

La Madona de Yavi, tratamiento de conservación y restauración

Pedro Querejazu Leyton

RESUMEN

En este artículo se describen las características de la pieza, así como un tratamiento de conservación y restauración poco frecuente dentro de las características del arte virreinal sudamericano.

Pieza de autor hispanoflamenco del siglo XVI, pintura sobre tabla, pieza rota y deformada, “barrida” por una mala limpieza e impregnada de humo de velas durante doscientos años.

El tratamiento se realizó con una intención demostrativa y de capacitación de los restauradores entonces activos en la Fundación TAREA. El trabajo se realizó durante tres semanas en el segundo semestre de 1990. Lo descrito corresponde al tratamiento realizado por el suscrito en ese lapso, con la colaboración de los restauradores de TAREA.

Palabras claves: óleo sobre madera, siglo XVI, restauración.

ABSTRACT

This paper deals with the description of a 16th century South American vice regal painting, and also with the explanation of an uncommon conservation and restoration treatment.

The art work, painted by a hispano-flemish artist using oil on wood technique, presented major conservation problems. The board was broken and warped, the painting layer was skinned -as the result of an inappropriate cleaning treatment- and with smoke damage after two hundred years exposed to candle smoke.

The work was leaded by the article's author with the assistance of TAREA Foundation conservators, as part of a demonstration and training staff workshop. The task was performed within a three weeks period, by the end of 1990.

Key words: oil on wood, 16th century, restoration.

Pedro Querejazu Leyton. Nacido en Sucre, Bolivia. Conservador-restaurador graduado en Madrid, España en 1969. Se ha desempeñado como experto de la UNESCO, consultor en Fundación Tarea y otras instituciones, profesor de conservación y restauración de obras de arte en Cuzco, Lima, Sucre y Potosí y como restaurador independiente. En la actualidad es Coordinador del Área de Cultura del Convenio Andrés Bello, con sede en Bogotá, Colombia.

DATOS GENERALES DE LA PIEZA

Tema: *La Virgen María con el Niño Jesús*, pieza conocida como Madonna de Yavi.

Técnica: Mixta sobre tabla de madera.

Autor: Anónimo pintor hispanoflamenco.

Estilo: Renacentista hispanoflamenco.

Epoca: Obra realizada probablemente en el segundo tercio del siglo XVI.

Dimensiones: 49,5 x 51,8 cm de alto y ancho respectivamente.

Procedencia: La pieza procede de la iglesia del pueblo de Yavi, Provincia de Jujuy, República Argentina. Está ubicada en la coronación del retablo mayor. (La pieza fue trasladada de Yavi, junto con otras, para tratamiento en la Fundación TAREA. Código de registro de la Fundación TAREA: HY3. Fecha de ingreso: 18-07-90).



Foto 1: Detalle de la coronación del retablo con la pintura.

ANTECEDENTES DE LA PIEZA

Por las características formales y estéticas puede decirse que es obra de un autor hispanoflamenco, activo probablemente en el segundo tercio del siglo XVI. La pieza debió ser traída a Sudamérica en esa época. No se han podido encontrar referencias que la aproximen a un autor determinado, quedando como pieza de autor anónimo hispanoflamenco. La pieza tiene marcada influencia del Renacimiento italiano, pero tiene al mismo tiempo otros elementos flamencos, como el tocado de la Virgen. La sobriedad de tratamiento de la pieza en la que sólo están representados los dos personajes, libres de contexto, hace pensar en un autor español activo dentro de la estética de la escuela hispanoflamenca. Aspectos técnicos como el soporte de madera de roble hicieron pensar también en una factura europea.

Al momento del tratamiento no se tenían antecedentes precisos de la pieza. No obstante, de acuerdo a lo conocido, el pueblo de Yavi fue, durante el virreinato, sede o residencia permanente de los Marqueses Del Valle de Tojo. Esta familia se caracterizó por ser muy influyente en términos políticos y económicos y por haber reunido a lo largo del tiempo una importante colección de arte. Cabe presumir que la *Madona de Yavi* formó parte de su colección desde el siglo XVII, si no antes.

La pieza fue colocada en la coronación del retablo mayor de la iglesia de Yavi en la segunda mitad del siglo XVII, donde ha permanecido hasta el presente.

DESCRIPCION DE LA PIEZA ANTES DEL TRATAMIENTO

Soporte

Tablero de madera de roble de dos piezas unidas verticalmente por el centro en el segundo tercio del siglo XVI. Dos piezas de madera con la fibra vertical, igualadas por el reverso con azuela, y en el anverso probablemente con cepillo. Tablero de entre 0,7 y 0,9 cm de grosor, salvo en los bordes verticales que están biselados por el reverso hacia el anverso. Las piezas de madera están unidas entre sí con cola animal y un tarugo de madera en la parte central.

En una intervención datable en la segunda mitad del siglo XVIII, la pieza fue cortada para achicarla y ubicarla en la coronación del retablo. Fue cortada horizontalmente tanto por el borde superior como el inferior, quitándole aproximadamente diez centímetros en cada corte, según se juzga por la composición, dejándola totalmente irregular. Es posible que al tiempo de realizar estos cortes el panel izquierdo se rompiera en dos partes que fueron inadecuadamente unidas con cola fuerte, sin considerar la nivelación de la superficie pictórica. El tablero fue entonces reforzado con tiras de tela y cola detrás de las roturas y una tela impregnada en yeso y cola para cubrir y reforzar todo el reverso.

Las dimensiones de la pieza son:

Alto: 48,8 cm en el borde derecho, 49,5 cm en el borde izquierdo

Ancho: 51,4 cm en el borde superior, 51,8 cm en el borde inferior

La pieza fue entonces fijada con cuatro clavos de hierro al cuerpo de madera de la coronación del retablo. Posteriormente se colocaron las tres pestañas talladas y el conjunto fue preparado, embolado y dorado.

El encogimiento progresivo de la pieza de madera de la coronación y su consecuente torsión hacia atrás forzaron a la tabla de la pintura a romper la caja

por la parte inferior, y al mismo tiempo a deformarse adquiriendo una convexidad por la parte baja y una torsión plana hacia atrás.

Capa de preparación

Preparación de color blanco, probablemente de tiza (carbonato de calcio) y cola, muy delgada y regular. Presenta muy buena adherencia al soporte. Tan solo se ha desprendido donde ha sido forzada mecánicamente, en los bordes verticales de las roturas y en los bordes externos a raíz de la presión y roce de un marco que la pieza al parecer tuvo.

Encima de la preparación existe una capa de imprimación color amarillo ocre, propia de la escuela de la pintura italiana y su área de influencia, probablemente compuesta de tierra y aglutinante de huevo. Tiene muy buena adherencia a la capa de preparación inferior.

Capa pictórica y de protección

Pintura ejecutada a la ténpera de huevo y pigmentos, con aplicaciones ulteriores de veladuras de colores aplicados con aglutinante óleo o resina, tanto en los rojos carmines como en los verdes. La técnica de aplicación es más bien directa. Muy estable y resistente, presenta muy buena adherencia a la capa de preparación.

Presenta una capa original de protección muy delgada y ligeramente amarilleada.

Daños en la capa pictórica y de protección

La obra presenta muy buena calidad de ejecución, no tiene daños congénitos y ha respondido muy bien a las diferentes circunstancias climáticas por las que ha debido pasar.

Todos los daños existentes han sido causados directa e indirectamente por la mano del hombre. La pieza presenta desprendimientos y arrugamientos del color en los bordes verticales y a centímetro y medio de los mismos, evidenciando que antes tuvo un marco que dañó la capa pictórica en esas partes, así como otros daños posteriores causados por las pestañas del retablo.

La pieza sufrió una limpieza desafortunada con algún agente líquido muy activo, acaso agua amoniacal caliente, o agua caliente con lejía, que la dañó y barrió casi toda la capa de protección y gran parte de la capa pictórica, dejando vistas en varias partes la imprimación y preparación. Por lo irreversible, este “barrido” es el más grave daño sufrido por la pieza. Al parecer, la limpieza fue interrumpida al constatar el daño que se causaba a la pintura. Se presume el tratamiento con líquido caliente dada la textura que actualmente presenta la

superficie de la capa pictórica. Resistieron mejor al barrido los colores ricos en resina como los verdes de la túnica, y los ricos en color blanco, mientras que las zonas de sombras, más delgadas, sufrieron el daño total, como evidencian el cuello y la espalda del Niño y la mano izquierda de la Virgen. Probablemente a raíz de ese daño la pieza fue desechada de la colección y se la destinó al retablo.

La pieza fue drásticamente cortada para encajarla y montarla en la coronación del retablo mayor. Una vez allí sufrió la acumulación de hollín proveniente de las velas usadas para la iluminación, más concentradas en el altar y retablo mayor. Este hollín fue oscureciendo progresivamente la pieza, y al mismo tiempo amarilleando, por impregnación, la capa de imprimación y preparación expuesta.

A raíz del ennegrecimiento causado por el humo, se limpió la pieza una segunda vez con algún agente líquido muy activo. Esta limpieza se concentró también en la parte central, habiendo protegido los bordes de madera la limpieza hacia los extremos.

Después de esta limpieza, siguió acumulándose hollín sobre la superficie de la pintura, hasta dejarla casi totalmente parda y apenas visible.

EXAMENES ESPECIALES Y DOCUMENTACION

Además de la documentación fotográfica que se describe más adelante, la tabla fue examinada con visor de luz infrarroja, determinando la parcial desunión de la junta extrema. Exámenes con luz y fluorescencia ultravioleta se hicieron antes del tratamiento, y periódicamente a lo largo de la etapa de limpieza, para controlar la regularidad del proceso y el estado de las partes originales y barridas, su grado de deterioro, así como la presencia de elementos ajenos a la obra original, como restos de colas y preparaciones, etc. Se usó la luz de sodio antes y después de la limpieza, pero no aportó ningún dato adicional.

Se tomaron 13 muestras de color en los bordes de los colores definidos y en lugares de transición entre colores. Se tomaron pequeñísimos fragmentos de dobles, unos para preparar cortes estratigráficos con el fin de estudiar la estructura física de la pintura y los elementos componentes, y otros para realizar análisis microquímicos de elementos constitutivos para determinar con más precisión los materiales usados en la factura de la obra.

Las inclusiones fueron preparadas inmediatamente, y su información fue usada para adecuar el tratamiento de la pieza. Los análisis de materiales quedaron pendientes para más adelante, cuando la laboratorista pudiese realizarlos.



Foto 2: La pintura desprendida de la pieza de coronación. Se aprecia cómo las molduras del marco han protegido los bordes de la pintura de la acumulación del hollín.



Foto 3: La pieza fotografiada con luz rasante desde la derecha. Se aprecian las deformaciones incorporadas por el trabajo de la pieza de coronación, así como la rajadura inferior central y las dos piezas mal coladas próximas al borde izquierdo.



Foto 4: Radiografía de la pieza en que se aprecian los detalles de los empastes de pintura sobre todo los blancos de plomo así como la textura de las vetas de la madera de roble, compuesta de dos tableros unidos en la parte central.

A iniciativa tanto jefe del taller como del fotógrafo, se puso especial énfasis en la documentación de todo el tratamiento, tanto para registrarlo como caso tipo, como para enseñar a los restauradores lo que se debe y se puede pedir al fotógrafo, el qué ver en las fotografías, así como para que el fotógrafo sepa cómo registrar, cómo leer y proporcionar la información para el restaurador.

Se hicieron fotografías con luz rasante, reflejada, con testigos para documentar las deformaciones y modificaciones en la pieza, antes y después del tratamiento. Se hicieron fotografías con fluorescencia ultravioleta antes del tratamiento y después de la limpieza, que permitieron establecer la presencia y el retiro del hollín así como las partes definitivamente barridas y aquellas que todavía conservaban la capa de protección original. Se hicieron fotos con luz y película infrarroja antes del tratamiento y después de la limpieza, aunque éstas no permitieron ver las capas subyacentes como se esperaba, tal es el caso del dibujo que se insinuaba visualmente, así como macrofotografías de detalles especiales a lo largo del tratamiento. Se hizo una serie completa de radiografías de la tabla, que permitieron establecer las pérdidas de la capa pictórica, la delgadez de la misma y la composición de plomo en los blancos y partes que incorporan blanco, así como la estructura del soporte, de dos tableros con unión central vertical, reforzada por un tarugo central, su naturaleza veteada y su clasificación como roble, lo que dada la datación de la pieza vino a indicar una factura europea.

El fotógrafo elaboró, asimismo, una serie de diapositivas que registraron todos los pasos del tratamiento, desmontado de la pieza, descolado de las juntas, reensamblado de la tabla, consolidación y relleno de faltantes en el soporte, colocación de refuerzos por el reverso de las uniones, recolocación de la tela de protección, inyecciones de consolidante, limpieza en sus distintas etapas, masillado de las pérdidas, integración del color, así como las fotografías especiales. La documentación del tratamiento se hizo también en video. Toda la información previa al tratamiento, el registro del mismo y la ulterior, se conservan en un fichero de la Fundación TAREA.

Foto 5: Detalle de la cabeza de la Virgen y el borde superior. Se aprecian los remanentes de barniz del tocado de la Virgen, que demostraron que la pieza había sido lavada antes de su instalación en la coronación; así como la mala calidad del corte de la madera y la perforación de los clavos para sujetar la pintura al retablo.



TRATAMIENTO

Soporte

Se desmontó la pintura de la pieza de coronación del retablo que la sujetaba, retirando primero las tres molduras talladas y doradas, y luego los cuatro clavos de hierro que fijaban la tabla al tablón tallado y dorado. Las partes doradas de la coronación que podrían afectarse durante el desmontado fueron previamente protegidas con papel japonés, melinex y cera-resina.

Con el objeto de desarmar las juntas mal coladas de la tabla y unir apropiadamente la rajadura central inferior, se hicieron cuatro cortes verticales en la tela de cubrimiento posterior, y se la desprendió en los lugares de la rajadura y de las dos roturas del borde izquierdo. Se usó vapor de agua para ablandar las colas y retirar las telas. Una vez retiradas, se limpió la superficie de la madera, removiendo los restos de cola ablandándola con vapor y frotando con un cepillo de cerda dura. La unión de las roturas se abrió ablandando la cola con vapor y usando medios mecánicos para hacer palanca. Al descolar la junta exterior se evidenció que la madera, antes de ser cortada y utilizada como tablero, había sufrido la actividad de xilófagos en una faja vertical más blanda y clara, que a lo largo del tiempo la debilitó y fue causa de la rotura de la tabla al tiempo de su colocación en la coronación del retablo.

Una vez separadas las uniones de los fragmentos partidos se limpiaron los bordes de la cola antigua. Se encolaron de nuevo con cola de cuero. Se unió en primer lugar la rajadura central, que se hizo secar bajo presión haciendo coincidir, en toda su extensión, el nivel de la superficie de ambos lados. Luego se unió la pieza interior de la rotura del borde izquierdo y, finalmente, se colocó la pieza exterior del borde. Para el encolado se hizo primero la prueba de un sistema con que se ejerciese presión tanto lateral como frontal. Usando sarjentas para la presión lateral y prensas que hicieran presión por anverso y reverso, colocando placas de madera por el anverso, de modo que la superficie del anverso quedara nivelada por ambos lados de la rotura a lo largo de la misma. Una vez probada la eficacia del sistema, se procedió al colado, dejando 24 horas de secado para cada unión.

Los orificios dejados por los xilófagos fueron rellenados al tiempo del reencolado de la rotura con pasta de aserrín de madera y cola. No se consideró necesario aplicar insecticida en las juntas, dada la corta vida activa de éstos, y que durante los cerca de cuatrocientos años de existencia de la pieza no se evidenció actividad de los insectos. Posteriormente se inyectó consolidante acrílico en las rajaduras paralelas a la segunda junta, lugar donde estuvo la actividad de los xilófagos. Se hicieron tres aplicaciones de Paraloid B-72 diluido en tolueno; la primera al 5%, la segunda al 10% y la tercera al 20%.

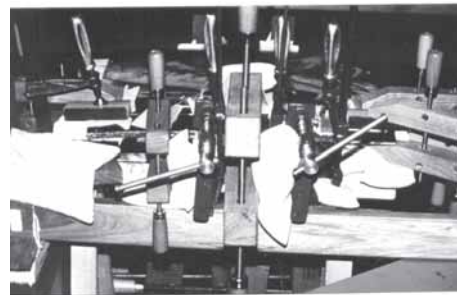


Foto 6: Sistema de prensado múltiple que se usó para reencolar en forma sucesiva las piezas rotas y desprendidas del borde izquierdo. El sistema aplicaba presión por anverso-reverso, así como presión lateral para garantizar un óptimo contacto de unión de los bordes.

Luego se reforzaron las uniones con plaquetas de madera de cedro aplicadas superficialmente con cola de cuero. Se volvió a colocar con cola suave la tela del respaldo, por fragmentos, dejando los tacos vistos.

Limpieza

Se probaron en diferentes lugares de la pintura de los bordes y de aquellas cubiertas por hollín los siguientes disolventes disponibles en el laboratorio:



Foto 7: Detalle del hombro derecho de la Virgen antes del tratamiento. En el tocado blanco son perceptibles los restos del barniz original amarilleado.

- Esencia de trementina: inactiva;
- White spirit: inactivo;
- Thinner: levemente activo con el hollín;
- Tetracloruro de carbono: muy activo para retirar el hollín;
- Alcohol: inactivo;
- Xilol: inactivo;
- Acetato de cellosolve: removía el hollín suavemente;
- Etil cellosolve: removía el hollín más activamente que el acetato de cellosolve;
- Tritón + trietanolamina + agua: removía el hollín suavemente;
- Toluol + dmf: removía el hollín muy activamente;
- Amoníaco + agua: removía el hollín lentamente;
- Solución enzimática natural: removía el hollín suavemente;
- 3-A, agua + acetona + alcohol etílico en partes iguales: inactiva;
- Morfolina: removía superficialmente el hollín, sin afectar la pintura;
- Acetato de cellosolve + toluol + alcohol isopropílico: removía el hollín sin ablandar la capa pictórica;
- Trietanolamina + alcohol + acetona + dmf + acetato de amilo + morfolina: removía muy bien el hollín, más activo que otros. Aplicando con insistencia sensibilizaba la capa pictórica;
- Alcohol isopropílico + toluol + agua: no removía el hollín;
- Gel de xilol: removía bien el hollín, pero también afectaba y ablandaba la capa pictórica;
- Jabón de resina: disolvía bien el hollín, de manera muy lenta y segura, sin afectar ni sensibilizar la capa pictórica.



Foto 8: Detalle del mismo sector después de la limpieza en que es apreciable la intensidad del barrido. Se ha retirado el hollín y se dejaron como testimonios los restos del barniz original allí donde había quedado.

Tras la pruebas descritas, se eliminaron los restos de la preparación y embolado del retablo que estaban sobre la superficie pictórica con tampones de algodón y agua tibia. En base a los resultados de las pruebas antes descritas, se hizo una primera limpieza usando jabón de resina, por ser de actividad lenta y segura, aplicado con tampones de algodón y neutralizado y removido con tampones impregnados con esencia de trementina. Tras tener una visión clara del estado de la pieza y de la magnitud del barrido y controlando el proceso con fluorescencia ultravioleta, se realizó una segunda etapa de limpieza, usando un solvente compuesto de: trietanolamina + alcohol + acetona + dmf + acetato de amilo + morfolina, más activo, para aplicaciones breves y muy locales. De todas maneras, se dejó una muy delgada película de hollín sobre la pintura, para no llegar directamente a ésta. Una vez terminado el tratamiento con solventes, se hizo limpieza mecánica, retirando con bisturí algunos remanentes de colas y hollín dentro de intersticios de la textura de la pintura y de las juntas de las piezas de madera.

Se dejaron sin tocar los restos de la capa de barniz de protección original, que aunque amarillado por la acción del humo, y que al empezar la limpieza parecían grotescos, al final de la misma se integraban en el conjunto. Se decidió conservarlos porque guardaban los pocos testimonios originales íntegros de la pieza y porque a la altura en que la pieza está en el retablo su presencia sería imperceptible.

Integración de las pérdidas y protección

Tras limpiar apropiadamente los restos de colas de las uniones y de la esencia de trementina, se aplicó un masillado compuesto por coleta reforzada con cola de cuero y yeso de París. Al experimentar una inadecuada adherencia se retiró el masillado, se limpiaron reiteradamente los lugares de aplicación con *white spirit* y *thinner* para eliminar cualquier residuo graso de la esencia de trementina usada en la etapa de limpieza. Se aplicó un nuevo masillado preparado con coleta y PVA, yeso y colorante amarillo ocre, que quedó fijo, que no presentó problemas ulteriores de adherencia.

La pieza fue barnizada con barniz compuesto de *dammar* y *ketona* en partes iguales, diluidas en esencia de trementina. El barniz se aplicó con brocha.

Se inició la integración usando colores a la ténpera, pero por ser poco cubrientes y de secado muy mate, se sustituyeron por pigmentos aplicados con barniz ketona. De acuerdo a lo establecido en la consulta con los restauradores visitantes, se procedió a iniciar un retoque de los colores planos de acuerdo a los circundantes. Se hizo una pequeña demostración de integración del color en las partes barridas, en el cuello de la Virgen, la barbilla del Niño Jesús y su muñeca derecha. La integración parcial del color fue realizada por los restauradores de TAREA.



Foto 9: La tabla en medio tratamiento de limpieza realizado en dos secuencias sucesivas.



Foto 10: Detalle de las caras de la Virgen y el Niño en el mismo estadio de limpieza. En la cara del Niño se puede apreciar, especialmente en torno al cuello, cómo el barrido del lavado llegó hasta la capa de imprimación.



Foto 11: La pieza una vez finalizada la limpieza.

Tras la integración del color, se aplicó una segunda y última capa de protección. La aplicación se hizo con soplete de aire comprimido.

Consultas

Se contó con la colaboración constante de los académicos Dr. Héctor Schenone, Dr. Basilio M. Uribe, miembros del directorio de Fundación TAREA, y el Dr. José E. Burucúa, que aportaron con sus opiniones sobre la datación y autoría de la pieza y sus consejos sobre el tratamiento.

Ante la necesidad del taller de establecer vínculo con los restauradores y especialistas de fuera de TAREA, con miras a un progresivo intercambio de experiencias, se hizo una exposición sobre el tratamiento de la pieza, que sirvió tanto como un resumen para el personal del taller como para explicar el tratamiento y las propuestas futuras a los visitantes restauradores Néstor Barrio y Silvio Goren. Al efecto se preparó un programa de diapositivas con la secuencia del trabajo, explicada por el suscrito, y luego se comentó y analizó el tratamiento delante de la pieza misma. Ambos restauradores estuvieron de acuerdo con el tratamiento realizado, haciendo algunas acotaciones muy oportunas referentes al montaje de la pieza en su lugar en la coronación del retablo, con un sistema de sujeción anatómico y flexible.



Foto 12: La misma pieza fotografiada con fluorescencia ultravioleta.

Participación del equipo de restauradores de TAREA

Dado que el tratamiento de la *Madona de Yavi* tenía una finalidad eminentemente didáctica, se programó, de acuerdo con el encargado del taller, la participación del equipo de restauradores para que la transmisión y asimilación de la experiencia fuese óptima.

Así, en momentos determinantes se reunió a todos y se les explicó el tratamiento, analizando en conjunto los riesgos que implica el tratamiento de soportes de madera, el descolar las piezas y volver a colarlas, además de otros detalles técnicos. A medida que las etapas del mismo se desarrollaban, se contó con la ayuda de por lo menos uno de los restauradores, en turnos previamente programados con el jefe del taller.

Fue muy grato contar con la colaboración voluntaria de casi todo el equipo de restauradores en diferentes momentos, incluyendo a los fotógrafos y personal de administración, especialmente fuera de las horas normales de trabajo, ayuda voluntaria y de equipo que fue muy valiosa para lograr que el tratamiento se realizase en tiempo tan corto y con los óptimos resultados obtenidos.

El equipo estuvo compuesto por: Alejandro Bustillos, Jefe del Taller; los restauradores: Mercedes de las Carreras, Viviana Mallol, Rita Feintuch, Ariel Friedmann, Juana Benedit, Judit Fothy, Victoria Filipelli y Silvia Stella; Dra. Alicia Seldes, Química; Diego Ortiz Mugica, Fotógrafo, y Alejandro Martínez, auxiliar.

MONTAJE FINAL Y SEGUIMIENTO POSTERIOR

Después del tratamiento descrito, la pieza fue montada nuevamente dentro del soporte de la coronación del retablo. La coronación también fue limpiada de la acumulación de hollín y se consolidaron algunas partes del dorado que amenazaban desprendimiento. La pintura se montó en su sitio y se colocaron las pestañas talladas y doradas. La pieza se colocó de modo que estuviera segura y tuviese holgura para seguir sus movimientos naturales y los de la pieza mayor de la coronación, sin sufrir daño. Estuvo en la Fundación TAREA hasta que se devolvió a su lugar de origen junto con otras piezas también tratadas en el laboratorio.

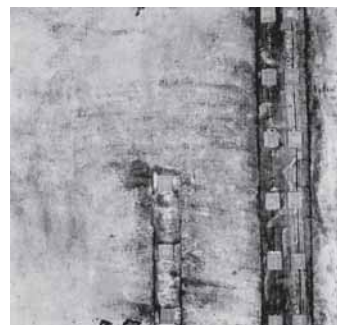


Foto 13: La pieza por el reverso, después del tratamiento, mostrando las uniones de las roturas laterales y la rajadura central inferior, a las cuales se han colocado plaquetas superficiales de refuerzo facetadas. A la rajadura central inferior se le ha recolocado la tela de recubrimiento, detalle que queda pendiente sobre las dos roturas laterales.



Foto 14: La coronación del retablo con la pintura después del tratamiento. La coronación también fue limpiada de la acumulación de hollín y se consolidaron algunas partes del dorado que amenazaban desprendimiento.

Cabe suponer que, gracias a que en la actualidad el pueblo y la iglesia de Yavi cuentan con su iluminación eléctrica, la obra no volverá a sufrir daños por acumulación de humo de velas sobre su superficie.

Por inspecciones posteriores descritas en los informes anuales de la Fundación TAREA la pieza se ha comportado apropiadamente y sin problemas.



Foto 15: La pieza después de la parcial reintegración del color en algunas de las pérdidas y recolocada en la coronación del retablo.

BIBLIOGRAFIA

- GETTENS, R.J. Y SCOUT, G.L. *Painting Materials. A Short Encyclopedia*. New York, U.S.A.: Dover Publications Inc., 1966.
- MARIJNISSEN, R.H. *Degradation, Conservation, Restauration de l'Oeuvre d'Art*. Bruselas, Bélgica: Ed. Arcade, 1967. 2v.
- MUHLTHALER, B. *Lectures on Wood Conservation*. Roma, Italia: Internacional Center for Conservation; ICCROM, 1973.
- PLENDERLEITH, R.J. *The Conservation of Antiquities and Works of Art*. Reprint. Londres, Inglaterra: University Press, 1974.
- QUEREJAZU, P. Sobre cinco tablas de Bitti y Vargas. *Arte y Arqueología*. La Paz, Bolivia: Instituto de Estudios Bolivianos, Universidad Mayor de San Andrés. n.3-4, 1975. pp. 97-112.
- _____. *Comportamiento de la madera y conservación de la madera*. Ponencia al Seminario sobre "Conservación de monumentos arqueológicos y virreinales". La Paz, Bolivia, 1979.
- _____. Sobre las condiciones de la escultura virreinal en la región. *Arte y Arqueología*. La Paz, Bolivia: Instituto de Estudios Bolivianos, Universidad Mayor de San Andrés. n.5-6, 1978. pp. 137-152.
- _____. *The Sculpture in Maguey. Dough and Glued Cloth in Bolivia and Perú*. Ponencia presentada en el 5° Encuentro trienal del comité de Conservación del Icom. Zagreb, Yugoslavia, 1978.
- _____. Materials and Techniques of the Andean Painting. En: "*Gloria in excelsis, the virgin and angels in the viceregal painting of Peru and Bolivia*". New York, U.S.A.: Center for Inter-American Relations. Americas Society, 1986. pp. 78-82.
- The Care of Wood Panels. Le traitement des supports en bois. *Museum*. v.8, n.3, 1955.
- Nota : La bibliografía que se cita es fundamentalmente aquella con que se contó en el momento del tratamiento de la pieza.