nubes.

El rosario es el último de los atributos iconográficos que se le otorga a Santo Domingo. Desde su aparición en el arte cristiano, hasta nuestros días, es su símbolo inseparable. Este atributo tiene relación con la leyenda medieval, posiblemente de la época en que Domingo predicaba en los alrededores de la aldea de Prulla, en Francia, la cual dice que la Virgen se le apareció con un rosario en la mano para encomendarle su rezo y su difusión para la conversión del mundo. La utilización del atributo rosariano por parte de los artistas, se relaciona con la propagación de la plegaria mariana a través de la fundación de las Cofradías y Hermandades del Rosario.

La obra **"Alegoría de la Virgen del Rosario"** *una vez concluido el tratamiento.*

En la parte superior del rosal, en un rompimiento de gloria y rodeada por los 15 medallones, está la Virgen coronada con el Niño de pie en su regazo y vestido con una túnica blanca, que está entregando rosarios para la purificación de las almas. La Virgen está vestida en colores azul, rojo y ribetes en oro, rodeada de nubes y con dos ángeles que sostienen una corona sobre su cabeza. Al costado inferior derecho, un ángel entrega rosarios a las almas sufrientes del purgatorio, para ayudarlas a redimir su condena temporal producto de sus faltas y permitirles la entrada al cielo.

Cuatro medallones ubicados en cada esquina representan a santos y santas de la Orden dominicana. En el costado superior izquierdo está Santa Catalina de Siena, que se reconoce porque lleva un lirio, símbolo de su virginidad y un corazón inflamado que alude al trueque del suyo por el de Jesús. En el extremo superior derecho, Santa Rosa de Lima, protectora de Sudamérica y sobretodo del Perú, es identificable por el ramillete de rosas que lleva en la mano, flores con las que se relacionó toda su vida. En el centro, a la izquierda, Santo Tomás de Aquino quien lleva sobre su túnica la figura de un pequeño sol que alude a la visión que tuvo un monje dominico de la ciudad de Brescia, quien lo vio aparecer junto a San Agustín, con el pecho adornado con un gran carbúnculo (rubí) que iluminaba a la Iglesia. Por último, en el centro a la derecha, San Jacinto de Cracovia, quien es reconocible por la custodia o copón que lleva en sus manos. Ambos atributos se relacionan con San Jacinto por el famoso episodio ocurrido en el convento de Kiev, cuando estaban cercanos los invasores tártaros y los frailes debieron emprender la huída. El santo se llevó consigo la custodia y la imagen de la Virgen salvándolas del enemigo.

Por detrás de Santo Domingo, en el costado inferior izquierdo de la obra, se aprecia un grupo de personas en actitud de plegaria, en primer plano el Papa, probablemente San Pío V, porque él fue un dominico fiel propagador de la devoción al rosario. A continuación, las figuras de los monarcas españoles, aquellos que reinaron en el período de Pío V en el siglo XVI, o durante el período en el cual se realizó la obra. Más atrás, otros nobles, que de algún modo hacen alusión a la nobleza heráldica de Santo Domingo.

Antecedentes sobre la técnica pictórica colonial

Algunos de los materiales utilizados en la pintura colonial eran importados desde España. Estos, de un mayor refinamiento, sólo fueron usados por artistas prósperos, los cuales realizaron obras que revelan una mayor fineza en la factura y en la preocupación estética. Sin embargo, la necesidad de reducir los costos y apresurar los procesos de elaboración, llevó a la mayoría de los pintores al empleo de materiales locales, menos elaborados y al uso de técnicas sencillas, directas y rápidas.

Los **bastidores** de los cuadros coloniales tenían una factura muy básica, en general confeccionados con maderas de la región y ensamblados rústicamente con tarugos de madera, tachuelas, clavos de metal o espinas de árboles, que también eran utilizados para fijar la tela al bastidor, comúnmente por el anverso. En ocasiones, el soporte además se adhería con cola animal de alta resistencia.

Los **soportes** (telas) de los cuadros coloniales eran, muchas veces, de algodón hilado a mano y tejido en telares artesanales, también se usaban pedazos de manta y trajes de algodón de los indios o cotí de almohadas y colchones de color azul y blanco, todas telas gruesas y resistentes a los traslados. El lino español era muy caro y es por esto que fue bastante común la reutilización de sacos de mercancía, hechas de cáñamo, lino o yute. Esto explica la existencia de muchas pinturas realizadas sobre dos o más trozos de tela unidos entre sí por gruesas costuras.

La **base de preparación**, que corresponde a una capa que se aplica sobre la tela antes de pintarla, suele estar compuesta en las pinturas coloniales por la mezcla de cargas inertes, como yeso o tiza, tierras de siena u ocres rojos, tierra, arcilla, cenizas de madera y un aglutinante de cola animal fuerte. Por lo general este estrato es delgado y suelen ser de un color grisáceo o marrón, aunque también puede ser rojo.

En la gran mayoría de los cuadros coloniales, la **capa pictórica** es delgada y constituida por pocas capas superpuestas de pigmento molido a mano y mezclado con aglutinante. La paleta era restringida, los colores más usados fueron los tierras, ocres, blancos, azul, rojo y verde. Las técnicas de aplicación variaban según la destreza e ingenio del pintor y también dependian de las condiciones económicas y sociales. Por lo general, los colores claros se aplicaban encima de los oscuros y los transparentes al final, a modo de veladura. Como aglutinante se empleaban aceites de linaza o de nuez y témpera grasa hecha de yema de huevo y aceite o barniz.

Los cuadros coloniales se finalizaban con una aplicación de un **barniz** o capa protectora de resina, aunque es común hallar pinturas desprovistas de este estrato. Dentro de las resinas más usadas estaban los copales y la colofonia, menos frecuente fue el damar. Los copales se caracterizan por representar mayor dificultad al momento de querer removerlos durante un tratamiento de restauración.

Análisis de la técnica y Estado de conservación de las obras

Bastidores

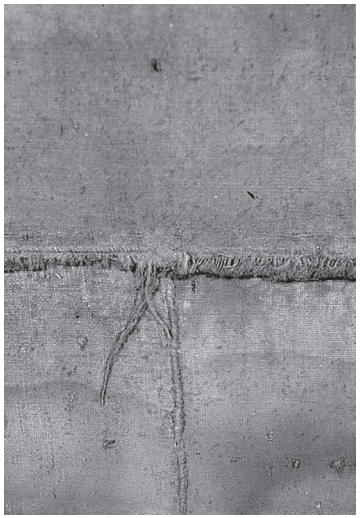
Las dos obras tratadas no presentaban sus bastidores originales ni buenas condiciones de montaje. En el caso del "Santiago Apóstol", había claros indicios de que la obra había sido reducida en su formato por lo que el bastidor actual no correspondía al original. En ambas obras los bastidores tenían una estructura muy precaria y no podían cumplir con su función de mantener los soportes en su plano y estables dimensionalmente.

Soportes

En el caso de las obras tratadas, ambas telas presentaban remiendos originales, ya que los lienzos muchas veces traían agujeros que, antes de pintar, se cubrían con parches de cualquier tela o se tapaban con tierra y cola animal, papel o pergamino. Estos tres tipos de reparaciones se encuentran presentes en las obras.

Por las características recién descritas, probablemente los soportes de ambas obras corresponden al tipo más barato y común de tela, es decir de cañamo o yute proveniente de telas de saco, que originalmente contenían mercancías y eran unidas para dar formato a un lienzo para ser pintado (ver más adelante en análisis de laboratorio).

El soporte del "Santiago Apóstol" está compuesto de tres piezas y el de la "Alegoría de la Virgen del Rosario" está formado por cuatro. Estas están unidas mediante cuidadosas costuras manuales y el soporte presenta varias enmendaduras originales.



Se aprecia un detalle de las costuras originales que unen los diferentes trozos, comúnmente provenientes de telas de saco, que se volvían a utilizar para dar formato a los lienzos para pintura.

En el caso del "Santiago Apóstol", el soporte estaba doblado sobre sí mismo en todo el contorno. Este doblez, que tenía capa pictórica, era de aproximadamente 2 a 3 cm, a diferencia del borde inferior en que alcanzaba los 13 a 17 cm. Las zonas plegadas hacia adentro mostraban vestigios de capa pictórica, que evidenciaba una gran cantidad de faltantes, haciendo ilegible la imagen, indicando que la obra había sido cambiada

Reverso de la obra "Santiago Apóstol", antes del tratamiento. Se aprecia claramente una de las costuras, que en sentido vertical, dan forma al soporte de la obra. Además se reconocen múltiples aplicaciones de color blanco, que seguramente corresponden a algún material destinado a cubrir agujeros, posiblemente compuesto de un material de carga y aglutinante.

Detalle del reverso del "Santiago Apóstol" en que se aprecia el doblez del lienzo, ocultando una parte de la capa pictórica y alterando el formato y composición original de la obra.

de bastidor en algún momento, reencuadrando la imagen a la vez que reduciendo su formato. Comparando la obra con otras representaciones de "Santiago Matamoros", se pudo constatar que la ubicación central del Santo, montado a caballo, con moros vencidos a sus pies y otros huyendo, es muy similar en todas estas obras, por lo que en este caso, el encuadre estaría sólo más cerrado y no implicaría una pérdida importante de la imagen original.

En lo que respecta a la "Alegoría de la Virgen del Rosario", el soporte fue separado de su bastidor para facilitar su traslado desde La Serena a los talleres del Centro Nacional de Conservación y Restauración (Cncr) en Santiago. El soporte, a pesar de los

deterioros que lo afectaban y de estar separado de su bastidor, presentaba flexibilidad así como buena resistencia a la tracción y estabilidad dimensional, facilitando su manipulación.

Los soportes de ambas obras presentaban numerosos orificios y rasgados, que en general eran pequeños en relación al tamaño de las obras, y no alteraban visualmente la imagen, ni dañaban zonas importantes de la representación. En el caso de la "Alegoría de la Virgen del Rosario", sus bordes de tensión estaban separados en gran parte del contorno de toda la obra. El soporte del "Santiago Apóstol" presentaba distensión generalizada, importantes deformaciones del plano y rasgados. Por el reverso presentaba manchas blancas que podrían corresponder a parches realizados con algún empaste, similar a un estuco.

La obra "Santiago Apóstol" presentaba señales de escurrimiento por el reverso, en la esquina superior-izquierda. En la imagen, esta zona corresponde a la esquina superior-derecha, donde se encuentra la pequeña figura de Cristo, la cual estaba muy dañada, con desprendimientos y una importante faltante. El deterioro recuerda otros casos similares conocidos anteriormente, los cuales son producidos por la orina de murciélagos, comúnmente ocasionados cuando estos animales invernan detrás de las obras.

Detalle de la esquina superior derecha del "Santiago Apóstol". Se aprecia el deterioro de la capa pictórica, que evidencia múltiples faltantes, pulverulencia y rasgados del soporte. En la zona superior de la fotografía, se reconoce la pequeña figura de Cristo, muy alterada por los citados deterioros.

Ambas obras evidenciaban intervenciones anteriores de conservación al presentar varios parches de tela y de cinta aisladora, cuya función era estabilizar y fijar las zonas rasgadas así como los orificios antes mencionados.

Base de preparación y capa pictórica

Ambas obras presentan una delgada capa de preparación, la cual está probablemente constituida de tierra y aglutinante de cola animal, por su color marrón terroso (ver más adelante los análisis de cortes estratigráficos). Ambas tienen una granulometría heterogénea y parecieran haber sido aplicadas de forma bastante uniforme sobre toda la superficie del soporte.

La capa pictórica de la "Alegoría de la Virgen del Rosario", corresponde a pigmentos aglutinados en aceite (óleo) y presenta una cuidadosa factura, con claroscuros y finos modelados en los rostros, además de una paleta más variada que la del "Santiago Apóstol", cuya representación es menos elaborada, donde predominan planos de color y una paleta más monocroma. A pesar de su apariencia tan opaca y pulverulenta, la capa pictórica de esta obra seguramente corresponde a óleo y presentaba señales generalizadas de craqueladuras profundas, levantamientos y desprendimientos de la capa pictórica, además de importantes faltantes, los cuales sumadas a notorios repintes, hacía difícil visualizar la imagen como un todo y mucho menos apreciar los detalles. La "Alegoría de la Virgen del Rosario" en cambio, presentaba pequeños faltantes que no alteraban la apreciación de la imagen.

Obra "Santiago Apóstol" antes del tratamiento. Se aprecian las deformaciones del plano, queda en evidencia la costura vertical que da formato al lienzo y se reconocen repintes y faltantes.

Ambas obras presentaban repintes aunque de muy diferente apariencia, intención y calidad pictórica:

- El “Santiago Apóstol” evidenciaba repintes burdos y extremadamente visibles, que acentuaban en extremo el deterioro de la obra, destacando uno de color amarillo, sobre el color blanco del caballo. Dichos repintes correspondían a intervenciones anteriores que tuvieron como finalidad retocar y seguramente, estabilizar las zonas afectadas por craqueladuras, desprendimientos y faltantes.
- La “Alegoría de la Virgen del Rosario” presentaba señales de repintes de estilo o iconográficos que corresponden a una transformación estético-histórica realizada con posterioridad a la creación de la obra, con la intención de modificar la representación.

Es posible apreciar una señal evidente de estas transformaciones en las vestiduras de la Virgen y el Niño. Se reconocen señales de motivos ornamentales subyacentes a la pintura hoy visible, los cuales en pequeños faltantes se aprecian dorados (ver reflectografía infrarroja más adelante). Esto sin duda indica que la Virgen y el Niño “estuvieron vestidos” de otra forma a la conocida actualmente. Además resulta evidente a simple vista, la existencia de dos rosales, pintados seguramente en épocas diferentes. El primero, es el que apreciamos entre los dos monjes, mientras otro aparece en los faltantes del repinte de color azul cielo que lo cubre. Este último, que es de una factura más tosca y con hojas más grande que el actualmente visible, pareciera haber rodeado la figura de la Virgen y el Niño.

Capa de protección

La obra “Santiago Apóstol” presentaba una capa de barniz muy delgada, irregular y de apariencia completamente mate. Por su apariencia muy poco cubriente, es muy posible que este estrato originalmente haya sido delgado o compuesto de una resina en extremo diluida.

La “Alegoría de la Virgen del Rosario” poseía una capa de barniz más gruesa y de apariencia semi-mate, que se presentaba en forma homogénea en toda la superficie de la obra. La suciedad acumulada en la superficie de ambos barnices, implicaba un deterioro visual al oscurecer la imagen, alterando la paleta cromática y recursos plásticos originales. En el caso de la “Alegoría a la Virgen del Rosario”, el barniz evidenciaba además un amarillamiento mientras en el caso del “Santiago Apóstol”, su aspecto pulverulento indicaba un estado avanzado de degradación.

Diagnóstico general

La obra “Santiago Apóstol” evidenciaba un pésimo estado de conservación que ponía en peligro su proyección en el tiempo por el nivel de compromiso de toda su estructura y principalmente sus estratos pictóricos, exigiendo una intervención inmediata por las señales generalizadas de desprendimientos que afectaban a los estratos pictóricos (base de preparación y capa pictórica), además de los evidentes faltantes, distensión y graves deformaciones del plano, entre otros. Esta obra presentaba repintes de tipo restaurativo, muy deficientes y estéticamente perjudiciales para la obra, que seguramente habían sido realizados con el fin de ocultar los importantes faltantes de capa pictórica existentes sin nivelarlas con anterioridad, a la vez que intentar erróneamente consolidar los desprendimientos.

En el caso de la “Alegoría de la Virgen del Rosario”, la obra estaba en un estado de conservación regular, afectada por deterioros que no implicaban un peligro para su integridad, además de presentar un soporte en buen estado general y estratos pictóricos cohesionados. Presentaba además, deterioros menores del soporte. Los faltantes eran poco importantes en relación a las dimensiones de la obra y no afectaban la fluidez ni la apreciación de la imagen. Los repintes presentes indicaban una intención estético –histórica de alterar la forma de representación original, seguramente de acuerdo a criterios religiosos que se iban modificando y atendiendo a la función evangelizadora de estas imágenes.

Desarrollo de los tratamientos

La propuesta para el “Santiago Apóstol” se centró en el imperativo de detener el proceso de desprendimientos y pérdida de los estratos pictóricos originales que estaban a su vez provocando la desaparición de la imagen, para posteriormente lograr una integración de los faltantes y zonas dañadas al resto de la obra para recuperar su unidad visual.

En el caso de la "Alegoría de la Virgen del Rosario", después de la realización de tratamientos de conservación, el objetivo principal fue lograr una apreciación fluida de la imagen, afectada por numerosos faltantes que dejaban aparecer una capa pictórica subyacente y anterior en el tiempo. Con este fin, se realizó una reintegración buscando una coherencia formal de la lectura y respetando sus transformaciones estéticas (repintes de estilo), como parte de su historia y el contexto e intención evangelizadora original de su creación. En la práctica, las zonas visibles del rosal superior, que aparecían por los faltantes del repinte histórico que lo cubría, fueron cubiertas. Estas "ventanas" que dejaban ver la capa pictórica subyacente y anterior en el tiempo a la que hoy constituye la imagen de la obra, se constituían como manchas (lagunas), que interferían la apreciación fluida de la imagen.

Cambio de bastidores

En ciertos casos es necesario desmontar la obra de su bastidor para poder tener acceso al reverso y realizar las intervenciones necesarias al soporte. El desmontaje puede y debe ser evitado por respeto a la materialidad original de la obra y al hecho de que la tela y la estructura de madera logran a través de los años un ajuste y afiatamiento que es imperativo respetar y conservar. Esto es notorio en bastidores que presentan combaduras o descuadres de su estructura, a la cual el soporte se va adaptando en el transcurso del tiempo. En el caso de las obras coloniales, que por sus técnicas originales de factura no tienen bastidores con ensambles móviles, es importante priorizar la posibilidad de mantener estas estructuras originales sin necesidad de bastidores móviles, los que se consideran ideales para la conservación pero que en muchos casos no son necesarios atendiendo a que estas obras, presentan muy buen ajuste y estabilidad dimensional en sus montajes originales, además de estar respetando la técnica original de factura.

En el caso de las obras tratadas, ambos bastidores no eran originales, además de no tener una estructura que asegurara una adecuada conservación y estabilidad dimensional del soporte, sobre todo, tomando en cuenta sus grandes formatos. Por esto, fueron descartados y las obras fueron montadas, al término de los tratamientos de conservación, en bastidores de ensambles móviles, que de acuerdo a criterios de conservación, ofrecieran la posibilidad de regular la tensión.

En lo que concierne al "Santiago Apóstol", antes de proceder a la separación del soporte de su bastidor, fue necesario realizar consolidaciones locales en algunos sectores de la obra que evidenciaban señales graves de desprendimientos, los cuales podían agravarse con la manipulación. El desmontaje consistió en retirar los remaches que por el anverso, fijaban el soporte a los listones que formaban el bastidor. El nuevo bastidor, posibilitó además, agrandar las dimensiones de la obra, rescatando una porción de su formato original.

Velados parciales y totales de tensión y/o consolidación

Cuando las capas de pintura se encuentran muy debilitadas y con señales de desprendimiento, es necesario realizar, previo a la intervención del soporte y a modo curativo y preventivo, un velado local o total de la obra, según las dimensiones y características del deterioro. Para esto se adhiere por el anverso en una zona determinada o en el total de la superficie de la obra, un papel humedecido (seda, japonés, imprenta, entre otros) con un adhesivo que generalmente corresponde a colas animales o almidones, aunque también se pueden utilizar materiales sintéticos. Al aplicar calor, el adhesivo penetra, mientras que el papel humedecido, al secarse a temperatura ambiente, se contrae, estirando el plano del soporte al cual está adherido.

Proceso de velados de tensión y consolidación de la capa pictórica del "Santiago Apóstol". En la fotografía, se observa el retiro del velado de la obra, mientras ésta continúa fija y tensa en la superficie de trabajo, por las bandas de tensión de papel kraft.

En el caso del "Santiago Apóstol" fue necesario aplicar un velado de tensión y consolidación en toda la superficie de la obra, utilizando papel seda y cola de conejo diluida, con bandas de papel kraft en el contorno, adheridas con almidón de trigo. La tensión fue lograda con el secado mientras que las consolidaciones se realizaron con posterioridad, activando la cola de conejo con humedad, calor y presión.

Este tratamiento resultó exitoso por cuanto permitió volver el soporte al plano y recuperar el formato total de la obra ya que el borde inferior, que se presentaba inicialmente plegado, pudo ser estirado, posibilitando apreciar el anverso en todo su formato existente.

En el caso de "La Alegoría de la Virgen del Rosario", que presentaba muy buena cohesión de los estratos, sólo fue necesario aplicar velados locales de consolidación en zonas muy específicas que presentaban desprendimientos.

Limpieza mecánica de los reversos

Este proceso consiste en la remoción de la suciedad, polvo y otros materiales ajenos, adheridos al soporte por el reverso. Es común retirar mucho material desde los espacios formados entre el reverso de los soportes y los miembros del bastidor. Estos espacios que suelen acumular polvo, tierra y suciedad tienden a ser muy higroscópicos, es decir que atraen humedad, lo que puede resultar en graves desprendimientos de la capa pictórica. Para este fin se utilizan brochas, esponjas comunes y químicas (latex), geles de metilcelulosa, solventes, escalpelo, bisturís y aspiradoras, entre otros. En el caso de la pintura colonial, es importante tomar en cuenta que los soportes suelen ser de hilo grueso y trama bastante abierta, por lo que las capas de preparación terrosas, suelen traspasar hacia el reverso, no correspondiendo a suciedad sino que a la materialidad original de la obra.

En ambas obras tratadas, se realizó una limpieza general del polvo y suciedad superficial acumulada en el reverso. Para esto se utilizó un aspirado suave y una vez eliminado el polvo se utilizaron esponjas húmedas y bisturí para retirar la suciedad más adherida.

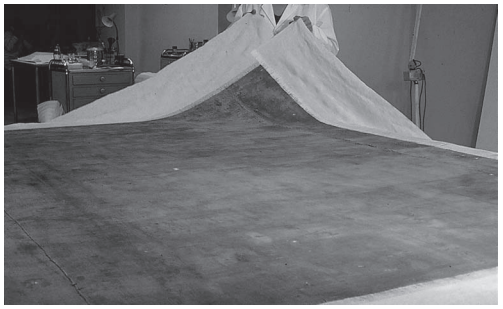
En el caso de la "Alegoría de la Virgen del Rosario", se removieron intervenciones anteriores como parches de algodón fijados con adhesivo de contacto. Para eliminar los restos de este adhesivo, que había penetrado en las fibras de la tela, se elaboró un gel de tolueno utilizando como base una receta de Wolbers, la cual permite mediante la interacción química de sus componentes, la mezcla homogénea de un solvente apolar, como es el tolueno, en un medio acuoso. El resultado fue óptimo ya que además de retirar el adhesivo que es perjudicial para las fibras del soporte por su acidez, el soporte recuperó flexibilidad ya que los adhesivos en general producen contracción y rigidez de los soportes.

Injertos y costuras térmicas

Estos tratamientos que se aplican con la utilización de diversas técnicas, tienen como finalidad unir, reforzar y/o completar cualquier zona del soporte que presente algún deterioro que pueda afectar la estabilidad estructural de la obra o su integridad visual, ya que el soporte (la tela) es el material que sustenta los otros estratos que constituyen la imagen. Entre éstos podemos citar la unión de rasgados, injertos y re-entramados. Básicamente estos tratamientos se realizan con lino (trozos o hilos) y adhesivos que pueden ser diversas emulsiones vinílicas o también polvo de nylon termoactivable.

Detalles de los múltiples injertos, costuras térmicas (de contacto con Nylon Lascaux) y reentramados realizados en el reverso de la obra "Santiago Apóstol".

Detalle de los injertos, por el anverso de la obra "Santiago Apóstol". También es posible visualizar los cantos y el nuevo montaje, con tachuelas sobre una cinta de algodón.



Se aprecian los orlos (bandas auxiliares de tensión), una vez adheridos con Beva film, por el reverso de "Alegoría de la Virgen del Rosario".

Dentro de estos tratamientos estructurales del soporte, existe la aplicación de bandas de tensión (orlos) por todo el borde de la obra, para reforzar los bordes de tensión original o reemplazarlos en ciertos casos. Estas bandas de lino se adhieren al borde con emulsiones vinílicas o Beva film 371 (adhesivo termoactivable).

Para realizar estos tratamientos se utilizó lino natural. En el caso de los injertos, el lino, de trama lo más similar posible al original, fue estabilizado dimensionalmente mediante tensado e impermeabilización con una solución de agua y acetato de polivinilo. Luego cada área faltante fue calcada y reproducida en lino nuevo, completando el soporte.

En el caso de las costuras térmicas, éstas se realizan adhiriendo hilos de lino nuevo sobre las zonas rasgadas y en sentido perpendicular a éstos.

Tanto para adherir los injertos como los hilos en las costuras térmicas, se utilizó polvo de Nylon Lascaux (resina termoplástica 5060, Nylon 12). Este producto, como lo dice su nombre, consiste en un polvo muy fino y fácil de manipular que actúa como un adhesivo al ser activado con calor y fundirse. Se aplica con una aguja térmica, sobre los bordes del injerto y los del soporte, presionando suavemente.

Posteriormente se prepararon bandas con lino natural para los cuatro costados de las obras. Se desflecaron a lo largo de uno de sus bordes y en un ancho de aproximadamente 4 cm para luego ser cepilladas enérgicamente, rebajando su espesor y aumentando su superficie de contacto.

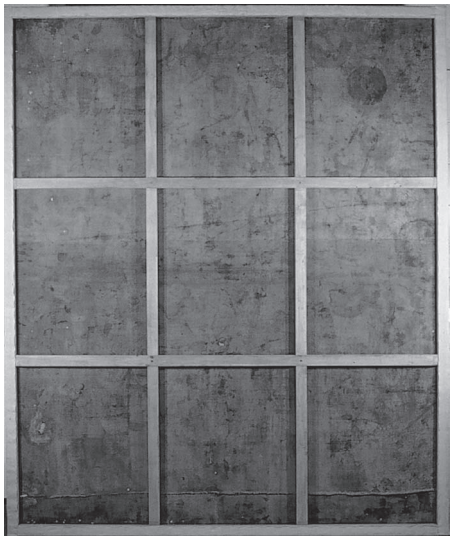
La adhesión de los orlos se realizó con Beva film, aplicando calor con espátula térmica y peso.

En la obra "Santiago Apóstol", antes de aplicar los orlos, se retiraron los papeles del velado de consolidación y tensión. Este proceso se llevó a cabo mecánicamente, con ayuda de hisopos humedecidos y bisturí.

Montaje en los bastidores

Una vez concluida esta primera etapa de conservación orientada a estabilizar y restaurar la unidad material del soporte, las obras pudieron ser montadas en sus bastidores nuevos. En el caso del "Santiago Apóstol" sería necesario antes de su tensado en el nuevo bastidor, remover el velado de tensión y consolidación. El montaje de esta obra, evidenció un cambio en su formato, ya que el nuevo bastidor se mandó a hacer tratando de rescatar los bordes de capa pictórica ocultos por los dobleces del soporte. Más que aportar elementos formales, lo que no era factible tomando en cuenta el nivel de desprendimientos de la capa pictórica en las zonas recuperadas, este "rescate" posibilitó recuperar breves espacios alrededor de la figura del Santo montado en su caballo, colaborando a una mayor holgura en la composición, que se encontraba muy cerrada sobre el personaje.

Los nuevos bastidores ensamblados, con chaflán, cuñas y cuatro travesaños, se prepararon previamente impermeabilizándolos con cera de abeja. El montaje de las obras se realizó con la ayuda de pinzas de tensado. Los soportes fueron fijados al borde del bastidor con tachuelas, sobre una cinta de algodón para amortiguar los golpes del martillo y evitar el contacto directo de las cabezas de las tachuelas con el original. Otra ventaja de la aplicación de esta cinta es que facilita enormemente la remoción de las tachuelas en una eventual futura intervención.



"Alegoría de la Virgen del Rosario" montada en su nuevo bastidor.

Limpieza superficial del anverso, test de solventes y remoción de barnices y repintes

La suciedad superficial corresponde a la suciedad ambiental acumulada en la superficie de la obra. Esta dependerá por lo tanto, de donde ha estado ubicada la obra. Los casos más comunes evidencian la suciedad del aire, el polvo, la tierra y la contaminación atmosférica. Este velo de color marrón o gris oscuro, depositado en las obras puede alterar en diferentes grados la paleta cromática original de cada obra. Un caso muy elocuente es el de obras que han acumulado en su superficie el hollín producto de la combustión de chimeneas, velas o cirios.

Detalle del proceso de remoción del barniz oxidado en la "Alegoría de la Virgen del Rosario". Se aprecia el cambio en la paleta cromática de la obra, evidenciando sus contrastes y recursos formales originales.

Los barnices y repintes necesitan de un solvente para poder ser removidos. Con el fin de determinar cuál o cuáles son los más adecuados, se deben realizar pruebas que por lo general van aumentando el poder de disolución del o los solventes. Dicho poder de disolución está comúnmente determinado por una creciente polaridad de la mezcla, la cual se acercará más a las características físico-químicas de los barnices antiguos, los cuales se tornan cada vez más polares con el tiempo. Otras características físico- químicas relevantes son la capacidad de penetración y retención en los estratos pictóricos, que poseen ciertos solventes o mezclas.

En una primera etapa, se realizó una limpieza superficial de ambas obras con enzimas naturales.

En el caso del "Santiago Apóstol", además se realizaron pruebas con citrato de amonio al 2,5 % y gel de Arkopal N-040 (surfactante no iónico), los que se utilizaron selectivamente en distintas zonas de las obras ya que el comportamiento era variable según el color, buscando un resultado lo más homogéneo posible.

Detalle del proceso de limpieza del "Santiago Apóstol" donde se aprecia un testigo de la suciedad previa existente en la zona blanca de la bandera.

Para la remoción del barniz se realizó un test de solventes para determinar el o los solventes más apropiados. Las mezclas se combinaron en distintos porcentajes, solventes polares como la acetona, metiletilcetona, además de alcoholes con solventes apolares como la bencina blanca o un solvente altamente polarisable como es el tolueno.

Estas mezclas fueron utilizadas en razón del poder de penetración y retención de los solventes en los estratos pictóricos, tomando en cuenta además su posición en el triángulo de solubilidad, para evitar el reblandecimiento de los estratos oleosos originales.

Ninguna de las mezclas iniciales arrojó resultados positivos para remover la capa de barniz en ninguna de las dos obras. Tampoco las mezclas, probadas en una segunda instancia, que se ubican en la zona de mayor hinchazón para los estratos oleosos en el triángulo de sulubilidad. Por esta razón, se decidió realizar pruebas con geles según formula de Richard Wolbers.

Se aprecia un testigo del repinte que cubría prácticamente toda la figura del caballo del "Santiago Apóstol", enmarcado con línea punteada de color blanco.

Básicamente, la diferencia entre los solventes y sus mezclas con los geles de Wolbers es que estas formulas agregan al poder de los solventes la presencia del agua y la de un pH más bien ácido como es el del agente espesante con el cual se producen los geles. El pH es controlado con la adición de un buffer que según su rango asegura un pH que removerá los barnices (que se tornan, además de más polares, ácidos con el tiempo). Su condición de gel evita la excesiva penetración y por lo tanto, el reblandecimiento de las capas pictóricas subyacentes. El gel de xileno y alcohol benzílico (105.2), dio excelentes resultados.

Una de las mezclas utilizadas para la remoción de la capa de protección, eliminó junto con el barniz, una muy delgada veladura negra que cubría las estrellas doradas presentes en los mantos de los monjes (repinte histórico). Como se estableció anteriormente, no existía la intención original de rescatar estos ornamentos ya que el criterio para la limpieza era respetar las intervenciones posteriores al tiempo de creación presentes en la obra. Al considerar que esta imagen ya constituía una mezcla de estilos y épocas, la recuperación de dichos motivos ornamentales fue asimilada como una parte más del contexto histórico y estético diverso presente hoy en día en esta obra.

Aplicación de una capa de barniz intermedio o aislante

Cuando ya se han concluido las intervenciones de conservación, es decir las tendientes a resguardar y estabilizar la materialidad de la obra, la remoción de barnices oxidados así como de intervenciones anteriores tales como repintes, se aplica una capa de barniz denominado intermedio o aislante, que separa la materia original de las posteriores intervenciones de restauración. Bajo este barniz queda entonces "aislado" lo que ha llegado hasta nuestros días de la materialidad e imagen original. Sobre el barniz aislante estarán las intervenciones tendientes a recuperar la unidad potencial de dicha imagen y así permitir su apreciación fluida.

Una vez concluida la etapa de remoción de repintes y barniz oxidado en ambas obras, se aplicaron dos capas de barniz para aislar el original de las posteriores intervenciones estéticas. Para este efecto se utilizó un barniz compuesto de Paraloid B-72 diluido en xileno, al 10%. Para lograr un brillo semimate o satinado, se le agregó un porcentaje aproximado del 1% de cera Cosmoloid H-80 (cera microcristalina, sintética). Las dos capas aplicadas obedecieron a la necesidad de saturar la superficie y lograr un resultado más homogéneo, preparando la obra para las reintegraciones cromáticas.

Nivelación de faltantes de base de preparación y reintegración cromática

Antes de reintegrar cromáticamente los faltantes de la pintura, es necesario nivelar la superficie por el anverso hasta llegar al mismo nivel de la pintura existente y sobre esta nivelación igualar el color al original. A dichas nivelaciones se les denomina resanes, los cuales están compuestos por un material de carga (carbonato de calcio por ejemplo) que es aglutinado en cola animal o en otros compuestos como acetatos de polivinilos (PVA), Mowiol 4 – 98 (polivinilalcohol), entre otros, los cuales también son usados como aditivos a la cola animal, para lograr un material más plástico y moldeable. Si la capa de pintura tiene textura, por muy sutil que ésta sea, es necesario igualar la textura del resane con el original. Para esto se pueden usar diversas técnicas y herramientas, además de resultar muy útil, trabajar con luz rasante.

La reintegración cromática se realiza con color, el cual debe igualarse al original para visualmente desaparecer como deterioro y permitir una apreciación fluida. Con este fin se utilizan pigmentos aglutinados en diferentes medios según las características de cada obra: acuarela, gouache y pigmentos aglutinados al barniz son algunos de los

Detalle de la esquina superior derecha del "Santiago Apóstol", donde se aprecian las nivelaciones de faltantes (resanes) de la capa pictórica, previas a la reintegración cromática.

Se aprecia la misma zona de la esquina superior derecha, ya reintegrada.

Ambas fotografías muestran el antes y después de la reintegración cromática de una zona que evidenciaba desprendimientos de la más reciente capa pictórica, dejando aparecer las hojas de un rosal anteriormente representado las cuales confundían la apreciación estética fluida de la obra. La reintegración buscó dar coherencia formal a la imagen, respetando las intervenciones estéticas propias de su historia.

que se dispone ya preparados. También resultan muy útiles las mezclas de pigmentos en polvo con diferentes aglutinantes. Existe una gran variedad de resinas acrílicas y vinílicas que logran un excelente resultado, de acuerdo a cada caso en particular.

Para nivelar las faltantes de la base de preparación, se preparó una pasta con gesso puro de Bologna, Mowiol y pigmentos de un color similar a la base de preparación original (color tierra). El Mowiol (polivinilalcohol) tiene la particularidad de otorgarle mayor flexibilidad a la mezcla del resane y así evitar el resquebrajamiento propio de las colas animales. Esto es particularmente útil en faltantes de importantes dimensiones como era el caso del "Santiago Apóstol". En dicha obra se aplicaron resanes coloreados con gesso puro de Bologna, pigmentos y cola de conejo al 10 % según la zona a resanar. En este caso no se utilizó Mowiol debido a que éste no lograba una buena adherencia al soporte, especialmente en las zonas en que estaba presente el soporte original.

Los faltantes de capa pictórica se reintegraron con pigmentos aglutinados en medium PVA (Mowilith 20) de Gustav Berger's, diluidos en etanol.

En la "Alegoría de la Virgen del Rosario", se ocultaron zonas donde aparecía la pintura subyacente más antigua. Este era el caso de algunas hojas de un rosal ya oculto por repintes posteriores y que se visualizaban como manchas que interferían la apreciación fluida de la imagen. El criterio para la reintegración de esta obra consistió en respetar el paso del tiempo y las transformaciones estéticas e históricas que habían transformado la imagen durante el transcurso del tiempo. Buscando en primer lugar, dar coherencia formal a la imagen, respetando los diferentes tiempos de ejecución presentes.

En el "Santiago Apóstol", debido a que la obra presentaba una calidad matérica – visual, granulosa y agrietada, que la obra había adquirido debido al paso del tiempo y a factores intrínsecos de su técnica original, se determinó reintegrar sólo las zonas que interrumpieran la lectura formal de la imagen. De esta manera, varias zonas del fondo fueron tratadas con tonos neutros y en otros casos, se dejó a la vista el soporte, permitiendo la apreciación fluida de la imagen y respetando su significado artístico y religioso, sin desvirtuar su historia ni las alteraciones propias de su materia, técnica y contexto de creación original.

Aplicación de capa de barniz final

Una vez concluida la intervención estética de la obra, se aplicó un nuevo estrato de barniz que protegerá y aislará la pintura del medio ambiente además de saturar los colores y realzar efectos pictóricos.

Finalmente y ya terminado el tratamiento tanto de conservación estructural como de restauración estética, ambas obras fueron barnizadas con la misma mezcla utilizada en el barniz intermedio o aislante. Esta vez la aplicación fue realizada con aspersor.

Imagenología y análisis de laboratorio

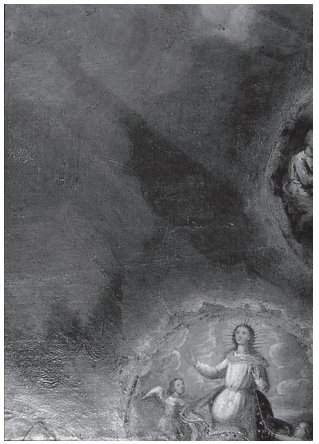
Para complementar el registro inicial de las obras así como los estudios estéticos, históricos y materiales, varios análisis fueron realizados antes y durante el transcurso del tratamiento. Los resultados de éstos ayudaron en la toma de decisiones relativas a los tratamientos, como por ejemplo la de colorear los resanes en virtud del resultado del análisis de los cortes estratigráficos (bases de preparación terrosas). Así también, en el aspecto iconográfico, varias imágenes subyacentes a la capa pictórica original de la "Alegoría de la Virgen del Rosario" fueron identificadas, entregando mayor información sobre su simbología y/o confirmando apreciaciones o "sospechas" de importantes transformaciones de la imagen.

I. Radiografías

Este examen se realizó en la obra "Alegoría de la Virgen del Rosario".

Para esto, la obra fue trasladada a un centro radiológico donde se le realizaron tomas en aquellas zonas donde había indicios de la existencia de otra capa de pintura subyacente. De esta forma, apareció la figura de un ángel al costado derecho de la Virgen y también algunos arrepentimientos en Santo Domingo. Además, se visualizaron con mayor claridad las estrellas de los mantos de los monjes, flores y hojas subyacentes a la pintura actual en zonas del cielo, así como el dibujo del círculo de los medallones y los semicírculos que los rodeaban a modo de pétalos.

Este examen confirmó y evidenció aún más la presencia de al menos, dos capas pictóricas en gran parte de la obra.



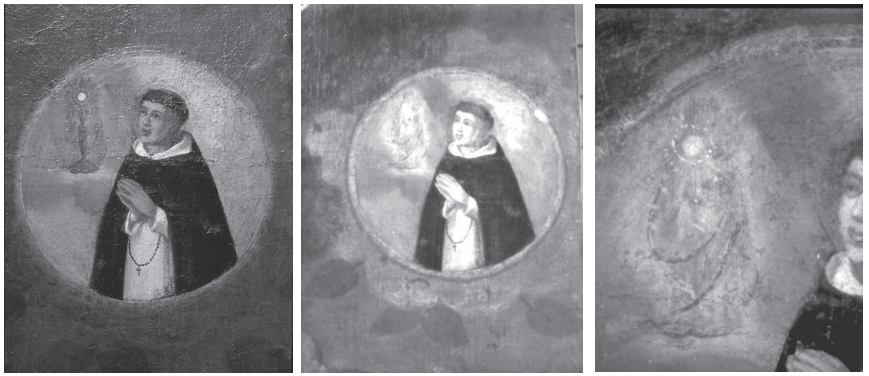
Ambas fotografías muestran la misma zona de la "Alegoría de la Virgen del Rosario". Mientras una señala un encuadre tal como lo apreciamos a simple vista, el otro muestra una radiografía de la misma área. Resulta evidente la figura de un ángel, que seguramente formó parte de una composición anterior a la actualmente visible.

II. Reflectografía infrarroja

Este examen también se realizó a la "Alegoría de la Virgen del Rosario".

Este examen complementó la radiografía, ya que se pudieron apreciar otros detalles como un segundo rosario en la mano derecha del Niño Jesús y algunos más en las manos del ángel sobre el purgatorio. En el medallón que representa a San Jacinto de Polonia, se evidenció la imagen de una Virgen en una capa de pintura subyacente a la zona de la custodia. Se observaron con más detalles

Estas fotografías muestran la misma zona de la "Alegoría de la Virgen del Rosario", en el cuadrante inferior-derecho. La primera señala la obra como se aprecia a simple vista, mientras la segunda imagen, que corresponde a una reflectografía infrarroja, evidencia la presencia de más rostros en el purgatorio.



En estas tres fotografías se señala una misma área de la obra "Alegoría de la Virgen del Rosario". La primera la muestra a simple vista, mientras las otras dos señalan el mismo cuadrante y un detalle de la imagen, captados con reflectografía infrarroja. Estas evidencian en el medallón de San Jacinto, en la zona de la custodia, una imagen de la Virgen.

las zonas de pintura donde existían relieves, como los ornamentos de los trajes y las estrellas de los hábitos de los monjes así como también las hojas, tallos y flores del rosal de una pintura anterior y los bordes de los medallones.

III. Observación de fibras

Las observaciones se hicieron en un microscopio American Optical Company con luz transmitida y aumento 200X. A través de la observación de pequeñas muestras extraídas de ambas obras, se determinó que estas corresponden a las fibras de cáñamo o yute. Esto correspondería con el hecho de que los soportes están claramente conformados por la unión de varios trozos de tela, posiblemente proveniente de sacos de mercancías.

IV.- Cortes estratigráficos

Se hicieron con el objetivo de conocer la existencia y color de la capa de preparación, además de identificar la cantidad de capas de pintura presentes. Los cortes arrojaron la existencia de capas de preparación terrosas y de granulometría bastante heterogénea y gruesa así como la presencia en la "Alegoría de la Virgen del Rosario" de numerosas capas pictóricas superpuestas.

Conclusión

La forma en que se estructuró el trabajo de rescate y puesta en valor de las obras "Santiago Apóstol" y "Alegoría de la Virgen del Rosario", a través de una pasantía, permitió a dos alumnas egresadas adquirir una valiosa experiencia en el tratamiento de pintura de caballete y en particular de obras coloniales. Pudiendo conocer nuevos materiales así como técnicas de intervención, que enriquecen la gama de posibilidades para poder determinar qué tratamientos llevar acabo para la conservación y restauración de pintura de caballete. Dichos materiales y técnicas fueron complementados por la entrega de material bibliográfico y sus fichas técnicas y de seguridad, contextualizando su utilización en el marco de una vasta experiencia internacional así como respaldándola con una base científica y técnica.

La restauración de estas obras con dichos recursos, posibilitó intervenciones mucho más sutiles, respetando la materialidad así como la calidad visual de cada obra, determinada por el paso del tiempo, su contexto de creación así como su técnica y recursos originales.

Bibliografía

Brown, W. *Introduction to Organic Chemistry*. New York, U.S.A.: Saunders College Publishing, 2000. 991p.

Burucúa, J. et Al. *Tarea de diez años*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Fundación Antorchas, 2000. 286 p.

Castro, A. Restauración del retrato de Juan Facundo Quiroga. *Conserva*. (2), 1998. pp. 73-46.

Copper, J. *Diccionario de símbolos*. México: Ediciones Gustavo Gili, 2000.

Famet, W. (comp.). *Painting Conservation Catalogue. Volume I: Varnishes and surface coatings*-The painting specialty group of the AIC. Washington D.C.,U.S.A., 1998.

Feller, R. et al. *On picture varnishes and their solvents*. Washington, U.S.A.: National Gallery, 1985. 260 p.

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).

Hall, J. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, España: Alianza, 1987.

Horie, V. *Materials for conservation*. London, U.K.: Butterworth-Heinemann, 1987. 328 p.

Hours, M. (commissaire général). *La vie mysterieuse des chefs-d´ oeuvre - La science au service de l´art.* Paris, Francia : Editions de la réunion du musées nationaux, 1980. 335p.

Langlais, X. *La technique de la peinture à l´huile.* Paris, Francia : Flammarion, Editeur, 1959. 434p.

Mâle, É. *El arte religioso, del siglo XII al siglo XVIII.* 2ª. ed. México, México: Fondo de Cultura Económica, 1966. 231 p.

Masschelein-Kleiner, L. *Los solventes*. Santiago, Chile: Centro Nacional de Conservación y Restauración. 2004. 142 p.

Moncrieft , Ane et al. *Sciences for Conservators, volume 2 : Cleaning*. London, U.K.:The Conservation Unit of the Museums & Galleries Commission, 1992. 136 p. (Conservation Sciences Teaching Series).

Petit, J. et al. *Glossaire des peintures et vernis, des substances naturelles et des matériaux synthetiques.* Paris, Francia: Section française de l´Institut International de Conservation, Association des restaurateurs d´art et d´archéologie et L´Institut français de restauration d´oeuvres d´art, 1991. 127 p.

Phenix, A. Solubility parameters and the cleaning of paintings: an update and review. *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung,* 12 (2): 387-408, 1998.

Réau, L. *Iconografía del arte cristiano-iconografía de la Biblia.* Barcelona, España: Editorial del Serbal, 1996-2000. 5 v.

Salvando alas y halos: pintura colonial restaurada. Buenos Aires, Argentina: Museo Nacional de Bellas Artes. 1989. 71p.

Schenone, H. *Iconografía del arte colonial: Los santos*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Tarea, 1992. 2 v.

Wolbers, R. Notes for workshop on new methods in the cleaning of painting. Los Angeles, Ca., U.S.A.: The Getty Conservation Institute, 1990.

Citas

[1] Conservadora, Pontificia Universidad Católica de Chile.
[2] Conservadora, Pontificia Universidad Católica de Chile.
[3] Conservadora, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Misiones de conservación en terreno: una experiencia integral

Ana Elisa Anselmo G.[1]
Paula Valenzuela C.[2]

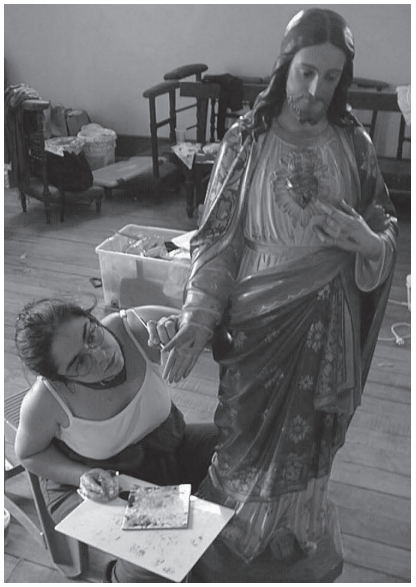
Introducción

Si consideramos que para el proyecto se tuvo como referencia un universo total de 237 imágenes religiosas (105 de madera policromada y 132 de yeso)[3] y sólo alrededor de 35 de ellas podrían ser restauradas en los laboratorios del CNCR en Santiago, un alto porcentaje de ellas quedaría sin intervenir. Es por ello que surge la necesidad de programar las "misiones de conservación" en terreno.

Estos trabajos de conservación se denominaron "misiones", pues de alguna forma recordaban las misiones evangelizadoras del siglo XIX: visitas itinerantes y periódicas que recorrían los distintos poblados con la tarea de evangelizar. En este caso la tarea sería conservar.

Inspirados en ellas, se diseñó la estrategia que daría respuesta al problema de conservación de la gran mayoría de las imágenes religiosas de la Arquidiócesis de La Serena. Esta consistió en generar un circuito con los templos más antiguos de la zona, por el que itinerarían un número importante de conservadores, conservando y restaurando las imágenes religiosas. De este modo, se logró conservar un gran volumen de ellas en un tiempo relativamente corto, a un bajo costo y sin retirarlas de sus respectivos templos.

El trabajo realizado en estas "misiones" consistió en la ejecución de tratamientos de conservación y restauración a más de cien imágenes en culto activo, tanto de madera



Sagrado Corazón de Jesús *(yeso policromado), detalle proceso de reintegración de color (Misiones II)*

Crucifijo *(madera policromada), detalle del proceso de limpieza (Misiones I)*

Jornada de capacitación al equipo de voluntarias en la Iglesia de Diaguitas (Misiones I)

Equipo que participó en las Misiones I

policromada como de yeso, con el fin de detener los procesos de deterioro que presentaban y así asegurar su conservación futura.

El equipo, una experiencia con voluntariado

Para que el trabajo en terreno fuese eficiente y productivo era necesaria la participación de al menos ocho conservadores especialistas en escultura policromada, número muy superior a los que se encontraban trabajando en el proyecto. Con el fin de suplir esta carencia, se implementó un programa de voluntariado. Este sistema tiene la ventaja que genera importantes beneficios a muy bajo costo, tanto para el proyecto como para los voluntarios. En este caso el voluntario "dona" al proyecto su tiempo y trabajo a cambio de especialización y experiencia en el campo de la conservación de madera policromada.

La selección de los voluntarios se hizo a través de un concurso al que se invitó a participar a estudiantes de conservación y restauración, historia del arte y otras disciplinas afines. El proceso de selección consistió en una entrevista personal para conocer las motivaciones de cada postulante para participar en esta experiencia y evaluar su capacidad de trabajo en equipo; una prueba teórica para medir manejo de conceptos y criterios básicos de conservación y una prueba práctica, para evaluar habilidad manual y manejo del color.

Para cada una de las dos primeras misiones fueron seleccionadas seis voluntarias y para la tercera, que fue más corta, se seleccionaron cuatro. Las estudiantes seleccionadas recibieron un entrenamiento técnico básico en los tratamientos de conservación más frecuentes para la madera policromada. El resto del aprendizaje se realizó en terreno, bajo la dirección y tutela de los restauradores responsables, a medida que los problemas de conservación menos frecuentes se iban presentando.

Equipo que participó en las Misiones II

Equipo que participó en las Misiones III

De este modo, el equipo de trabajo estándar de las misiones quedó integrado por la coordinadora del proyecto, la conservadora jefe de las misiones, una o dos conservadoras tutoras de grupo y las voluntarias, además de una persona para apoyo logístico.

Templos beneficiados

Se organizaron tres misiones de conservación en terreno (dos de tres semanas y una de diez días), las que se desarrollaron en un total de 24 templos pertenecientes a la Arquidiócesis de La Serena.

La selección de los templos a trabajar en las misiones de conservación en terreno se hizo en base al documento "Evaluación y registro de 32 iglesias de la Diócesis de La Serena: propuesta para su conservación y restauración"[4]. Este documento contiene el registro y estado de conservación, del edificio, imágenes religiosas, elementos litúrgicos, de la mayoría de los templos más antiguos de la Arquidiócesis; antecedentes suficientes para confeccionar la lista final. Durante el proceso de selección, se optó por dar prioridad a aquellos templos que tenían mayor cantidad de imágenes religiosas, especialmente si varias de ellas eran de madera policromada, por su valor patrimonial y antigüedad, y cuya ubicación geográfica permitiese incluirlo en un circuito mayor con otros templos de similares características. En el transcurso de las misiones, la lista proyectada sufrió algunas modificaciones debido a la solicitud del párroco de Samo Alto yla comunidad de Limarí para conservar imágenes de sus templos. Finalmente la lista de los templos cuyas imágenes trabajamos fue la siguiente:

- Primera misión, 11 de agosto al 2 de septiembre de 2001, provincia del Elqui, diez templos: Vicuña, San Isidro, Diaguitas, Peralillo, El Durazno, Montegrande, El Molle, Algarrobito, El Peñón y Tambillos.
- Segunda misión, 5 al 27 de enero de 2002, provincia del Limarí, once templos: Barraza, Recoleta, Samo Alto, Sotaquí, Monte Patria, Huatulame, Rapel, Mialqui, Carén, Pedregal y Tulahuén.
- Tercera misión, 2 al 13 de abril de 2003, provincia del Limarí, tres templos: Limarí, Cogotí y Combarbalá.

Marco de acción

Al principio, cuando se proyectó el marco de acción de las misiones, se definió que todas las acciones y tratamientos a realizar, se ejecutarían dentro de un marco de conservación y prevención. Sin embargo, una vez trabajando en terreno, la realidad de los problemas de conservación observados en las imágenes nos obligó a flexibilizar y ampliar el marco de acción al campo de la restauración[5]. Un ejemplo fue el gran número de imágenes que habían sufrido intervenciones poco adecuadas, con resultados lamentables desde un punto de vista estético y técnico. Esta situación, nos obligó a re-evaluar los límites de nuestra intervención en favor de las imágenes, ya que la solución a sus problemas no sólo pasaba por tratamientos de conservación, sino también de restauración.

Otro ajuste que tuvimos que hacer durante el desarrollo de las misiones fue el de la cantidad de días de trabajo destinado a cada templo. En la primera misión se estableció en dos los días de trabajo para los templos con pocas imágenes (menos de cinco) y en tres para los con mayor cantidad de las mismas (más de cinco). Sin embargo, trabajando en terreno nos dimos cuenta que todos los templos, no importando el tamaño, necesitaban tres días de trabajo por igual, ya que esta cantidad de días, permitía en un tiempo prudente la estabilización de los procesos de varios tratamientos, como por ejemplo, re encolar piezas de madera o el secado de resanes. Como consecuencia de lo anterior, se estableció que lo que podía variar era el tamaño del equipo de conservadoras en función de la cantidad de imágenes a tratar por templo. Dentro de este marco y con el fin de cumplir las metas establecidas por templo en los tres días asignados, las jornadas de trabajo eran muy intensas y extensas, llegándose a trabajar un promedio de 10 horas diarias, de lunes a sábado, durante las tres semanas de trabajo.

Para optimizar el tiempo, el aprendizaje de las voluntarias y el resultado de los tratamientos, el equipo de conservadoras se dividió en dos grupos; cada uno compuesto por una conservadora a cargo y tres voluntarias. Esta organización, nos permitió gran flexibilidad en el trabajo, ya que, según las necesidades, podía trabajar cada grupo en forma independiente un templo distinto, o ambos en un mismo templo. La composición de los grupos no era permanente, variaba de templo en templo. El objetivo de esta rotación, era lograr que todas las voluntarias se relacionaran entre sí, y

fundamentalmente que trabajaran en forma equitativa con las distintas conservadoras jefas de grupo, aprendiendo de sus correspondientes metodologías de trabajo.

Conservando en terreno

Durante la primera misión se conservó un total de 46 imágenes: 24 de madera policromada y 22 yesos. En la segunda misión se conservó un total de 61 imágenes: 43 de madera policromada, 18 yesos y una pintura colonial (óleo sobre tela y madera). Y en la tercera misión se conservaron 20 imágenes: 13 de madera policromada y 7 yesos.

La metodología de trabajo en cada templo fue ir de lo general a lo particular. De este modo, se comenzaba con un diagnóstico del estado de conservación de cada una de las imágenes, a partir del cual se definía el orden de intervención. En general, la política fue dar prioridad a aquellas imágenes más relevantes, ya sea por su valor patrimonial o por ser de gran devoción popular dentro de la comunidad.

Los tratamientos realizados se centraron en detener procesos de deterioro activo, devolver la estabilidad al soporte de las imágenes y reintegrarles todos aquellos aspectos estéticos perdidos (faltantes de policromía, dedos perdidos, etc.).

El mayor problema encontrado fue las intervenciones anteriores, presentes en aproximadamente el 40% del total de las imágenes tratadas en toda la Arquidiócesis. La mayoría de estas intervenciones habían sido realizadas por artífices o artesanos sin conocimientos de conservación ni restauración. Uno de los problemas más recurrentes detectados fueron los repintes, generalmente, sobre toda la imagen, realizados con pintura industrial. Estos en general fueron realizados con una técnica muy burda y con pintura como óleo brillante o látex, las que son tremendamente agresivas y muy difíciles de eliminar. Otros problemas frecuentes eran elementos o extremidades mal adheridos a la estructura, con excesos de adhesivo generalmente inadecuados, como silicona o adhesivo de contacto, tipo Neoprén; la incorporación de piezas o elementos nuevos a las imágenes confeccionadas con materiales de mala calidad, cuyo tamaño y características no correspondían al que originalmente poseía la misma; por ejemplo a una imagen de madera policromada se le reemplazó la cabeza y las manos con otras más pequeñas fabricadas en yeso.

Los tratamientos de conservación más frecuentes ejecutados fueron: eliminación de suciedad superficial generalizada; eliminación de excesos de adhesivo antiguo y de piezas agregadas no originales y refuerzo estructural de algunos candeleros, lo que incluyó en algunos casos cambio y reposición de algunas partes de la estructura.

Un ejemplo de reposición de partes es el tratamiento realizado en un Cristo de la Caña, escultura de candelero tamaño natural de un templo del Valle de Elqui. La mano derecha de esta imagen estaba sujeta al antebrazo mediante una cuerda atada a un clavo. Al desarmar este precario sistema de sujeción, se pudo observar el mal estado de conservación en que se encontraba el tarugo que debía cumplir esta función. Para solucionar este problema se eliminó los restos que quedaban del tarugo y se confeccionó y repuso uno nuevo en su reemplazo, devolviendo así a la imagen el sistema original y seguro de sujeción de su mano al antebrazo.

Otro ejemplo son los refuerzos en las estructuras de candelero. En muchos casos fue necesario desarmar estas estructuras por completo, para volverlas a armar esta vez en forma correcta, usando piezas y técnicas de montaje adecuadas. El tiempo y

Cristo de la Caña *(madera policromada). Arriba a la izquierda, detalle de intervención anterior en las manos (Misiones I). Izquierda, detalle del estado de conservación del tarugo original que unía la mano con el antebrazo (Misiones I). Arriba, detalle nuevo tarugo de unión de la mano con el antebrazo (Misiones I)*

tecnología que normalmente se requiere para este tratamiento es bastante más de lo que se disponía, sin embargo, más de una vez alargamos la jornada de trabajo y se recurrió al ingenio para suplir este problema. Un ejemplo destacable, fue el tratamiento realizado en una imagen de candelero sin atributo, de un templo del Valle de Limarí. La estructura se encontraba en pésimas condiciones: inestable, con partes sueltas y algunas piezas de madera con importantes grietas que la debilitaban. Con el fin de devolver estabilidad y firmeza a la estructura, fue necesario desmontar la base y varios largueros, unir las zonas de las grietas reforzando las partes debilitadas de la madera, y volver a fijar los largueros, tanto al tronco de la imagen como a su base, esta vez con tarugos de madera encolados en reemplazo de los clavos existentes. También fue necesario reforzar la base, reemplazando un segmento de ésta que se encontraba en muy mal estado por otro nuevo de similares características. Paralelamente se realizaron los tratamientos de conservación y restauración necesarios en el resto de la imagen.

La cantidad de imágenes que presentaban ataque de insectos xilófagos (termitas) fue menor de la que se esperaba. Sin embargo, los casos que presentaban el ataque fue importante, aunque en la mayoría estaba aparentemente inactivo. En estos casos, a modo de prevención, se decidió aplicar un biocida especializado en sus bases.

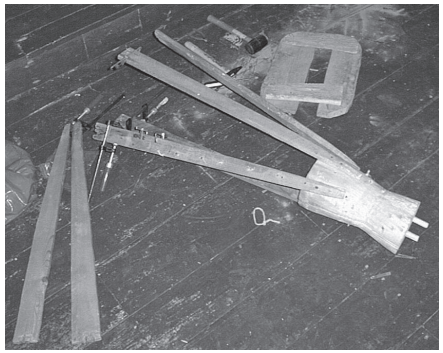


Imagen sin atributo (madera policromada), refuerzo y reemplazo de piezas de madera en la estructura de candelero (Misiones II)

Imagen sin atributo (madera policromada), reintegración cromática y proceso de encolado de la estructura de candelero (Misiones II)

También se realizaron en menor proporción consolidaciones de la policromía, mayoritariamente en las imágenes de yeso. Esto no fue tan frecuente en las esculturas de madera debido a que, las que presentaron en algún momento desprendimientos y faltantes, ya habían sido repintadas parcial o completamente.

Los tratamientos de restauración se centraron en devolver a la imagen su aspecto original, acción que a su vez ayuda a prevenir las intervenciones realizadas por personas no especializadas en la materia. Entre los tratamientos más comunes encontramos la reposición de elementos volumétricos faltantes, como dedos de las manos, puntas de la nariz y pliegues de las vestimentas, este último en el caso de las imágenes de talla completa; resane de estos elementos y de las zonas que presentan lagunas por pérdida de parte de la policromía y finalmente se realizó reintegración cromática en todas las zonas que presentaban faltantes de color (tanto partes nuevas como lagunas). Otros tratamientos menos frecuentes fueron la remoción de restos de maquillaje (lápiz labial, delineador de ojos, sombra, etc.) del rostro de algunas imágenes y la eliminación de manchas, esperma y hollín de vela.

Una experiencia completa

Una de las claves para los buenos resultados obtenidos con esta experiencia de conservar imágenes religiosas en terreno, fue el trabajo en equipo y el entusiasmo y el compromiso del grupo, particularmente de las voluntarias, para con el logro de las metas. Si bien en muchos casos las condiciones de trabajo, en cuanto a infraestructura y comodidades existentes en los templos no eran las más adecuadas la adaptación del equipo fue siempre muy positiva. Los tratamientos se realizaron de manera correcta y oportuna, en muchos casos utilizando elementos conseguidos en el mismo lugar, por ejemplo la madera para la confección de tarugos, listones, etc.

Los tres grupos de voluntarias fueron muy diferentes entre sí, sin embargo, a la hora de reflexionar sobre lo que significó para cada una de ellas esta experiencia, todas coincidieron en que fue única. Es importante recordar que se trató de un voluntariado,

Crucifijo *tamaño natural (madera policromada), visión general del trabajo colectivo en equipo (Misiones II)*

Virgen del Carmen *(yeso policromado), visión de las condiciones de trabajo que no siempre eran las más adecuadas (Misiones II)*

en el que a cambio de su tiempo y trabajo, obtenían experiencia y conocimientos. Sin embargo, al margen de la adquisición de nuevos conocimientos, hubo una experiencia desde un punto de vista humano, no solo como grupo que convive y trabaja de manera ardua durante tres semanas, sino de un modo más personal, reflexionando en lo que realmente significa conservar patrimonio cultural que ésta vivo y en uso en sus comunidades, donde la acción del ser humano es clave, tanto en su rol de creador, como de portador y conservador del objeto, con todo el contenido y significado que él tiene.

Otro aspecto importante de esta experiencia, fue todo lo relativo a la logística en torno a las misiones, ya que no fue un tema menor movilizar y mantener adecuadamente durante tres semanas a más de diez personas en localidades de la IV región. Hubo que dedicar mucha energía y tiempo en conseguir alojamiento que contara con la infraestructura adecuada al tamaño del grupo (camas, baños, refrigerador, ollas, vajilla, etc.); a programar, comprar y proveer alimentación para el equipo, tanto en

Equipo disfrutando de un asado en Perallilo, durante el día de descanso.

Equipo visitando el observatorio del cerro Mamalluca.

casa como en terreno; a coordinar el transporte y traslado, tanto del grupo como del "campamento" (materiales, bolsos y maletas, comida, etc.) y mucho más. Parte importante del éxito de las tres misiones dependía de tener todos estos aspectos – y muchos otros menores - resueltos y funcionando.

Otro tanto sucedía con la organización de los materiales de trabajo, donde todos los días, al término de la jornada, se debía revisar, ordenar y reponer el material que faltaba en cada una de las dos cajas que cada grupo tenía. Una vez que todo el trabajo estaba hecho, quedaba un poco de tiempo y energía para algunas actividades como lavar ropa, preparar un delicioso kuchen, salir a caminar por el lugar, ver algo de televisión, o simplemente conversar o descansar.

Finalmente, y como no todo podía ser solamente trabajo, cada grupo tuvo momentos de distracción y entretenimiento, los que principalmente se dieron los domingos, día de descanso oficial en las misiones. Como olvidar los asados de camaradería en Peralillo y Caren; la visita nocturna al observatorio del Mamalluca; la ida al Jardín Japonés y al cine en La Serena; el pic-nic a orillas del Río Hurtado, en Pichasca; o la inolvidable estadía en el Parque Ecológico de La Gallardina, en Caren.

Conclusiones

El balance final de esta experiencia es tremendamente positivo, particularmente porque sus resultados superaron con creces las expectativas.

En lo que a cifras respecta, durante las misiones se realizaron tratamientos de conservación y restauración a un total de 128 imágenes (80 de madera policromada y 47 de yeso), y de un óleo colonial sobre tela y madera pertenecientes a 24 templos de la Arquidiócesis de La Serena. El trabajo se ejecutó en un total de 45 días netos, promediando 2,8 imágenes por día. Finalmente, se capacitó a un total de 15 estudiantes de conservación e historia del arte, aportando con creces al objetivo de formar nuevos profesionales en el área de la conservación y restauración de madera policromada. Del total, al menos nueve se encuentran actualmente trabajando asociadas a proyectos de conservación y/o restauración tanto del CNCR, como de otros museos de la DIBAM.

La experiencia de trabajar con el sistema de voluntariado fue muy buena y productiva, ya que además de permitir realizar las misiones a un costo razonable, es importante la cantidad de voluntarias que quedaron capacitadas para continuar trabajando en el área, las que en un corto tiempo, aprendieron lo que en otras circunstancias les habría tomado años.

Sin embargo, el trabajo realizado trascendió los objetivos planteados en forma inicial. En la introducción, se hace referencia a las misiones evangelizadoras, cuya característica era la de trasladarse de un lugar a otro en forma periódica con la tarea de evangelizar. Las misiones de conservación son itinerantes pero no periódicas, por lo que la permanencia en el tiempo de los resultados obtenidos no está asegurada.

Al respecto, parte de la labor fue fortalecer los trabajos orientados a la prevención, haciendo partícipe a los sacerdotes y a los encargados de las iglesias de los problemas existentes en las obras, la mayoría de los casos producidos por intervenciones desafortunadas. Sin embargo, si bien en algunas comunidades la recepción e interacción con el equipo fue muy buena, en otras nada de esto sucedió. Por ello, para una próxima experiencia es fundamental promover la incorporación de la comunidad desde el inicio del proyecto, en especial a aquellos miembros que permanentemente están en contacto directo con las imágenes y que, en la mayoría de los casos, toma decisiones sobre su destino.

La capacitación que se realizó como parte del proyecto es un avance en la socialización de este tema; sin embargo, se trata de una acción puntual y restringida a un grupo pequeño de personas (máximo dos por comunidad). Por esto, en futuros proyectos, habría que desarrollar un programa que genere instancias de difusión masiva. Una alternativa puede ser la misa dominical. En ella se puede participar e invitar a la comunidad a visitar la iglesia los días en que se realice la misión de conservación. Si bien las visitas hacen que el trabajo se desarrolle más lentamente, los beneficios a mediano y largo plazo pueden ser relevantes. La inserción y socialización de cualquier tema en una comunidad es un trabajo de largo aliento, al cual hay que dedicarle tiempo si se desea obtener resultados positivos, especialmente si se considera la importante inversión en recursos económicos y humanos empleados en iniciativas como éstas.

Bibliografía

Freedberg, David. *El poder de las imágenes*. Traducción Purificación Jiménez y Jerónima Gª. Bonafé, Madrid, España: Ediciones Cátedra S.A. 1989.

Ballart, Joseph. *El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso.* Barcelona, España: Ariel, 1997.

Calvo, Ana. *Conservación y Restauración Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z.* Ediciones del Serbal, 1997.

Instituto Colombiano de Cultura. *Manual de prevención y primeros auxilios.* Bogotá, Colombia, 1985.

Citas

1 Conservadora, Pontificia Universidad Católica de Chile.
2 Conservadora, Pontificia Universidad Católica de Chile.

3 Bahamondez, Muñoz y Valenzuela, 1998 (sin publicar). Evaluación y registro de 32 Iglesias de la Diócesis de La Serena – Propuesta para su Conservación y Restauración. Trabajo solicitado por el Arzobispado de La Serena y Fundación Andes para medir el impacto del terremoto de 1997 en la conservación de los edificios y bienes patrimoniales en numerosas iglesias antiguas construidas en adobe pertenecientes a la Arquidiócesis.

4 Ibid.

5 Conservación y restauración son dos niveles de intervención, donde el primero es obligatorio y el segundo opcional. En el caso de la conservación, los tratamientos que se ejecutan se orientan a prevenir o detener aquellos deterioros que afectan directamente la supervivencia material de la obra, y por esto es una obligación. En cambio en el caso de la restauración, los tratamientos que se realizan apuntan a restituir la unidad estética de la obra, es decir, trabaja sobre los problemas estéticos que ella presenta, problemas que no afectan la supervivencia de la misma y por lo tanto su ejecución es opcional.

Testimonios de evangelización y culto: restauración de obras sobre papel

M. Soledad Correa S.[1]
Magdalena Fuenzalida M.[2]
Paloma Mujica G.[3]

Introducción

Durante el proceso de inventario y catalogación se constató la existencia de obras en soporte de papel, entre las que se identificaron 23 Vía Crucis (grabados e impresos sobre papel y tela), dos dibujos, siete grabados, nueve impresos, un óleo sobre cartón y una fotografía, los cuales presentaban problemas de conservación de diversa magnitud[4].

De este conjunto de obras se seleccionaron 3 Vía Crucis y 10 obras individuales para ser restauradas. Estas piezas, provenientes del Arzobispado de La Serena y de algunas iglesias, presentaban mayores grados de deterioro y, por lo tanto, requerían un tratamiento más urgente. Los 20 Vía Crucis y 10 obras restantes sólo necesitaban un tratamiento de conservación, lo que implica una limpieza superficial y mejoramiento del montaje que debería hacerse en el futuro.

Características generales de las obras y sus tratamientos

Las obras que fueron intervenidas en el laboratorio son grabados en metal y en piedra y un dibujo a lápiz grafito; la mayoría de los grabados corresponden a litografías

ejecutadas a mediados del siglo XIX en Europa, principalmente en Francia. No existe información sobre la época y las circunstancias en que llegaron a Chile.

El valor de las obras no reside tanto en su calidad técnica o artística como en el significado que estas tienen como imágenes devocionales para los fieles de las iglesias donde se encuentran. Estas iglesias han sufrido terremotos, inundaciones y otras catástrofes, lo que, sumado a la falta de mantenimiento, ha repercutido directamente en el estado de conservación de estos delicados objetos.

Restauración de obras pertenecientes al Arzobispado de La Serena

Se trata de cinco huecograbados de mediados del siglo XIX. Las tres obras de gran formato realizadas al aguafuerte y buril, *La Cinquantaine* y *L'Enfant Prodigue*, grabados de Paul Girardot, y *La Veille des Noces*, grabado de Eugene y Amédée Varin, son de una calidad técnica superior a las dos aguatintas de formato vertical con escenas del hijo pródigo (sin título), impresos por Goupil y Cie. Todas han sido ejecutadas sobre un papel grueso y de buena calidad.

Las obras presentaban un regular estado de conservación. Los principales problemas se debían a intervenciones anteriores realizadas de una manera muy tosca. *La Cinquantaine*, *L'Enfant Prodigue* y las aguatintas tenían los márgenes con pintura blanca gruesa e irregular, lo que se presume fue un intento por disimular unas extensas manchas de humedad y de hongos que afectaban a las obras. Por otra parte, *La Veille des Noces* había sido recortada alrededor de la imagen y adherida a dos pliegos de papel hilado blanco yuxtapuestos, los cuales, a su vez, se presentaban adheridos al respaldo de madera del montaje.

El tratamiento de *La Cinquantaine*, *L'Enfant Prodigue* y las aguatintas consistió en limpieza, eliminación de parte de la pintura añadida, unión de rasgados, rebaje de las manchas y aplanamiento, mientras que para *La Veille des Noces* se debió hacer una limpieza, desprendimiento del respaldo del montaje y posterior eliminación del segundo soporte, de un antiguo parche de tela y de los restos de adhesivo. Finalmente se realizó el montaje de las obras dentro de una carpeta de conservación, colocándolas en sus marcos originales restaurados.

La Veille des Noces, *huecograbado con los márgenes recortados.*

Reverso de La Veille des Noces, recortado y con un parche de tela.

Hijo pródigo abatido en el campo. *Aguatinta antes de la restauración.*

Después de la restauración.

La Virgen a la Rosa *antes y después de la restauración.*

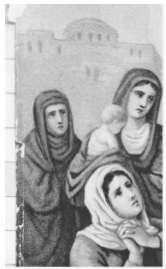
Restauración de obras pertenecientes a las iglesias

La imagen devocional *El Señor de la Portería de la Buena Esperanza*, de la Iglesia Nuestra Señora del Rosario de Altovalsol corresponde a una litografía en blanco y negro impresa en un papel delgado y liso, de época y autor desconocidos. Su estado de conservación era regular, presentaba suciedad superficial, amarillamiento del soporte, arrugas y pequeños faltantes de tinta. El tratamiento consistió en una limpieza superficial, un lavado, aplanamiento, pequeñas reintegraciones de color, ejecución de un montaje de conservación y restauración del marco original.

La Virgen a la Rosa de J. Desjardins, perteneciente a la Iglesia de Quilitapia, es un grabado al aguafuerte y buril en blanco y negro, de mediados del siglo XIX, impreso en un papel medianamente grueso y liso. Se encontraba en mal estado de conservación, extremadamente sucio con polvo, tierra y restos de insectos y arácnidos y había sido intervenido recortándole los márgenes y el título, el cual había sido pegado sobre el margen inferior de la imagen. Para recuperarlo se realizó una limpieza y se desprendió el trozo con el título. Se sometió a un baño, se aplanó y se montó en una carpeta realizada con materiales de conservación, colocando el título bajo la imagen. El marco de madera enchapada se encontraba prácticamente destruido, por lo cual se optó por reemplazarlo por uno nuevo, similar al original.

Otra imagen de *El Señor de la Portería de la Buena Esperanza*, de época y autor desconocidos, proveniente de la Iglesia de Peralillo, corresponde a un dibujo a lápiz

Vía Crucis de Montegrande. *Zonas pasmadas en la estación N° 2.*



Colocación de injertos en lámina del Vía Crucis de Montegrande

realizado sobre un papel grueso y sin textura, que en la parte inferior presenta un texto manuscrito en tinta ferrogálica. El mal estado de conservación del dibujo se debía a un mal montaje, pues presentaba un respaldo de cartón ácido deformado, por cuya abertura habían penetrado humedad, polvo, insectos y arácnidos; la obra tenía suciedad general, un rasgado parchado por el reverso, aureolas de humedad y deformaciones. El tratamiento consistió en una limpieza superficial, eliminación de la unión de rasgado, reducción de manchas en la mesa de succión, aplanamiento y nuevo montaje de conservación en su marco original.

El *Vía Crucis de la Iglesia de Montegrande* fue editado durante el siglo XX a partir de pinturas de Leiber. Se trata de cromolitografías sobre papel de pasta mecánica texturado y con un acabado brillante. Su estado de conservación era regular, presentando problemas de suciedad general, montajes inapropiados con respaldos de cartón ácido, ondulaciones, pasmados, rasgados y pequeños faltantes. Las obras fueron sometidas a una limpieza y aplanamiento; se hicieron injertos, uniones de rasgados y reintegración cromática en aquellas láminas que lo requerían. Finalmente se realizaron nuevos montajes de conservación y se restauraron los marcos originales.

El *Vía Crucis de la Iglesia San Francisco de Borja de Combarbalá* de V. Turgis está conformado por litografías coloreadas a mano de mediados del siglo XIX, realizadas sobre papel de pasta mecánica grueso y sin textura.

Esta serie presentaba un regular estado de conservación. Las obras se recibieron con abundante suciedad general, montadas con un cartón ácido adherido al reverso de cada lámina, imágenes decoloradas, deformaciones del plano, manchas de humedad, faltantes y rasgados. Las estaciones N^{os} I, X y XIV eran víctimas de problemas mas graves, ya que, además de lo anterior, presentaban hongos cuyas manchas habían sido disimuladas mediante la aplicación de una pintura color crema por los márgenes y toscos retoques de color dentro de la composición.

El tratamiento de las estaciones de la cruz consistió en limpieza, eliminación del cartón de respaldo, lavado, aplanamiento, injertos, unión de rasgados, reintegración de color y montaje de conservación. La estación N° VII fue, además, laminada, ya que los rasgados eran muy extensos. Por otra parte, las tres estaciones que presentaban hongos fueron ventiladas y limpiadas con especial precaución, se eliminó la pintura que no era original y se trataron como el resto de la serie. Algunos marcos fueron encolados, ya que sus estructuras estaban muy débiles. De esta forma, ahora pueden brindar una adecuada protección a las obras.

El *Vía Crucis de San Isidro* presentaba muy mal estado de conservación, lo cual implicó un proceso de intervención más complejo que se describirá con detalle más adelante.

El tratamiento de otras dos litografías coloreadas a mano, pertenecientes a la iglesia San José de Algarrobito, el *Verdadero Retrato de Nuestro Señor Jesucristo* y el *Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María,* se presentan a continuación debido a las particularidades del proceso de restauración.

Restauración de Obras de la Iglesia San José de Algarrobito

Verdadero Retrato de Nuestro Señor Jesucristo

Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María

El proceso de restauración de estas dos litografías coloreadas a mano se describe en forma detallada debido a que, por su avanzado estado de deterioro, requirieron tratamientos con un mayor grado de dificultad e interés.

Las obras se encontraban en la sacristía de la iglesia San José de Algarrobito, colgadas en un muro que presentaba problemas de humedad.

Las dimensiones del *Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María* son de 40,4 cm de ancho por 52,4 cm de alto, y las del *Verdadero Retrato de Nuestro Señor Jesucristo* son de 40,7 cm de ancho por 51,9 cm de alto.

Antecedentes históricos

Estas dos imágenes devocionales fueron editadas en París por la imprenta de Gosselin y corresponden a representaciones de las imágenes de Jesucristo y de la Virgen María, acompañadas de un texto que los describe en su aspecto tanto físico como de personalidad. Pese a que no presentan una inscripción con la fecha en que fueron ejecutadas, por la técnica litográfica utilizada y el tipo de soporte podemos situarlos a mediados del siglo XIX.

Descripción formal

Estas dos litografías de formato vertical, presentan una imagen de retrato enmarcada por un título en la parte superior y por un texto descriptivo en la parte inferior:

Verdadero Retrato de la S^ma^ Virgen María
Según el evangelista Sn Lucas, Sn Epifanio y Nicéforo Calixto
María al ver este retrato que le presentó Sn Lucas, dijo
Esta Imagen merece mi predilección

Era la S^ma^. Virgen María de estatura regular, su rostro, ovalado; sus facciones, finas y graciosas; su tez algo morena; ancha su frente, su boca y nariz en extremo proporcionadas, sus labios encarnados, teniendo forma muy agradable su barbilla. Sus cabellos eran negros, y blancas sus manos. Era muy graciosa y noble en el andar; su mirar era benigno y afable y sus palabras estaban llenas de cordura y sabiduría. Era María enemiga del lujo, sus vestidos, de gran llaneza, y nunca pensó en hacer alarde de las gracias de su celestial persona. Inspiraba a cuantos tenían la dicha de conocerla de cerca, sentimientos de admiración, respeto y amor; y al verla nadie podía dejar de alabarla y bendecirla. Práctica de Sn Bernardo para caminar al cielo: Veneremos a María, admiremos, amemos e imitemos a María.

Verdadero Retrato de N^tro^ S. Jesucristo.
Enviado al Senado Romano por Publio Léntulo, procónsul romano en Judea

El procónsul Publio Léntulo al Senado y Pueblo Romano:
Os envío el retrato de un hombre que anda recorriendo en este momento la Judea, en donde ha adquirido gran fama de virtud. El pueblo le llama Cristo, y le proclama Profeta, pero sus discípulos le adoran como hijo de los dioses inmortales. A su voz resucitan los muertos y se curan los enfermos. Su porte es majestuoso; y benigno su ademán. Su estatura, alta y bien formada; sus cabellos castaños; y enrizados naturalmente, caen hasta más debajo de las orejas, esparciéndose graciosamente en sus hombros al modo de los Nazarenos. Su frente espaciosa anuncia un ingenio superior; sus mejillas son algun tanto sonrosadas: su boca y nariz admirablemente formadas, y su espesa barba tendrá como dos pulgadas de larga. Sus ojos son brillantes claros y serenos; su lenguaje es afable cuando exhorta; y severo cuando censura. Es finalmente un hombre tal, que por su sabiduría, y sus divinas perfecciones no puede compararse con ninguno de los demás hombres.

En ambas obras los personajes son representados de medio cuerpo en los que el personaje femenino está girado hacia su derecha y el personaje masculino hacia su izquierda, ambos con un halo alrededor de la cabeza y con la mirada dirigida hacia el observador. El personaje masculino lleva la cabeza descubierta y el femenino lleva un velo que cae sobre sus hombros; las vestiduras son simples: túnica y manto. En ambas litografías se destacan en primer plano los personajes, los cuales han sido coloreados con colores celeste, azul, ocre, rojo y amarillo intensos diferenciándolos del paisaje

de fondo en segundo plano, el cual presenta colores celeste, azul y ocre muy tenues, y con elementos muy similares, casi idénticos en ambas obras: palmeras, arbustos, árboles y edificios.

Técnica

Ambas obras son litografías en blanco y negro coloreadas a mano sobre un papel grueso y compacto, de color marfil, trama tejida y superficie lisa[5].

Los colores de acuarela dados con pincel son: celeste, rojo, ocre y azul. Las pinceladas de amarillo usadas en los ribetes de los ropajes corresponden a un pigmento en base oleosa. En las zonas de colores oscuros y de sombras se ha aplicado un barniz de origen natural (resina o gelatina), con el fin de resaltar estos sectores. Esta es una técnica muy usada en litografías coloreadas de mediados del siglo XIX[6].

Cada una de las obras se encuentra montada en un marco de madera enchapada de color café oscuro y con respaldo de madera. Los vidrios de las enmarcaciones presentan irregularidades, característica de los vidrios antiguos de tipo artesanal.

Estado de conservación

A pesar de que ambas obras estaban albergadas en la misma iglesia y son técnica y materialmente iguales, sus estados de conservación eran muy diferentes. El *Verdadero Retrato de Nuestro Señor Jesucristo* se encontraba en un estado regular, ya que presentaba suciedad superficial, deformación de la superficie y oscurecimiento del soporte de papel, probablemente debido a la exposición a la luz. Por otra parte, el *Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María* mostraba un avanzado estado de deterioro, presentando suciedad superficial, faltantes, manchas y debilitamiento del soporte producido por la acción de hongos. Debido al reblandecimiento de la capa de barniz provocado por la presencia de humedad, la obra se encontraba adherida al vidrio, lo que dificultó su desmontaje y desprendimiento. Por otra parte, se observaron manchas y una seria deformación y rigidez del soporte producto del ingreso de agua al interior del montaje. Asimismo, ambas obras presentaban un pH bastante ácido.

Estado de conservación del Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María *antes del tratamiento*

En ambas obras el color amarillo en base oleosa se encontraba bastante frágil y con signos de desprendimiento.

Los marcos presentaban suciedad superficial y algunos faltantes de la madera de enchape.

Intervención

Documentación y desmontaje

Una vez recibidas las obras, se realizó un registro fotográfico de cada una y se completó una ficha clínica.

Ambas obras fueron desmontadas de sus enmarcaciones originales. Sólo el *Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María* presentó dificultades en este proceso, ya que se encontraba adherido al vidrio. Con la ayuda de un poco de humedad aplicada por el reverso de las zonas afectadas, se pudo facilitar el desprendimiento, sin embargo, algunos trozos del original que estaban sueltos quedaron adheridos al vidrio. Se aplicó un papel japonés humedecido con metilcelulosa y almidón de trigo al 50% sobre los trozos que permanecían en el vidrio, y con la ayuda de un bisturí se lograron despegar, quedando finalmente adheridos al papel japonés.

Limpieza superficial

Se retiró la suciedad superficial de ambas obras con una esponja para limpieza en seco (Dry Cleaning Sponge). Se trató el reverso completo y sólo los márgenes del anverso para evitar la abrasión de los colores originales.

Pruebas de solubilidad

Debido al deterioro del soporte original y a la inminente necesidad de realizar una intervención de limpieza más profunda, se realizaron pruebas de solubilidad en cada uno de los colores y en el barniz presente para determinar la factibilidad de someter ambas obras a un lavado. Con estas pruebas se comprobó que el barniz de ambas era soluble en agua fría, pero no lo era en una solución de agua y alcohol al 50%. El color rojo mostró ser levemente soluble en agua fría, pero sin signos de sangramiento. Se detectó que el pigmento amarillo de los ropajes era de base oleosa, ya que la gota de agua aplicada permaneció en superficie.

Consolidación

En ambas obras fue necesario consolidar el pigmento amarillo que presentaba falta de adherencia al soporte y para ello se utilizó una solución de Paraloid B-72 en acetona al 10%, siendo aplicado con pincel bajo lupa binocular.

Lavado y reducción de manchas

Se tomó la decisión de someter los dos retratos a un baño, a pesar de la consecuente eliminación del barniz, ya que a futuro la presencia de este podría volver a causar la adhesión de las obras al vidrio del enmarque.

En el caso del *Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María* se procedió a humedecer la obra, rociándola con agua para luego someterla a un baño por inmersión. Se probó la acción de una solución fría de agua filtrada y alcohol al 50%, que de ser efectiva alteraría en menor medida la capa de barniz. El resultado de este lavado no fue satisfactorio, ya que, a pesar de que el baño eliminó ciertos residuos de suciedad, las manchas más pregnantes se mantuvieron intactas y el soporte de papel permaneció rígido y ondulado con el aspecto "apergaminado" que presentaba antes del tratamiento. Debido a esta situación, se realizó un segundo lavado con agua filtrada fría en baño por inmersión. Durante este baño se aplicaron soluciones de peróxido de hidrógeno en agua al 10% y al 30% con pincel en las zonas con manchas. Luego se retiró del baño y se repitió esta operación a la obra aún mojada. Finalmente se enjuagó varias veces con agua filtrada fría para eliminar los residuos del blanqueador.

Lavado de la obra en solución de agua y alcohol .

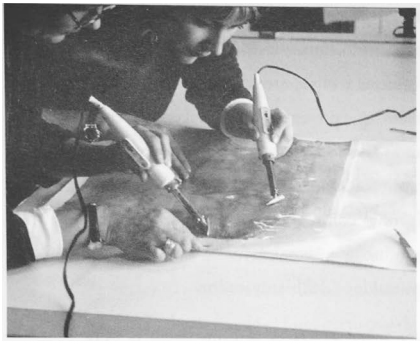
Tratamiento local para reducción de manchas.

En el caso del *Verdadero Retrato de Nuestro Señor Jesucristo,* se humedeció la obra rociándola con agua. Luego se sumergió en agua fría filtrada, pero a los pocos segundos el color rojo mostró signos de solubilidad, por lo que de inmediato se retiró la obra del baño y se puso sobre papeles secantes para absorber el exceso de agua y evitar que el color sangrara. Debido a esta situación, se implementó otro tratamiento para reducir las manchas que afectaban al soporte. Se puso la obra, que aún se encontraba húmeda, sobre papeles secantes y se aplicó agua con pincel y secantes húmedos sólo en los bordes de la imagen por el anverso. En la misma zona se aplicó una solución de peróxido de hidrógeno en agua al 10%, finalizando con un enjuague local para eliminar los residuos del blanqueador.

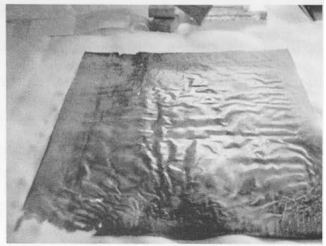
En ambos casos los resultados fueron satisfactorios, ya que se redujeron notoriamente las manchas de humedad y oxidación por luz, al mismo tiempo que se redujo el nivel de acidez del soporte. En el caso de el *Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María*, las manchas de hongos no se eliminaron totalmente, sin embargo, en algunos sectores se logró reducirlas.

Recuperación del plano

En el caso del *Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María,* la obra presentaba un soporte muy rígido y con ondulaciones. A pesar de los baños por inmersión, que usualmente relajan las fibras de papel, la deformación y rigidez del soporte permanecieron intactas. Por esta razón, una vez terminado el último enjuague, se



Tratamiento local para aplanamiento con espátula térmica.



Soporte con ondulaciones y aspecto apergaminado aun después del lavado.

realizó un aplanamiento con calor utilizando una espátula térmica la que se deslizó sobre una lámina de Mylar para proteger la obra del contacto directo con el metal.

En el caso del *Verdadero Retrato de Nuestro Señor Jesucristo,* una vez terminado el lavado, la obra se dejó secar al aire. Luego se humedeció dentro de una cámara, para posteriormente prensarla entre entretelas y papeles secantes.

Laminación

Con el fin de reforzar el soporte débil y con tendencia a recuperar las fuertes ondulaciones, así como facilitar la reintegración de los faltantes, el *Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María* fue laminado con el sistema de tensado, adhiriendo los márgenes del papel japonés Kisukishi a la mesa y utilizando como adhesivo engrudo de almidón de trigo.

Reintegración del soporte

En el *Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María* se colocaron en su lugar los trozos del original recuperados del vidrio y se realizaron injertos con papel japonés doble para los faltantes de soporte. Como adhesivo se utilizó engrudo de almidón de trigo.

Reintegración cromática

Para la reintegración de color de ambas obras se utilizaron acuarelas, lápices de colores y pasteles secos. En aquellos sectores donde las manchas no pudieron ser rebajadas con el baño, se aplicó color para reducirlas visualmente.

Montaje

Ambas obras fueron montadas en un respaldo de cartón Crescent, y con un paspartú independiente que cumple la función de separar la obra del vidrio. Para enmarcarlas se utilizaron los marcos y respaldos de madera originales, reemplazando los vidrios, ya que en el caso del *Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María* el original estaba quebrado y el de la otra obra se encontraba muy débil.

Para los marcos se realizó una limpieza superficial mecánica con brocha suave y bisturí. Luego se reintegraron cromáticamente las zonas de faltantes del enchape y se barnizaron con una solución de Paraloid B-72 y cera Cosmolloid 80 para darles un acabado parejo y una cobertura de protección a la madera.

El Verdadero Retrato de la Santísima Virgen María *antes y después del tratamiento.*

Restauración del *Vía Crucis de la Iglesia San Isidro Labrador*

Se describe el proceso de intervención de esta serie de litografías coloreadas a mano, ya que presentaba graves problemas de conservación, los cuales implicaron estudios, varias pruebas y discusión sobre los criterios y la metodología a aplicar.

Desafortunadamente este Vía Crucis no está completo, existen sólo diez estaciones (II, III, IV, V, IX, X, XI, XII, XIII Y XIV), de las cuales la N° II y la N° V se encontraban en un avanzado estado de deterioro, ya que habían sido descolgadas, dispuestas a la intemperie en un patio anexo a la iglesia, con el montaje semidestruido y sin vidrios.

La dimensión de cada lámina (del soporte papel, sin marco) es de 55,5 cm de ancho por 45,5 cm de alto.

Antecedentes históricos

Vía Crucis es la expresión latina que significa "camino de la cruz", es decir, el camino que recorrió Cristo durante su Pasión, desde el Pretorio de Pilatos hasta el Calvario. Los precedentes del Vía Crucis datan de los primeros siglos del cristianismo, de la piadosa compasión con que los cristianos primitivos veneraban los pasos de la Vía Dolorosa. Con motivo de las Cruzadas se manifestó aún más la devoción por los lugares en que se había realizado algún episodio de la Pasión de Cristo. Los cruzados no sólo veneraron esos lugares, sino también llevaron a sus respectivos países la idea de erigir Calvarios y luego Vía Crucis para que los fieles manifestasen su fervor en estos lugares de oración y de meditación. Los franciscanos contribuyeron a extender y propagar esta devoción, sobre todo, cuando en el siglo XIV se les concedió la custodia de los Santos Lugares en Tierra Santa. Había en un principio cierta diversidad con respecto al número de las "estaciones", fueron los franciscanos quienes establecieron en sus iglesias el número de catorce, para que los fieles las recorriesen a imitación de los devotos peregrinos que iban personalmente a Jerusalén. La mayoría de las "estaciones" han sido tomadas directamente del Evangelio, otras las ha deducido o añadido la tradición piadosa del pueblo cristiano[7].

Las catorce "estaciones" son las siguientes:

: Jesús sentenciado a muerte
II : Jesús cargando la cruz
III : Jesús cae, por primera vez, bajo el peso de la cruz
IV : Encuentro con la Virgen
V : El Cirineo ayuda al Señor a llevar la cruz
VI : La Verónica enjuga el rostro de Jesús
VII : Segunda caída en el camino de la cruz
VIII : Jesús consuela a las hijas de Jerusalén
IX : Jesús cae por tercera vez
X : Jesús despojado de sus vestiduras
XI : Jesús es clavado en la cruz
XII : Jesús muere en la cruz
XIII : Jesús en brazos de su madre
XIV : El cadáver de Jesús puesto en el sepulcro[8]

En las obras aparecen los nombres de los autores que intervinieron en su ejecución. Las litografías reproducen pinturas realizadas por Théophile-Evariste-Hippolyte-Etienne Fragonard, nacido en París en 1806 y fallecido en Neuilly-sur-Seine en 1876[9]. Pertenece a la Escuela Francesa. Fue pintor de historia y de género, dibujante y grabador, hizo dibujos para ilustraciones y produjo muchas litografías. Era nieto de Jean-Honoré de Fragonard. El traspaso de los dibujos a la técnica litográfica fue realizado por Alphonse Urruty, litógrafo que trabajó alrededor de 1835 y también de la Escuela Francesa[10]. Algunas litografías fueron editadas por Tremblay y otras por H. Gache (rue Michel le Comte 27, París) y todas fueron impresas por Lemercier, Benard y Cie., impresores franceses establecidos en París en 1837[11].

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

Descripción formal

Las escenas correspondientes a cada estación se desarrollan enmarcadas por un borde decorado con motivos florales sobre un fondo celeste; en el centro inferior del marco se destaca el número de la estación en letras romanas rodeado de la corona de espinas verde que remata en una cruz pintada de color amarillo ocre en algunas estaciones y en otras de color anaranjado, todo entrecruzado por una cinta color rojo-violeta en la cual aparece el título de la estación, a la derecha en latín y a la izquierda en francés.

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

Técnica

Litografías en blanco y negro coloreadas a mano con pinceladas de barniz para resaltar los colores sobre un papel grueso, compacto y liso de color marfil[12].

La amplia gama de colores dados con pinceladas de acuarela son extremadamente fuertes y llamativos, resaltan los amarillos ocre, los rojos en diferentes tonalidades y matices, los anaranjados, los azules, el turquesa, el verde esmeralda y el púrpura. No necesariamente se repiten los mismos colores en cada una de las estaciones, lo que puede significar que han sido coloreados por distintas manos. Los blancos han sido ejecutados con pinceladas de gouache, y algunas pinceladas de amarillo brillante y de verde esmeralda están dadas con un pigmento en base oleosa.

El barniz de origen natural es una goma resina aplicada en algunas zonas en capas delgadas y en otras como pinceladas gruesas. Esta técnica para resaltar los colores y los volúmenes fue muy común en las litografías coloreadas a mano del siglo XIX[13].

La imagen de cada estación va montada en un marco de madera pintado amarillo ocre y barnizado con un tono anaranjado con una cruz en la parte superior. La imagen se apoya en un respaldo de madera, sin cierre o sellado por los bordes. Los vidrios presentan burbujas propias de los vidrios antiguos de tipo artesanal.

Estado de conservación

Los problemas que presentaba cada una de las estaciones se repetían en menor o mayor medida debido a que todas sufrieron principalmente los efectos de la contaminación ambiental y la humedad.

Todas estaban muy sucias con tierra y polvo y el agua que penetró al interior de los marcos produjo aureolas que acarrearon la suciedad, haciendo que las obras se ondularan y el papel se oscureciera, especialmente en el margen inferior. Al secarse el papel, las arrugas se endurecieron de una manera particular, quedando con una rigidez "apergaminada".

Las imágenes se adhirieron a los vidrios en las zonas que el barniz se había reblandecido por efecto de la humedad. En algunos casos, el color rojo violeta de la cinta del texto desapareció o viró a un marrón claro y el verde brillante de la corona de espinas del borde inferior se traspasó hacia el reverso indicando que probablemente es un pigmento de cobre; sin embargo, los otros colores de las imágenes permanecen bastante intactos y no se detectó decoloración producto de una foto-oxidación.

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

El margen superior de todas las láminas se encontraba recortado.

Intervención

Documentación y limpieza preliminar

Al ingresar las obras al laboratorio, fueron documentadas fotográficamente con sus enmarques originales. Se llenaron las fichas clínicas con la información preliminar y luego fueron limpiadas superficialmente con aspiradora y brocha, antes y después de ser desmontadas de sus marcos.

Pruebas de solubilidad

Se escogió la lámina correspondiente a la estación N° X para realizar pruebas de solubilidad, ya que era la única que no se encontraba adherida al vidrio. Se probó la acción del agua sobre la tinta de impresión, los colores y el barniz. El color rojo-violeta, uno de los azules y el amarillo anaranjado, además del barniz, resultaron fácilmente solubles al agua fría, no así la tinta negra litográfica. Esta situación condicionó y restringió fuertemente las posibilidades de intervención, especialmente el uso de agua en forma directa.

Por otra parte, se observó que las estaciones II y V habían perdido buena parte de la capa de color por lo que podrían responder de otra forma en presencia de agua. Se sometieron a pruebas de solubilidad todos los colores de estas láminas, comprobándose la insolubilidad de estos pigmentos, lo que abrió la posibilidad de aplicar tratamientos acuosos para dar solución a los problemas que presentaban.

Desprendimiento de los vidrios

La mayoría de las obras estaban adheridas en ciertas zonas del barniz a los vidrios y en algunos casos había partes de la imagen que se habían desprendido quedando adheridas a estos.

Para despegar completamente las obras se aplicó humedad controlada por el reverso de las zonas adheridas, lo que permitió una humidificación paulatina y suave, evitando la solubilización de los pigmentos y el barniz. Luego de una hora de aplicación, las zonas se desprendieron con facilidad.

La imagen adherida al vidrio con tierra en su interior.

La misma imagen después de la restauración.

Para rescatar los fragmentos desprendidos que habían quedado adheridos a los vidrios se humedecieron por el reverso con metilcelulosa y con la ayuda de un bisturí se desprendieron para ser adheridos en un papel japonés.

Consolidación del barniz

En muchas zonas el espeso barniz se había contraído y en algunas obras se había escamado levantando zonas del pigmento. En estos casos los pigmentos se consolidaron con gelatina tibia poco concentrada aplicada con un pincel fino bajo lupa binocular y, una vez que las escamas cedieron, se colocó peso intercalando un trozo de papel ceresinado para evitar la adhesión del área consolidada.

Recuperación del plano

Para la eliminación de las deformaciones y arrugas del soporte se procedió a humectar las obras en una cámara de humidificación, evitando el contacto directo del anverso con cualquier superficie, dada la extrema sensibilidad del barniz a la humedad. Luego de dos horas, la obra había absorbido humedad suficiente para proceder a su prensado con entretelas y papeles secantes. En las zonas en las cuales las arrugas se encontraban fuertemente marcadas, estas se aplanaron, previo al prensado, con una espátula caliente aplicada sobre un trozo de mylar.

Desprendimiento del respaldo

Las estaciones N^{os} V y II estaban firmemente adheridas al respaldo de madera con un adhesivo soluble al agua; la primera presentaba el adhesivo localizado y la otra estaba adherida en un 30% de su superficie. Para eliminar el respaldo, se probó por el anverso humidificar en forma local las áreas adheridas de manera de obtener una humidificación controlada. Este método, junto a la utilización de un bisturí capaz de cortar el adhesivo algo reblandecido por la acción de la humedad, permitieron desprender el soporte de la estación N° V, sin embargo, el método no fue eficaz en el caso de la estación N° II pues el soporte presentaba un debilitamiento tal, que tendía a quebrarse al introducir un bisturí entre la obra y el respaldo. Entonces, se procedió a desbastar el respaldo de madera con la ayuda de gubias y bisturí pudiendo eliminar la madera en las áreas que no presentaban adhesivo, mientras que en el resto se logró obtener una lámina muy delgada, lo que facilitaría una posterior remoción en un medio acuoso.

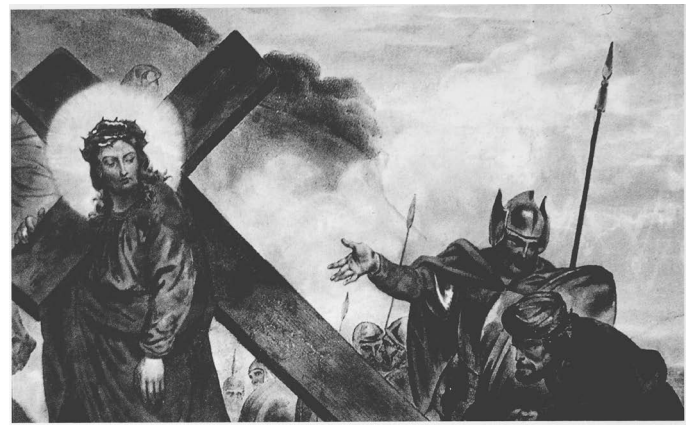
Lavado y laminación

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

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

Estación N° V del Vía Crucis de San Isidro
antes de la restauración.

Manchas de humedad oxidadas en Estación N° V del Vía Crucis de San Isidro.



El mismo detalle después de la restauración.

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

Posteriormente las obras fueron laminadas con el propósito de reforzar los soportes debilitados. Cada obra fue humedecida nuevamente para ser laminada con papel japonés Kaji natural, utilizando como adhesivo una mezcla de almidón de trigo y metilcelulosa.

Reintegración del soporte

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

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

Esquina de la obra antes de la restauración.

La misma esquina después de la reintegración.

Reintegración cromática

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

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

Reintegración de la imagen.

Montaje

Todas las estaciones fueron montadas en un respaldo de cartón Crescent, y con un paspartú que cumple la función de separar la obra del vidrio. Para enmarcarlas se utilizaron marcos y vidrios nuevos, ya que varios de los originales estaban extremadamente deteriorados y con faltantes estructurales.

Estación N° V del Vía Crucis de San Isidro *después de la restauración.*

CONCLUSIONES

La causa principal del mal estado de conservación de las obras estaba en directa relación con el precario estado de las iglesias donde se encontraban. El polvo, la tierra, la humedad y los insectos habían afectado a las obras, penetrando al interior de los enmarques, ya que los montajes habían sido realizados en forma deficiente y con materiales de mala calidad.

A pesar de que algunas obras presentaban problemas de conservación derivados de reparaciones anteriores, esta situación demuestra el interés por parte de los encargados de las iglesias por rescatarlas, debido al valor irreemplazable que ellas tienen para la comunidad.

Las obras intervenidas están ahora en condiciones de servir para el culto de los fieles por muchos años más, sin embargo, no todas ellas volverán a iglesias restauradas donde podrían estar mejor protegidas de las inclemencias del medio ambiente. En estos casos es necesario informar a los encargados de las iglesias para que tomen las precauciones necesarias y puedan recurrir a los especialistas si detectan algún problema.

Para aumentar las expectativas de vida del resto de las obras en papel que no fueron intervenidas, se requeriría someterlas a un proceso de conservación que implica al menos, una limpieza y un montaje de buena calidad realizado por especialistas.

Bibliografía

Benezit, E.. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs.* París, Francia: Librairie Grund, 1976. 10 v.

Gubern, Román. Medios icónicos de masas. *Historia* (16), 1997. pp. 9-18.

Maltese, Corrado. (coord). *Las técnicas artísticas.* Madrid, España: Cátedra, 1990. pp 235-277 (Manuales de Arte Cátedra).

Nagel, L. (coord.) *Catálogo proyecto puesta en valor del arte sacro. Diócesis de La Serena.* Santiago, Chile: Cncr, Cdbp, Fundación Andes, 2001-2002 (doc. no publicado).

Weidner. "On some prints…". En: *Paper Conservation Catalog: 3. Media Problems.* Washington, U.S.A : AIC, Book & Paper Group, Mayo 1985. p. 29

www. devociones.org/viacrucisindex.htm, Mayo de 2003

wwwaciprensa.com/Banco/viacrucis.htm, Junio de 2003

//vocab.pub.getty.edu/cgi-bin/ulan, Junio de 2003

Citas

1 Conservadora, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Conservadora, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Conservadora, Istituto di Patologia del Libro, Italia.

4 Nagel, L., 2000.

5 Gubern, R., 1997: La litografía, inventada por Aloys Senefelder en 1796-1797, contribuyó enormemente a la expansión y diversificación icónica a partir del siglo XIX. La litografía usaba como plancha de impresión una piedra caliza humedecida y una tinta grasa compuesta por cera, jabón y negro de humo para trazar las líneas directamente sobre la piedra. Para imprimir basta humedecer la piedra y pasar un rodillo con tinta grasa, la cual penetra por los poros coincidentes con el dibujo y es repelida en las zonas mojadas. La litografía se usó en un comienzo para tareas de reproducción por la rapidez y economía del procedimiento, la facilidad de agregar textos y la posibilidad de realizar tiradas casi ilimitadas.

6 Wiedner, 1985.

www. devociones.org/viacrucisindex.htm

www.aciprensa.com/Banco/viacrucis.htm

Benezit, 1976.

10 Benezit, 1976.

11 vocab.pub.getty.edu/cgi-bin/ulan

12 Maltese, 1997.

13 Weidner, 1985.

Catálogo de obras intervenidas

Madera Policromada

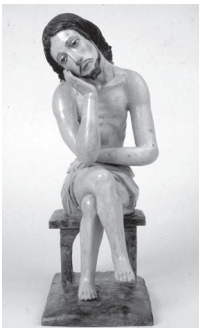
Título	San José
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto, de madera policromada
Epoca/Lugar	Imagen típica de talleres cuzqueños. Siglos XVII - XVIII
Dimensiones	84 x 40 x 24 cm
Pertenece a	Iglesia de Huatulame
N° inventario	HU-25

Título	Virgen de la Inmaculada Concepción
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto de madera policromada
Epoca/Lugar	Procedencia española, siglo XVIII
Dimensiones	71 x 31 x 28.5 cm
Pertenece a	Iglesia de Huatulame
N° inventario	HU-26

Título	Crucifijo
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto con ojos de vidrio de madera policromada
Epoca/Lugar	Siglo XVIII
Dimensiones	76 x 44 x 14 cm
Pertenece a	Iglesia de Carén
N° inventario	CA-42

Título	San Roque y perro
Autor (es)	Sin información
Técnica	San Roque en tela encolada con ojos de vidrio. Perro de bulto. Ambas imágenes policromadas
Epoca/Lugar	Siglo XIX
Dimensiones	San Roque: 97 x 48 x 25 cm Perro: 30,5 x 14 x 32 cm
Pertenece a	Iglesia de Recoleta
N° inventario	RE-04

Título	Cristo Pobre
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto de madera policromada
Epoca/Lugar	Siglo XVIII
Dimensiones	40,5 x 14 x 19 cm
Pertenece a	Iglesia de Vicuña
N° inventario	VC-67



Título	Sagrado Corazón
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto de madera policromada
Epoca/Lugar	Procedencia española, siglo XIX
Dimensiones	152 x 64 x 60 cm
Pertenece a	Iglesia de Montegrande
N° inventario	MG-26

Título	San José y el niño
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto de madera policromada
Epoca/Lugar	Procedencia española, siglo XIX
Dimensiones	147 x 54 x 38 cm
Pertenece a	Iglesia de Montegrande
N° inventario	MG-25

Título	Virgen de La Merced
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de candelero, ojos de vidrio, madera policromada
Epoca/Lugar	América central o sur, siglos XVIII - XIX
Dimensiones	140 x 62 x 32 cm
Pertenece a	Iglesia de La Merced de La Serena
N° inventario	ME-55

Título	San Ramón Nonato
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de candelero de madera policromada
Epoca/Lugar	Siglos XVIII - XIX
Dimensiones	147 x 64 x 42 cm
Pertenece a	Iglesia de La Merced de La Serena
N° inventario	ME-54

Título	Crucifijo
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto de madera policromada
Epoca/Lugar	Entre siglos XVIII y XIX, posiblemente proviene de Alto Perú
Dimensiones	48 x 33 cm
Pertenece a	Museo de Barraza
N° inventario	MB-28

Título	San Antonio de Padua
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto de cactus policromado
Epoca/Lugar	Escuela cuzqueña, proveniente del Virreinato del Perú, 1736
Dimensiones	95,5 x 38,5 x 29 cm
Pertenece a	Iglesia San Antonio del Mar de Barraza
N° inventario	BA-16

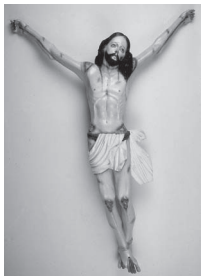
Título	Crucifijo
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto de madera policromada
Epoca/Lugar	Siglo XVIII
Dimensiones	54 x 35 x 9 cm
Pertenece a	Iglesia de Rapel
N° inventario	RA-24

Título	Virgen y San José
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imágenes de bulto con ojos de vidrio, de madera policromada
Epoca/Lugar	Sin información
Dimensiones	Virgen: 21 x 12,5 x 8 cm San José: 23 x 13 x 11 cm
Pertenece a	Iglesia Nuestra Señora de La Merced de Mialqui
N° inventario	MI-14

Título	Virgen Dolorosa
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de candelero, ojos y lágrimas de vidrio, de madera policromada
Epoca/Lugar	Sin información
Dimensiones	114 x 45 x 32 cm
Pertenece a	Iglesia de Combarbalá
N° inventario	CO-15

Título	San Juan
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de candelero con ojos de vidrio, de madera policromada
Epoca/Lugar	Sin información
Dimensiones	86 x 51 x 22 cm
Pertenece a	Iglesia de San Isidro Labrador
N° inventario	SI-21

Título	Crucifijo
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto, con ojos de vidrio, de madera policromada
Epoca/Lugar	Sin información
Dimensiones	107 x 79 x 17 cm
Pertenece a	Iglesia San Isidro Labrador
N° inventario	SI-23



Título	Crucifijo
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto con ojos de vidrio, de madera policromada
Epoca/Lugar	Siglo XIX
Dimensiones	66,5 x 56 x 9 cm
Pertenece a	Iglesia de San Isidro
N° inventario	s/n

Título	Virgen y San José
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto con ojos de vidrio, de madera policromada
Epoca/Lugar	Sin información
Dimensiones	Virgen: 14 x 8 x 6,5 cm San José: 14 x 10 x 7 cm
Pertenece a	Iglesia Nuestra Señora de la Merced de El Molle
N° inventario	EM-17

Título	Niño Jesús Salvador del Mundo
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto con ojos de vidrio, de madera policromada
Epoca/Lugar	Sin información
Dimensiones	48 x 15,5 x 15 cm
Pertenece a	Iglesia San Francisco de Borja de Combarbalá
N° inventario	CO-76

Título	Virgen del Rosario
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto, de madera policromada
Epoca/Lugar	Procedencia española, siglo XIX
Dimensiones	111 x 47 x 35 cm
Pertenece a	Iglesia de Montegrande
N° inventario	MG-22

Título	Crucifijo
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto de madera policromada
Epoca/Lugar	Entre finales de siglo XVIII y principios del XIX
Dimensiones	76 x 58 x 9,5 cm
Pertenece a	Iglesia de Tulahuén
N° inventario	TU-34

Título	Crucifijo
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto, de madera policromada
Epoca/Lugar	Sin información
Dimensiones	33 x 27 x 4,5 cm
Pertenece a	Iglesia de Montegrande
N° inventario	MG-02

Título	San Antonio de Padua
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto con ojos de vidrio, de madera policromada
Epoca/Lugar	Sin información
Dimensiones	29 x 11 x 8 cm
Pertenece a	Arzobispado de La Serena
N° inventario	AR-1

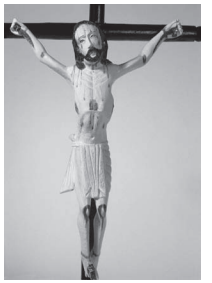
Título	San Pedro Nolasco
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto, de madera policromada
Epoca/Lugar	Sin información
Dimensiones	43,5 x 18 x 10,5 cm
Pertenece a	Arzobispado de La Serena
N° inventario	AR-02

Título	Virgen de La Merced
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de Candelero, de madera policromada
Epoca/Lugar	Sin información
Dimensiones	58 x 28 x 18 cm
Pertenece a	Iglesia de Quilitapia
N° inventario	Q-10

Título	Santa Lucía
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto, de madera policromada
Epoca/Lugar	Sin información
Dimensiones	30,5 x 14 x 6 cm
Pertenece a	Arzobispado de La Serena
N° inventario	s/n

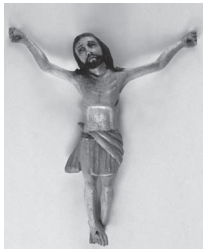
Título	Virgen de La Merced
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de candelero con ojos de vidrio, madera policromada
Epoca/Lugar	Sin información
Dimensiones	77 x 40 x 24 cm
Pertenece a	Iglesia de Panulcillo
N° inventario	PA-05

Título	Crucifijo
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto, de madera policromada
Epoca/Lugar	Sin información
Dimensiones	35 x 25 x 6 cm
Pertenece a	Iglesia de Panulcillo
N° inventario	PA-03



Título	Virgen del Carmen
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de Candelero, de madera policromada.
Epoca/Lugar	Sin información
Dimensiones	35 x 11,2 x 7,8 cm
Pertenece a	Iglesia de Pedregal
N° inventario	PE-13

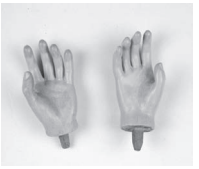
Título	Crucifijo
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto, de madera policromada
Epoca/Lugar	Sin información
Dimensiones	17 x 23 x 5 cm
Pertenece a	Iglesia de Guayacán
N° inventario	GY-07



Título	Virgen del Tránsito
Autor (es)	Bartolomé Araya
Técnica	Imagen de candelero, de madera policromada
Epoca/Lugar	Siglo XIX
Dimensiones	79 x 52 x 24 cm
Pertenece a	Iglesia de Cogotí
N° inventario	s/n

Título	Cristo de la columna
Autor (es)	Sin información
Técnica	Relieve de madera policromada
Epoca/Lugar	Sin información
Dimensiones	59 x 44 x 5 cm
Pertenece a	Iglesia de Cogotí
N° inventario	s/n

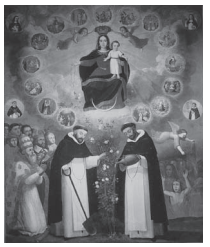
Título	Manos de San Francisco
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de candelero, de madera policromada
Epoca/Lugar	Sin información
Dimensiones	70 x 35 x 30 cm
Pertenece a	Iglesia de Cogotí
N° inventario	s/n



Título	Crucifijo
Autor (es)	Sin información
Técnica	Imagen de bulto, de madera policromada
Epoca/Lugar	Sin información
Dimensiones	57 x 53 x 10 cm
Pertenece a	Iglesia de Cogotí
N° inventario	s/n

Pintura de Caballete

Título	Alegoría de La Virgen del Rosario
Autor	Anónimo
Técnica	Óleo sobre tela
Epoca/Lugar	Colonial, finales siglo XVIII.
Dimensiones	237 x 200 cm
Pertenece a	Arzobispado de La Serena
N° inventario	



Título	Santiago Apóstol
Autor	Anónimo
Técnica	Óleo sobre tela
Epoca/Lugar	Colonial, siglo XVIII.
Dimensiones	197 x 178 cm
Pertenece a	Arzobispado de La Serena
N° inventario	

Título	Santa Cecilia
Autor	Anónimo
Técnica	Óleo sobre tela
Epoca/Lugar	Colonial, siglo XVIII
Dimensiones	150 x 107 cm
Pertenece a	Arzobispado de La Serena
N° inventario	

Título	Virgen Dolorosa o Virgen de La Soledad
Autor	Anónimo
Técnica	Óleo sobre tela
Epoca/Lugar	Colonial, siglo XVIII
Dimensiones	132 x 96 cm
Pertenece a	Arzobispado de La Serena
N° inventario	

Título	Virgen del Carmen con el Niño
Autor	Anónimo
Técnica	Óleo sobre tela
Epoca/Lugar	Colonial, siglo XIX
Dimensiones	79 x 63 cm
Pertenece a	Arzobispado de La Serena
N° inventario	

Título	Santa Gertrudis
Autor	Anónimo
Técnica	Óleo sobre tela
Epoca/Lugar	Colonial, siglo XIX
Dimensiones	44 x 31,5 cm
Pertenece a	Arzobispado de La Serena
N° inventario	

Título	San Pedro Nolasco.
Autor	Anónimo
Técnica	Óleo sobre latón
Epoca/Lugar	Siglo XIX
Dimensiones	35 x 25,3 cm
Pertenece a	Arzobispado de La Serena
N° inventario	

Grabados, impresos y otros

Título	La cinquantaine
Autor (es)	Dibujo de Knaus, Louis[1] Grabado por Girardet, Paul[2] Impreso y publicado por Goupil & cie.[3]
Técnica	Buril/Aguafuerte B/N
Epoca/Lugar	1861
Dimensiones	119 x 88 cm (sin marco)
Pertenece a	Arzobispado de La Serena
N° inventario	AR-26

Título	L'enfant prodigue
Autor (es)	Girardet, Paul
Técnica	Buril/Aguafuerte B/N
Epoca/Lugar	1 octubre 1869
Dimensiones	119 x 88 cm (sin marco)
Pertenece a	Arzobispado de La Serena
N° inventario	AR-25

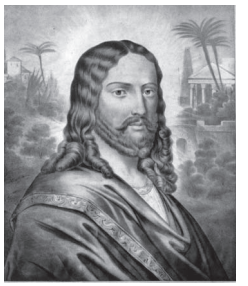
Título	La veille des noces
Autor (es)	Dibujo de Diefenbach, H. Anton[4] Grabado por Varin, Amédée & Eugene[5] Impreso y publicado por Goupil & cie.
Técnica	Buril/Aguafuerte B/N
Epoca/Lugar	Mediados siglo XIX La Hage
Dimensiones	79.8 x 60.8 cm
Pertenece a	Arzobispado de La Serena
N° inventario	AR-24

Título	S/T – Hijo pródigo abatido en el campo
Autor (es)	Impreso y publicado por Goupil & cie.
Técnica	Aguatinta B/N
Epoca/Lugar	Mediados siglo XIX París
Dimensiones	49.4 x 89.8 cm (sin marco)
Pertenece a	Arzobispado de La Serena
N° inventario	AR-27

Título	S/T- Hijo pródigo junto al padre
Autor (es)	Impreso y publicado por Goupil & cie.
Técnica	Aguatinta B/N
Epoca/Lugar	Mediados siglo XIX
Dimensiones	49.7 x 90 cm (sin marco)
Pertenece a	Arzobispado de La Serena
N° inventario	

Título	Verdadero retrato de la Sma. Virgen María
Autor (es)	Editado e impreso por Gosselin
Técnica	Litografía coloreada a mano
Epoca/Lugar	París
Dimensiones	40.4 x 52.4 cm (sin marco)
Pertenece a	Iglesia San José de Algarrobito
N° inventario	AG-41

Título	Verdadero retrato de Ntro. Sr. Jesucristo
Autor (es)	Editado e impreso por Gosselin
Técnica	Litografía coloreada a mano
Epoca/Lugar	París
Dimensiones	40.7 x 51.9 cm (sin marco)
Pertenece a	Iglesia San José de Algarrobito
N° inventario	AG-40



Título	Vía Crucis – 10 estaciones
Autor (es)	Dibujo de Fragonard, Th.[6] Litografía de Urruty, A.[7] Editado por Tremblay y por Gache, H. Impreso por Lemercier, Benard et cie.[8]
Técnica	Litografías coloreadas a mano
Epoca/Lugar	Mediados siglo XIX
	París
Dimensiones	55.5 x 45.5 cm (sin marco)
Pertenece a	Iglesia de San Isidro Labrador
N° inventario	SI-19

Título	Vía Crucis – 14 estaciones
Autor (es)	Turgis, V.[9]
Técnica	Litografías coloreadas
Epoca/Lugar	Siglo XIX
Dimensiones	75 x 55 cm
Pertenece a	Iglesia San Francisco de Borja de Combarbalá
N° inventario	CO-63

Título	El Sr. de la Portería La Buena Esperanza
Autor (es)	
Técnica	Litografía B/N
Epoca/Lugar	
Dimensiones	20.4 x 25.4 cm (sin marco)
Pertenece a	Iglesia Ntra. Sra. del Rosario de AltoValsol
N° inventario	AT-11

Título	El Sr. de la Portería La Buena Esperanza
Autor (es)	
Técnica	Dibujo a lápiz
Epoca/Lugar	
Dimensiones	43 X 60 cm (sin marco)
Pertenece a	Iglesia de Peralillo
N° inventario	PR-31

Título	Virgen a la Rosa
Autor (es)	Dibujo de Raimbault, D. a partir de una pintura de Stella Grabado por Desjardins, J.[10]
Técnica	Buril B/N
Epoca/Lugar	
Dimensiones	21.1 x 22.9 cm, título por separado en trozo de 13 x 1 cm
Pertenece a	Iglesia de Quilitapia
N° inventario	Q-26

Título	Vía Crucis – 14 estaciones
Autor (es)	Leiber[11]
Técnica	Cromolitografías
Epoca/Lugar	Siglo XX
Dimensiones	38.5 x 51 cm (sin marco)
Pertenece a	Iglesia de Montegrande
N° inventario	MG-07

Título	Missale Romanum[12]
Autor (es)	Turonibus
	Typis A. Mame, tipógrafo
Técnica	Impreso en blanco, negro y rojo
	Ilustraciones
	Encuadernado en cuero
Epoca/Lugar	1895
Dimensiones	24.9 x 32.5 x 6.7 cm
Pertenece a	Iglesia de Montegrande
N° inventario	

CITAS

1 Knaus, Ludwig (Wiesbaden, 1829, Berlín, 1910). Esc. Alem. Retratista y pintor de género. Trabaja en Dusseldorf en el taller de Schadow y vive en París desde 1852 a 1860.

2 Girardet, Paul (Neuchatel, 1821, París, 1893). Esc. Suiza. Grabador, grabó mucho a partir de Vernet, Brion, Dubufe, Kart Girardot, Duverger y Knaus. Colabora en el Magasin Universel en 1839 y 1840, trabaja para Les Galeries historiques de Versailles.

3 Goupil – Goupil & cie. Act. ca. 1855.

4 Diefenbach, Anton (Wiesbaden, 1831). Esc. Alem. Pintor de género y escultor. Estudia en Dusseldorf en el taller de Jordan. Vive en París hasta 1870.

5 Varin, Amédée o Pierre Amédée (Chalons-sur-Marne, 1818, Crouttes, 1883). Esc. Fr. Grabador al buril y pintor. Hijo de Charles Nicolas Varin. Alumno de M. Monvoisin.

6 Fragonard, Théophile-Evariste-Hippolyte-Etienne (París, 1806, Neuilly-sur-Seine, 1876). Esc. Fr. Pintor de historia y de género, dibujante y grabador, hizo dibujos para ilustraciones y produjo muchas litografías. Nieto de Jean-Honoré de Fragonard.

7 Urruty, Alphonse. Esc. Fr. Litógrafo, trabajó alrededor de 1835.

8 Lemercier – Imprimerie Lemercier et Cie. Impresores franceses establecidos en París en 1837.

9 Turgis, Veuve (1844-1855). Viuda de Turgis, familia de editores y litógrafos franceses.

10 Desjardins, Joseph-Isnard-Louis (París, 1814 – París, 1894) Grabador. Esc. Fr. Mención honrosa en 1861.

11 Leiber, pintor francés activo en la segunda mitad del siglo XIX.

12 Incorporado al proyecto por requerimiento expreso de la encargada de la Iglesia.

PARTICIPANTES

PROYECTO PUESTA EN VALOR DEL ARTE SACRO DE LA ARQUIDIÓSESIS DE LA SERENA

I. Coordinadora general del proyecto

Paula Valenzuela, conservadora, Centro Nacional de Conservación y Restauración - DIBAM

II Arzobispado de La Serena

Monseñor Manuel Donoso, Arzobispo de La Serena

Padre Cristián Montenegro, responsable de la Comisión para los Bienes Patrimoniales de la Iglesia, Arquidiócesis de La Serena

Eduardo Santander, administrador de los bienes de la iglesia (†)

Padre Carlos Bolelli, párroco de Barraza

Padre José Luis Flores, párroco de Monte Patria

Cecilia Marín, coordinadora del Arzobispado en el área de capacitación

Aída Arancibia, secretaria Arzobispo de La Serena

Mariana Castillo, encargada Iglesia de Montegrande

Carmen Codoceo, miembro de la Comisión para los Bienes Patrimoniales de la Iglesia, Arquidiócesis de La Serena

Hernán Martínez, miembro de la Comisión para los Bienes Patrimoniales de la Iglesia, Arquidiócesis de La Serena

III Gestión

Magdalena Krebs, directora, Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), DIBAM

Paula Valenzuela, formulación y coordinación proyecto, CNCR – DIBAM.

Patricia Prieto, administración del proyecto, CNCR – DIBAM

IV Investigación

Magdalena Pereira, historiadora, investigación histórica

Juan Manuel Martínez, historiador del arte, investigación iconográfica

Isabel Costabal, estudiante de historia del arte, investigación sobre el altar de la Iglesia de Montegrande

V Documentación y registro

Lina Nagel, historiadora del arte (CDBP - DIBAM), coordinadora área documentación y registro

Carla Miranda, historiadora del arte, documentación en terreno

Rodrigo Peña, historiadora del arte, registro fotográfico en terreno

Marcela Roubillard, fotógrafa, registro fotográfico en terreno y en estudio

Paula Durán, fotógrafa, registro fotográfico en terreno

Eugenio Hughes, fotógrafo

Bárbara Durán, arquitecta, levantamiento del retablo del altar mayor de Barraza

VI Conservación y restauración

Paula Valenzuela, conservadora (CNCR - DIBAM), coordinadora del área

Beatriz Montoliu, conservadora, madera policromada y misiones de conservación

Ana María Lucchini, conservadora, conservación de madera policromada

Pamela Figueroa, conservadora, conservación de madera policromada y misiones de conservación

Alejandra Bendekovic, egresada de conservación, conservación de madera policromada y misiones de conservación

Ana Elisa Anselmo, conservadora (Museo de Niebla - DIBAM), misiones de conservación

Alejandra Castro, conservadora, pintura colonial

María Teresa Paúl, egresada de conservación, pintura colonial

Cecilia Rodríguez, egresada de conservación, pintura colonial

Soledad Correa, conservadora (CNCR - DIBAM), obras en papel

Magdalena Fuenzalida, conservadora (CNCR - DIBAM), obras en papel

Lilia Maturana, conservadora (CNCR - DIBAM), selección del conservador para madera policromada y de los voluntarios para las misiones de conservación

Mariela Muñoz, especialista en pintura mural, pintura decorativa de altares y muros

Marcela Castro, especialista en pintura mural, pintura decorativa de altares y muros

Isabel Roubillard, especialista en pintura mural, pintura decorativa de altares y muros

Juanita Piñones, técnico en conservación, pintura decorativa de altares y muros

Claudia Fuenzalida, licenciada en arte, pintura decorativa de altares y muros

VII Capacitación

Paula Valenzuela, conservadora (CNCR - DIBAM), coordinadora del área y co autora de la cartilla de capacitación Nº4

Milkan Aymans, antropólogo, asesor del área y apoyo a la gestión de la Comisión para los Bienes Patrimoniales de la Iglesia - Arquidiócesis de La Serena

Juan Manuel Martínez, historiador del arte, cartilla de capacitación Nº1

Lina Nagel, historiadora del arte, instructora y cartilla de capacitación Nº2

Mónica Bahamondez, ingeniero, instructora y cartilla de capacitación Nº3

Ana Elisa Anselmo, conservadora, instructora y cartilla de capacitación Nº4

Paloma Mujica, conservadora, instructora y cartilla de capacitación Nº5

Julieta Elizaga, historiadora del arte, instructora y cartilla de capacitación Nº6

Jaime Salas, diseñador, diseño e impresión de las cartillas de capacitacón

VIII Apoyo

Oriana Ponzini, arquitecta especialista en iluminación, proyecto de iluminación de Montegrande, Barraza y Monte Patria

Padre O.S.B. Gabriel Guarda, arquitecto e historiador, asesoría retablo altar mayor de Barraza

Hernán Rodríguez, arquitecto, asesoría retablo altar mayor de Barraza

César Bernuy, ingeniero, construcción cámara para desinsectación por gases inertes

Sergio Mancilla, ingeniero constructor, construcción de estructuras nuevas en el retablo del altar mayor y laterales de la iglesia de Barraza

Cynthia Bravo, ingeniero forestal, análisis para la identificación de las maderas

Mónica Rayo, ingeniero forestal, análisis para la identificación de las maderas

Isabel Brieba, técnico en radiología, Centro Radiológico Imagen

Julia Garlin, técnico en radiología, Centro Radiológico Blanco

Ariel Camousseight, entomólogo (MNHN - DIBAM), identificación de insectos xilófagos

Carlos Fuenzalida, carpintero, fabricó cruces

Raúl Llovet, productor, traslado de imágenes y cuadros, y construcción de carros para esculturas y mueble para solventes

Pablo Marfán, escultor, fabricó elementos faltantes en madera de las imágenes religiosas

Valeria Martínez, orfebre, fabricó atributos faltantes de las imágenes religiosas

Cristian Pizarro, orfebre, fabricó atributos faltantes de las imágenes religiosas

Enrique Véliz, carpintero, ejecutó arreglos en Barraza

Ivonne Avatte, especialista en pelucas, limpieza y peinado de pelucas de las imágenes religiosas

Josefina de la Maza, apoyo en gestión

Melissa Morales, apoyo en gestión

Graciela Massot, apoyo en misiones de conservación

IX Voluntarios

Ana Catalán, misiones de conservación I

Mary Ann Kelly, misiones de conservación I

Cecilia Lemp, misiones de conservación I

María Teresa Paúl, misiones de conservación I

Cecilia Rodríguez, misiones de conservación I

Margarita Valenzuela, misiones de conservación I

Alejandra Bendekovic, misiones de conservación II

Claudia Contreras, misiones de conservación II

Ada Fernández, misiones de conservación II

Gloria Paz Núñez, misiones de conservación II

Sheila Payaqui, misiones de conservación II

Isabel Costabal, misiones de conservación II y III

Julieta Elizaga, misiones de conservación III

Cecilia Guerrero, misiones de conservación III

Melissa Morales, misiones de conservación III