

INFORME DE INTERVENCIÓN

Curato de Aldea
Louis-Léopold Boilly



Mónica Pérez Silva
Conservadora Restauradora

Carolina Ossa Izquierdo
Conservadora Jefa

Laboratorio de Pintura
Centro Nacional de Conservación y Restauración

29 de Diciembre de 2011
Santiago de Chile

INDICE

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCCIÓN..... | 3 |
| 1. IDENTIFICACIÓN | 4 |
| 2. DESCRIPCIÓN | 5 |
| 3. ESTUDIOS Y ANÁLISIS..... | 6 |
| 3.1. Análisis Histórico de la obra | 6 |
| 3.2 Análisis Estético..... | 7 |
| 3.3 Análisis por Imagenología..... | 18 |
| 3.4 Análisis Tecnológico..... | 18 |
| 3.5 Conclusiones | 19 |
| 4 DIAGNÓSTICO E INTERVENCIÓN | 19 |
| 4.1 Estado de conservación | 19 |
| 4.2 Diagnóstico | 20 |
| 4.3 Propuesta de tratamiento | 21 |
| 4.4 Tratamientos realizados | 22 |
| 4.5 Recomendaciones de Conservación..... | 25 |
| 5 DOCUMENTACIÓN VISUAL..... | 26 |
| 6 CONCLUSIONES | 29 |
| 7 BIBLIOGRAFÍA | 30 |
| 8 EQUIPO TÉCNICO Y PROFESIONAL RESPONSABLE | 31 |
| 9 ANEXOS | 31 |

INTRODUCCIÓN

El 21 de enero de 2011 ingresó al Laboratorio de Pintura del CNCR la obra “Curato de Aldea”, de Louis-Léopold Boilly, perteneciente al Museo O’Higginiano y de Bellas Artes de Talca, para ser restaurada como parte del proyecto Programa de Estudio y Restauración de Obras: Puesta en Valor de las Colecciones DIBAM. Tiene el N° de Inventario 1.22, N° de registro SUR 7.22, y N° de Ficha Clínica LPC-2011.06.01.

Es una pintura de caballete de pequeño formato, 32 cm. x 40,2 cm., cuyos principal deterioro era una quemadura provocada por una intervención anterior, donde se observaba la capa pictórica levantada en ampollas que se encontraban con peligro de desprendimiento e impedían una correcta lectura de la obra. Esta quemadura rodeaba un faltante de soporte al que había sido aplicado un parche, pero fue dejado en ese momento de la intervención, sin nivelar los estratos ni menos reintegrar cromáticamente. También presentaba un gran faltante de soporte en el borde inferior, lo que hacía que la tela estuviera suelta, sin sujeción al bastidor, provocando deformación del plano. Adicionalmente, el barniz amarilleado confería una apariencia plana, oscura y sin profundidad a la obra.

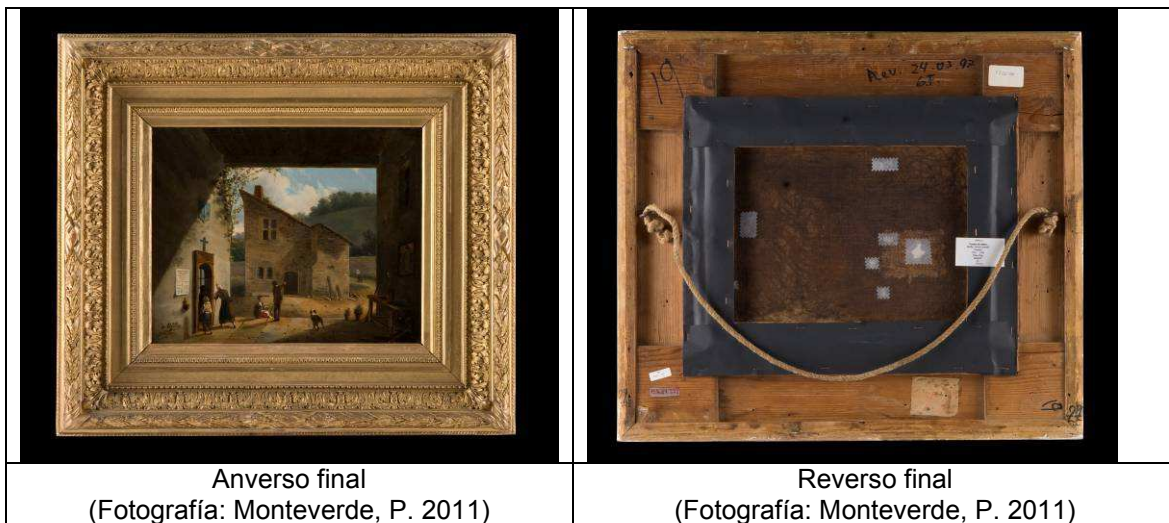
Los tratamientos realizados por la restauradora Mónica Pérez se orientaron a estabilizar la zona de la quemadura que presentaba peligro de desprendimiento, a recuperar la continuidad del plano y la lectura estética de la obra.

Los resultados obtenidos fueron altamente satisfactorios, ya que se logró consolidar la zona afectada, se recuperó la continuidad del plano, se corrigieron las deformaciones, se recuperó la profundidad de la obra y la riqueza de los colores.

PALABRAS CLAVES: Museo O’Higginiano y de Bellas Artes de Talca, Louis-Léopold Boilly, pintura de caballete, quemaduras, faltantes de soporte.

1. IDENTIFICACIÓN

| | |
|-------------------------|---|
| N° de Ficha Clínica | : LPC-2011.06.01 |
| N° de Inventario | : 1.22 |
| N° SUR | : 7.22 |
| Institución Responsable | : Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca |
| Propietario | : Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca |
| Nombre Común | : Pintura |
| Título | : Curato de Aldea |
| Creador | : Louis-Léopold Boilly |
| Periodo | : 1761-1845 |



2. DESCRIPCIÓN

| | |
|------------------------|---|
| Técnica | : Óleo sobre tela |
| Dimensiones | : 32 cm. x 40,2 cm. |
| Descripción Formal | : Pintura de formato rectangular y orientación vertical. Se observa un paisaje exterior con construcciones de piedra de 2 pisos, visto desde un interior o zona más oscura. Existe una figura femenina junto con un niño en el costado izquierdo, un hombre y una mujer con una niña en brazos en el sector central, y un perro al costado derecho en el mismo plano. Más atrás se ve una mujer de espaldas. Al fondo se observa un cerro con árboles y un cielo con nubes. |
| Inscripciones y marcas | : la obra se encuentra firmada en la esquina inferior izquierda <i>L. Boilly</i> . Presenta además en el reverso en el lado izquierdo del montante inferior del bastidor el número de inventario <i>P.7.84.229</i> escrito en rojo sobre pintura plateada; en el lado derecho del mismo montante escrito con plumón <i>22 L.CC</i> ; en el montante superior el N° 22 tachado con una X y a su lado el N° 19; en el montante derecho presenta una etiqueta con los siguientes datos de registro: <i>Curato de Aldea</i> <i>Boilly, Louis-Leopold</i> <i>Francés</i> <i>1761 1845</i> <i>Óleo tela</i> <i>MOBAT</i> <i>22</i> |
| Elementos relacionados | : marco LPC-2011.06.02 |

3. ESTUDIOS Y ANÁLISIS

3.1. Análisis Histórico de la obra

Tiempo 1: Momento de la creación

La época de creación de la obra se corresponde con el final de los procesos revolucionarios y el comienzo del período napoleónico en Francia. Las tendencias artísticas se habían sucedido rápidamente, dejando de lado el refinado gusto por recargamiento del estilo Rococó llegando al interés de los nuevos teóricos por la Antigüedad clásica. Ésta proveía a los artistas de nuevos modelos e inspiraciones que se alejaban de la sobrecargada estética del Antiguo Régimen. El neoclasicismo nacido, de una parte, de los descubrimientos arqueológicos de Herculano y Pompeya, y de otra parte, de la teoría del “bello ideal”, de Winckelmann y de los escritos de autores de diversos países, alcanza todas sus posibilidades a principios del siglo XIX. Este nuevo arte inspira y organiza un arte internacional, aceptado por la mayor parte de los artistas de Europa. No habiendo dejado la pintura antigua modelos que imitar, es, sobre todo, en la arquitectura y escultura donde el nuevo academicismo se implanta. La situación política ayudaba a generar un arte separado de las viejas tradiciones, en un primer momento las obras del Neoclasicismo de temática histórica tomaron el lugar de las antiguas representaciones cristianas, como forma de entregar un mensaje ideológico y moral, en el momento de la creación del nuevo estado francés. Y en un segundo momento se utilizó como medio para glorificar el ascenso al poder de Napoleón, creándose así el Estilo Imperio. En este período se encuentra inserta la obra de Boilly, aun cuando se aleja de las temáticas oficiales, ilustra de forma acuciosa a la sociedad de aquella época, permaneciendo sin embargo muy ligado a las técnicas artísticas de aquellos movimientos academicistas.

Tiempo 2: Transcurrir de la obra

La obra “Curato de Aldea” realizada por Louis Leopold Boilly fue adquirida por Eusebio Lillo, quien había formado una colección de pintura chilena y en conjunto con varias obras de escuelas clásicas europeas, él entregó uno de los primeros aportes para la formación del Museo Nacional de Bellas Artes, por legado testamentario, o sea después de su fallecimiento en 1911. Lillo fue una activa personalidad del mundo político e intelectual de Chile durante la segunda mitad del

siglo XIX, esto le permitió realizar constantes viajes a Europa, en donde adquirió una numerosa colección de obras. Sin tener, necesariamente, una ligazón estilística ni conceptual, estas piezas que van desde el siglo XVI al XIX están inscritas en las corrientes academicistas.

Si bien es cierto que Lillo viajó a Europa, no es posible estimar específicamente en qué viaje adquirió “Curato de aldea”, o a quién se la compró; es posible estimar que al momento de la compra el artista ya había fallecido, porque Louis Leopold Boilly muere en Enero de 1845, y los viajes de Lillo a Europa se realizaron sólo durante el último decenio de 1800, dejando explícito que la compra debe haberse realizado a un intermediario entre el autor y la obra.

Una gran parte de las obras pertenecientes al Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca (MOBAT), fueron legadas a este gracias a las donaciones de particulares y de los Museos Nacionales de Bellas Artes y el Histórico.

Tiempo 3: Reconocimiento actual

La obra perteneciente al Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca ha llegado al Centro Nacional de Conservación y Restauración para ser restaurado.

3.2 Análisis Estético

3.2.1 Análisis Formal

Descripción formal

En la obra se aprecia una escena compuesta a partir de un espacio arquitectónico, en el que se encuentran a cinco personajes orientados en el sector inferior izquierdo. En el lado izquierdo del espacio arquitectónico se dispone una puerta, se encuentran cercana a ésta dos personajes: una mujer mayor y un niño. Encima de la puerta hay una cruz, y arriba un escudo de armas, a un costado de la puerta se halla un anuncio escrito, y debajo de este un receptáculo para agua bendita. Al final del espacio arquitectónico del primer plano se encuentran los otros tres personajes: una mujer con un niño en brazos y un hombre con bastón que apunta hacia adelante. En el lado derecho del primer plano se halla una mesa pegada a la pared, y arriba de esta la imagen de la Virgen; en el centro del espacio arquitectónico se encuentra a un perro. En el segundo plano se erige una casa de techo diagonal. A un costado de la casa se encuentra la figura de una mujer corriendo hacia el fondo del plano, en donde se halla una pared. Al final de la

composición se encuentra un paisaje de vegetación, de una colina con un prado verde, orientado hacia el sector superior derecho de la obra.

Configuración de los planos: Existen 5 planos en la composición. El primero de ellos se enmarca dentro de una construcción, una especie de pasillo techado. En este espacio se encuentran varios elementos dispuestos dentro de la construcción techada. Muchos de los personajes y objetos no están ubicados en el mismo plano espacial, pero aún así se encuentran dentro del mismo lugar que resalta notoriamente respecto al resto de los planos. Hay cinco figuras humanas, todas posicionadas en el sector inferior izquierdo, al otro lado se observa la figura de un perro, una mesa y dos macetas con plantas. En las paredes se hallan dispuestos elementos figurativos: en el lado izquierdo se encuentran una puerta con un crucifijo, un escudo y un cartel; en el lado derecho observamos una imagen pictórica que representa una virgen y sobre ella hay una ventana.

Existe un elemento que une los primeros planos: se trata de una enredadera que se encuentra en la pared del espacio arquitectónico, en el lado superior izquierdo. La enredadera parece salir del edificio, aproximándose a la casa del segundo plano. Aún cuando ambos elementos –la enredadera y la casa- aparecen muy próximos, casi como si estuvieran en contacto directo, el área que se halla en el suelo entre un plano y el otro le entrega distancia espacial a la composición de los planos, diferenciándolos entre sí.

Luego del espacio arquitectónico cerrado se encuentra el segundo plano, aquí se pasa a un área abierta. El primer objeto que hay es una casa, posicionada en el centro de la composición. Esta casa sirve como elemento de separación entre el primer plano y la acción que sucede en los siguientes planos.

El tercer plano se encuentra muy unido al segundo, lo compone una zona de pasto, una mujer y un muro de separación, que divide lo que es el terreno de la casa y el espacio campestre perteneciente a los planos finales de la composición. La mujer que se encuentra al costado derecho de la obra es la que entrega el contraste de planos en esta área, ya que ella se encuentra de espalda, dirigiéndose hacia el muro. Esta distancia espacial entre la mujer y la casa entrega a su vez una separación entre ambos planos.

La pared del fondo de la casa sirve de transición entre los primeros planos compositivos y el fondo de la obra, que a diferencia de los primeros planos

cargados de elementos, es más despejado, compuesto por una colina, árboles y el cielo.

Composición / Perspectiva: El principal foco de atención de la obra es la casa del segundo plano, que se encuentra enmarcada dentro de la estructura arquitectónica del primer plano, también focaliza la atención la presencia de uno de los personajes que se encuentran en el primer plano, que apunta hacia el frente, posiblemente hacia la mujer que corre hacia el fondo del tercer plano. La iluminación cumple un papel importante, logrando que la casa se destaque por sobre los otros elementos de la composición. El primer plano se encuentra dominado por tonalidades más oscuras, brindando un marco opaco que resalta los tonos brillantes y luminosos del segundo, tercer y cuarto plano.

La acción que se desarrolla en la obra permite guiar la atención del espectador en un recorrido lineal. Las obras en las que aparecen figuras humanas en acción generan una mayor atención que las figuras inanimadas, esto se pone de manifiesto en la obra, donde se ubica un personaje apuntando desde el primero hacia los siguientes planos compositivos.

La historiadora del arte Susan Siegfried menciona el interés que posee Boilly en el espectador y la acción de observar, esto en relación con el desarrollo en las obras con gran número de personajes y las acciones que estos realizan, y con el juego que se origina al producir diferentes focos de atención que van guiando al espectador a través de la obra.

Perspectiva lineal: En la obra la perspectiva se basa a partir de puntos de fuga y líneas de dirección. En relación con los puntos de fuga se encuentran principalmente en el espacio arquitectónico del primer plano, en donde los elementos que se disponen se orientan de tal forma que se dirigen hacia el punto de fuga final: la casa. Estos elementos se sitúan en relación a la pared: puerta, cruz, escudo, el anuncio, al lado derecho, y la mesa, imagen de la Virgen y la ventana al izquierdo. Al mismo tiempo las baldosas del piso de este espacio arquitectónico están alineadas con el punto de fuga.

Las líneas de dirección se disponen principalmente en el segundo plano, en la casa, esta se transforma en un elemento que da líneas de dirección a la composición. Crea un corte diagonal, que va desde el extremo superior izquierdo hasta el medio de la obra, esto para darle un mayor foco de atención a la imagen

de la mujer que corre. Este corte diagonal se complementa con la linealidad del muro en el tercer plano, que divide a la composición entre la escena urbana adonde ocurre la acción y el espacio vegetal del fondo.

- **Perspectiva de color y luz:** el uso del color a favor de la perspectiva se observa principalmente en las zonas con construcciones: la casa y el espacio arquitectónico en el primer plano. Aquí Boilly utiliza al color como un medio para generar áreas de luces y sombras, en relación con una fuente de luz proveniente del extremo superior derecho. El uso del color para producir profundidad espacial en la obra está utilizado de forma correcta, muy ligada a los estudios de iluminación de la Academia, que llena a la composición de una luz plana que invade todos los espacios con la misma intensidad. La utilización de este método estaba relacionado con una práctica muy institucionalizada de la pintura de exteriores, que se finalizaba en el taller del artista.
- **Composición:** la obra presenta una composición cerrada, es decir que todos los elementos se disponen a partir de un objeto principal, en este caso la casa. Este tipo de composición se construye a través de la perspectiva lineal, que conduce la atención hacia un punto en específico.
- **Equilibrio de Elementos:** los elementos se equilibran simétricamente, si bien no hay una similitud exacta entre los elementos que se encuentran a la derecha o a la izquierda de la composición. La forma en la que Boilly resuelve la repartición de los elementos se corresponde con una ordenación geométrica, en primer lugar existe un espacio arquitectónico que encuadra a los elementos de los siguientes planos, en este espacio se disponen diferentes elementos a cada costado: cruz, escudo, puerta, ventana e imagen de la virgen; todos ellos se disponen en las paredes creando un equilibrio, no hay asimetría en la composición, a pesar de no presentar formas similares se posicionan de manera vertical a los muros. Al encuadrar a la casa, Boilly permite separar los planos compositivos en dos, con la simetría de elementos del primer plano, a la casa de corte diagonal del segundo. La forma de la casa permite traer a la composición un elemento de asimetría, pero que aún

así no corta con la regularidad del fondo que mantiene una continuidad: el muro de detrás de la casa y la vegetación, que rodea a la construcción.

Color: las tonalidades que utiliza Boilly se concentran principalmente en tonos cálidos: ocre, sienas y tierras¹. Estos colores se encuentran en las construcciones, como las paredes del espacio arquitectónico del primer plano y en la casa del segundo, en donde priman las tonalidades en ocre y los tierra. Los ropajes de los personajes contienen una mayor variedad de color, en la mujer de la puerta se halla azul, al igual que en las ropas de la niña junto a la mujer. El blanco es otro color que se observa en los personajes, como en el perro, y la mujer sentada. El verde es un color que sólo es utilizado en el plano final de la obra, ahí el artista utiliza varias tonalidades de verde para representar una variada vegetación. En el cielo se observa una combinación entre blanco y azul, otra tonalidad que es escasa en la composición.

Técnica utilizada: Louis Leopold Boilly posee una técnica muy ligada a la Academia de Bellas Artes tradicional francesa. Esto se ve reflejado en el interés del artista por mantener la primacía de la línea por sobre el color, reforzándola con pinceladas delgadas que logra la continuidad lineal, no se concentran espacios con grandes cantidades de pintura, su interés está relacionado con lograr efectos de luces y sombras a través de pinceladas finas y veladuras. Otra característica que lo liga al academicismo es su preocupación por representar objetivamente la perspectiva, cuidando de que se mantenga definido un punto de fuga, y que las líneas de dirección lo refuercen. En “Curato de Aldea” estas líneas de dirección y el punto de fuga se representan a través de la arquitectura, en muchas de sus obras costumbristas de exterior utiliza este recurso para crear perspectiva y diferenciar espacios compositivos. El interés del artista por recrear una escena cotidiana no puede desligarse de su formación clásica: los puntos de fuga, la iluminación artificial, la linealidad de las formas, pinceladas finas, veladuras, prevalencia de la línea por sobre el color dan cuenta de esta característica académica en su obra.

¹ Estas tonalidades se encuentran intensificadas debido a la suciedad superficial que posee la obra, en donde los tonos tienden a amarillarse.

3.2.2 Análisis Iconográfico

En la obra “Curato de Aldea” aparece representada una escena de la vida cotidiana en una ciudad francesa de comienzos del siglo XIX. Uno de los intereses en la obra pictórica de Boilly serán las representaciones costumbristas de la vida diaria francesa durante el período napoleónico (1799-1814). Hubo muchos cambios en aquella época, principalmente nuevas leyes que abogaban por la igualdad de posibilidades de todos los ciudadanos (voto universal, educación pública, entre otros), la formación de esta nueva sociedad es la que refleja el artista en la obra, las contradicciones de estos nuevos tiempos y la reminiscencia de los antiguos valores.

En la obra puede observarse una escena en la que una mujer pareciera estar corriendo de los personajes que se encuentran en el primer plano, uno de ellos la apunta lo que permite relacionar la posición de la mujer con una actitud de huida. La mujer no parece escapar sólo de los personajes, sino que también le da la espalda a todos los elementos religiosos que se disponen en el espacio arquitectónico. La cruz, el receptáculo para el agua bendita y la imagen de la Virgen se posicionan como elementos relevantes dentro de la composición, ya que se encuentran a ambos lados de la obra. Este alejamiento de la mujer de la imaginería religiosa y de la mirada atenta de los otros personajes, hacia los siguientes planos dominados por vegetación, brindan una variada lectura de los significados de esta acción. Por un lado hay en Boilly un interés de recrear la vida contemporánea de su época, con la intención de rescatar los valores contemporáneos de la población, sin necesariamente entrar en el prejuicio de éstos. El artista veía a la Revolución no como un acontecimiento político, sino como una fuerza que redefinió los comportamientos y las actitudes sociales. Boilly utiliza como muchos de sus contemporáneos, la ironía como método para la discusión de comportamientos y situaciones de la vida cotidiana. El costumbrismo en esta época abogaba por: “La representación de la vida humana en nuestro tiempo: que puede servir como enseñanza para hoy y como reflejo de nuestro modo de ser que hemos de legar a los venideros”².

En la obra se aprecia el alejamiento de la mujer, esta acción puede entenderse por un lado como la huida de ella de los valores conservadores: existen en la composición muchos elementos que se relacionan directamente con la religión: la Virgen, la cruz y el agua bendita. El escape también es evidenciado por los otros personajes, que la apuntan y la observan (inclusive se ve a un perro mirando a la mujer). La llegada de nuevos valores a la vida de los ciudadanos franceses post-revolución, se vio reflejada no

² Claude Boutelou. *La pintura en el siglo XIX*. 1877. Imprenta y Librería de José G. Fernández. Sevilla, España. Pp. 245

sólo en la vida republicana sino que también en el lugar que ocupó la religión en este nuevo estado. El alejamiento de la mujer de los símbolos religiosos puede entenderse también como el distanciamiento de la sociedad hacia la religión.

También hay que considerar que la producción de Boilly estuvo enfocada en su interés por representar escenas de la vida cotidiana, donde sobresalen las grandes masas de personas rodeadas de un escenario urbano. En este caso Boilly opta por un espacio en el que convive el mundo urbano con el rural (la pradera del fondo de la composición). Podría interpretarse como la huída de la mujer desde lo urbano a lo bucólico, lo natural. En este período se suceden también los primeros grandes avances de la revolución industrial, que trajo consigo el crecimiento exponencial de las grandes ciudades en desmedro de la vida rural. Napoleón Bonaparte incentivó el crecimiento industrial en Francia, haciendo obsoleto el sistema feudal que aún permanecía vivo en algunos lugares del país. El crecimiento provocó la alienación de la vida urbana, lo que explicaría el simbolismo de ver a la mujer corriendo desde el núcleo urbano hacia el espacio de vegetación.

3.2.3 Análisis Estilístico

La obra de Louis Leopold Boilly “Curato de Aldea” es una pintura que representa un episodio de la vida diaria en una ciudad (o pueblo) de la Francia de 1800. La inclinación del artista por este tipo de representaciones cotidianas fue un proceso que se fue desarrollando a lo largo de su carrera. La historiadora del Arte Susan Siegfried³ estudió la obra costumbrista de Boilly en la Francia de Napoleón, ella separa la obra del artista en dos etapas. La primera se constituye durante sus primeros años como artista (a finales del siglo XVIII, coincidiendo con los años de la Revolución), en ellos desarrolló una producción ligada al retrato de importantes representantes de la vida burguesa, muy enfocado en las escenas de interior, con reminiscencias del estilo Rococó muy influyente aún a finales de ese siglo. Pero hubo un cambio en su postura, al llegar al poder Napoleón su arte se concentró más en las escenas de exterior, en donde quiso explorar la interacción de las grandes masas de personas durante eventos cotidianos. Aún así durante los primeros años de exploración de escenas colectivas, se mantuvo constante en la elaboración de retratos y escenas de interior.

En “Curato de Aldea”, Boilly juega con la interacción de los personajes alrededor de un eje de acción: la mujer que corre. Si bien se puede especular sobre los motivos de su huida, es más importante recalcar que las intenciones de Boilly apuntan a retratar una escena cotidiana. Su exploración de la vida del francés común y corriente estaba ligada con sus propias vivencias, ya que Boilly veía a la Revolución francesa como un acontecimiento que remeció los cimientos de la sociedad, que redefinió las actitudes sociales y el comportamiento de la población, “sus pinturas de las escenas de calle contenían la imágen de la vida moderna de la nueva clase media”⁴.

Pero Boilly no se encontraba solo en su interés de representar a la nueva sociedad, artistas como Debucourt (1755-1832) y Taunay (1755-1830), lo acompañaron en el estudio de la vida pública de los ciudadanos franceses. Todos ellos se habían formado durante la misma época, siguiendo aún las tradiciones de Antiguo Régimen monárquico, y llegada la Revolución se posaron a la sombra de la escuela de David, pero lograron desvincularse de las “teorías del

³ En su libro: “The Art of Louis Leopold Boilly: Modern life in Napoleonic Life”. 1995. Yale University Press.

⁴ Artículo sobre el libro de Susan Siegfried sobre Louis Leopold Boilly, perteneciente a la editorial de la Universidad de Yale. La traducción del texto del inglés al español corresponde a Francisca Castillo. <http://yalepress.yale.edu/yupbooks/book.asp?isbn=9780300063325>

pseudoclasicismo, y se esforzaron en reanimar las tradiciones de los pequeños maestros holandeses del siglo XVII y de los pintores de género franceses del siglo XVIII⁵. Para ellos todas las clases sociales en su vida pública y privada están comprendidas en sus obras, tanto los nuevos burgueses, aristocracia y las clases populares. Y ellos las representarán tales como son, sin exageración, tanto en sus vicios como en sus virtudes; “los primeros para ponerlos de relieve y que su vista pueda servir de correctivo, y las segundas porque constituyen los ideales que han de ser las directrices de la humanidad hacia su perfeccionamiento”⁶. También habrá lugar para lo cómico y lo humorístico, que se presta a situaciones llenas de gracia e ingenio.

Como se mencionó anteriormente Boilly vivió dos etapas en su producción pictórica, durante un período trabajó de forma paralela el retrato de interior y cortesano con las escenas cotidianas. Ambos estilos coexisten durante un prolongado período de su vida, principalmente la época Napoleónica (1799-1814), especializándose en su última etapa en las escenas de multitudes en espacios abiertos. Algunos ejemplos de esta dualidad temática durante la época de Napoleón en su producción: “La llegada de la diligencia” 1803; “Una dama sentada en su escritorio” 1805; “La partida de los conscriptos” 1807; “La lección de geografía” 1812.

La técnica de Boilly, a diferencia de sus intereses temáticos, no sufre una diferenciación de las técnicas tradicionales de la Academia francesa, es un artista que sirve de puente entre las viejas tradiciones académicas y los nuevos intereses que se desarrollarán en el arte a mediados del siglo XIX, con la aparición de movimientos como el Realismo que se interesarán en el estudio de la realidad, en su dimensión pictórica como la social.

⁵ François Fosca. *La Pintura francesa del siglo XIX (1800-1870)*. 1963. Ediciones Garriga S.A. Barcelona, España.

⁶ Claude Boutelou. *La Pintura en el siglo XIX*. 1877. Imprenta y Librería de José G. Fernández. Sevilla, España. Pp. 146-147

3.2.4 Reconocimiento de Alteraciones Visuales

La obra “Curato de aldea” presenta varias alteraciones: quemaduras, pérdida de capa pictórica, craqueladuras, entre otras. Pero sin lugar a dudas que la zona inferior-media de la izquierda se lleva la peor parte, ya que es aquí donde se pierden una mayor cantidad de objetos, se crea un efecto que impide verlos con claridad. Esta zona posee muchos elementos que ayudan a comprender mejor la acción que se sucede en la composición, por ejemplo se pierden los detalles del escudo, rostros de personajes y principalmente del entendimiento de elementos escritos: como la firma del autor, y el texto que se encuentra a un lado de la puerta. Son estos espacios deteriorados los que dificultan la lectura, ya que al encontrarse en el primer plano de la composición hacen que se pierda mucha de la información, y entorpecen el juego de perspectiva creado por el autor, ya que hace que se pierda la definición de los espacios compositivos.

3.2.5 Anexos

Biografía del autor

Hijo de un escultor en madera, Louis Leopold Boilly viene de un origen modesto, nace en La Bassée un 5 de julio de 1761. En su adolescencia estudió pintura en provincia, trasladándose a París en 1785, decidiéndose a aventurarse en la posibilidad de poder comerciar y vivir de sus obras. Se estableció como pintor de escenas con contenido picaresco que eran especialmente populares en los burgueses, que disfrutaban el lado travieso de la vida. Poco después del arribo del artista a París en 1785, su trabajo inicial se focalizó en el retrato galante – principalmente sujetos en situaciones de carácter amoroso, cercano a la sensibilidad del estilo Rococó. Estas pinturas pequeñas, altamente detalladas y enfocadas en elementos interiores, son reminiscencia del arte alemán y flamenco del siglo XVII, de artistas como Gabriel Metsu and Geirrit Dou.

En 1794 una pintura erótica condujo a acusaciones de obscenidad, que podrían haber terminado en pena de cárcel. Siendo un agudo observador de la conducta humana, Boilly condujo su atención a escenas de carácter público, que representaban las costumbres sociales de los parisinos en el Salón, de paseo o jugando al billar. Registró meticulosamente detalles faciales, expresiones y gestos, y su representación de telas y trajes es fascinante como crónica de la moda. Pero su mayor logro fue el de retratar los cambios morales y sociales de la Francia de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX de manera tan acuciosa y sofisticada como Louis Leopold Boilly. El hecho de haber asistido y observado el proceso de la Revolución Francesa se halla en el núcleo mismo del arte de Boilly.

Los cuadros y dibujos de Boilly, usualmente cargadas de humor, son una muestra de la ingeniosa interpretación de la vida cotidiana.

Boilly muere en París un 4 de enero de 1845.

3.3 Análisis por Imagenología

3.3.1 Resultados

La fotografía de fluorescencia UV mostró una capa homogénea de barniz, sin observarse repintes. Por otra parte, al analizar la obra mediante reflectografía IR no se observaron dibujos previos, cuadrículas ni arrepentimientos del artista.⁷

Imágenes

| | |
|---|--|
|  |  |
| Fotografía de fluorescencia UV. (Rivas, V. 2011) | Fotografía Digital IR, ensamble. (Correa, C. 2011) |

3.4 Análisis Tecnológico

3.4.1 Manufactura

| | |
|---------------------|--|
| Bastidor | : De madera, fijo, formado por cuatro montantes. Tiene chaflán. |
| Soporte | : Tela delgada, de trama apretada, ligamento tafetán 1:1, con 11 x 13 hilos x cm, torsión Z. |
| Base de preparación | : Delgada, de color blanco. |
| Capa pictórica | : Pigmentos aglutinados al aceite. |
| Capa de protección | : Barniz. |

⁷ Ver Anexo Informe de Análisis por Imagenología.

3.4.2 Materiales⁸

Los análisis practicados a la obra establecen que la tela estaría formada aparentemente por dos tipos de fibra, cáñamo y yute. De acuerdo con los cortes estratigráficos, la base de preparación está compuesta por al menos tres estratos, el primero anaranjado y los dos siguientes blancos, mientras que habría al menos dos estratos de barniz, uno de los cuales fue identificado como damar. El adhesivo con que fue pegado el parche al reverso es PVA.

3.5 Conclusiones

Los análisis no muestran arrepentimientos, dibujo previo ni repintes, aunque a simple vista se ven los resultados de la desafortunada intervención anterior con el resultado de la quemadura. La fotografía UV confirma las zonas, posibles de ver a simple vista, donde existen otras intervenciones. El color del barniz es consistente con lo observado en otras obras restauradas anteriormente en las que también se identificó barniz damar.

4 DIAGNÓSTICO E INTERVENCIÓN

4.1 Estado de conservación

- Bastidor: Se encuentra en buen estado de conservación, no presenta alabeos. Al desmontar la obra se observaron algunas perforaciones de insectos xilófagos por el borde interno. También presenta restos de base de preparación, lo que indica que es el bastidor original de la obra. Se observó también un nudo suelto en la madera.
- Soporte: Se encuentra en regular estado de conservación, presenta un faltante de 23 cm. de largo en el borde inferior. Debido a esto, en este sector se observan también deformaciones del plano, ya que la tela no está sustentada. Se observa un faltante de 2 x 2 cm. en el cuadrante inferior izquierdo. Presenta perforaciones con deformación del plano en los cuadrantes inferior derecho e izquierdo, un rasgado vertical de 3,5 cm. de largo en el cuadrante superior derecho, un rasgado horizontal en el cuadrante superior izquierdo, de 2,5 cm. de largo, y otro similar de 2 cm., cubierto por un parche adherido por el reverso, en el sector central derecho. Por el reverso se observa también el traspaso de barniz desde el

⁸ Ver Anexo Informe de Resultados de Análisis Científicos.

anverso, a través de las craqueladuras. La tela está rígida y quebradiza. Por el reverso parece haberse aplicado algún material que se observa bajo la lupa binocular como acumulaciones en los intersticios de la tela.

- Base de Preparación : Se encuentra en buen estado de conservación. Presenta craqueladuras en forma generalizada. Existen faltantes coincidentes con los de soporte. En las zonas donde están las ampollas de quemadura se ve la base de preparación con cierto grado de porosidad.
- Capa Pictórica: Se encuentra en regular estado de conservación. Se observan faltantes coincidentes con los de soporte y base de preparación. Presenta marcas de quemadura en el sector central izquierdo, alrededor del parche, que se manifiestan como ampollas en la capa pictórica, lo que genera rugosidad, faltantes y falta de adhesión. Se observan abrasiones en los bordes y algunos faltantes de pequeño tamaño en el borde inferior.
- Capa de Protección: Se encuentra en regular estado de conservación. Se observa un amarillamiento generalizado del barniz que oscurece la escena, generando una imagen plana, sin profundidad. Existen faltantes coincidentes con los de soporte, base de preparación y capa pictórica. También presenta faltantes en las zonas de quemadura y se encuentra opaco en ese mismo sector.

4.2 Diagnóstico

La obra se encuentra en regular a mal estado de conservación. La quemadura sufrida al aplicar el parche en una intervención anterior produjo un deterioro mucho mayor al inicial, al resultar en ampollas, desprendimiento de la capa pictórica y opacidad en la zona que estuvo expuesta al calor extremo. El faltante de soporte en el extremo inferior provocó deformaciones del plano y una falta de tensión generalizada, al no estar sujeta la tela, y el amarillamiento del barniz provocó la pérdida de profundidad y el consiguiente aplanamiento de las imágenes.

4.3 Propuesta de tratamiento

Fundamentación

Las ampollas producidas por la quemadura eran el principal deterioro de esta obra, ya que cubrían prácticamente un tercio de ella, impidiendo una correcta lectura y poniendo en peligro su estabilidad material. El parche ubicado al centro de la quemadura, visible desde el anverso, también era un punto focal negativo, por lo que se decidió, en primer lugar, consolidar para otorgar mayor estabilidad a las zonas debilitadas por el calor y evitar que la capa pictórica se siguiera desprendiendo. También se decidió eliminar las intervenciones anteriores, que no tenían ninguna función y podían producir deformaciones en el soporte. Por otra parte, se decidió eliminar el barniz, bastante amarilleado, que oscurecía los colores, otorgando una atmósfera oscura y apagada a la pintura, e impidiendo ver ciertos motivos iconográficos, en algunos casos.

4.3.1 De Documentación:

- Fotografías iniciales y finales, generales y de detalles (firma, deterioros, elementos iconográficos)
- Fotografías antes, durante y después de los tratamientos.
- Fotografías antes, durante y después de los tratamientos.

4.3.2 De Análisis:

- Análisis no destructivos:
 - Fotografía de Fluorescencia UV.
 - Reflectografía IR.
- Análisis Científicos:
 - Análisis de fibras.
 - Test de solubilidad.
 - Análisis de barniz.
 - Corte estratigráfico.
- Análisis Estético-Histórico

4.3.3 De Conservación:

- Consolidación de la capa pictórica en bordes de faltantes y rasgados, en las zonas de faltantes por quemadura y en las ampollas.
- Desmontaje de la obra.
- Recuperación del plano.
- Eliminación del parche.
- Aplicación de injerto.
- Realización de costuras térmicas en perforaciones y rasgados.
- Aplicación de orlos.
- Adhesión del nudo suelto del bastidor, aplicación de un producto para eliminar xilófagos.

4.3.4 De Restauración:

- Limpieza de barniz.
- Nivelación de estratos.
- Reintegración cromática.
- Aplicación de una nueva capa de protección.

4.4 Tratamientos realizados

4.4.1 De Documentación:

- Se tomaron fotografías iniciales, generales y de detalle.
- Se tomaron fotografías de fluorescencia UV por anverso y reverso.
- Se realizó Reflectografía IR.

4.4.2 De Análisis:

- Se realizaron cortes estratigráficos y se tomaron muestras para analizar las fibras del soporte y el barniz.⁹
- Se realizó un test de solubilidad para elegir el elemento más adecuado para eliminar el barniz.
- Se realizó un estudio estético histórico de la obra.

⁹ Ver Anexo Informe de Resultados de Análisis Científicos.

4.4.3 De Conservación:

- Se consolidó la capa pictórica en toda la zona que presentaba ampollas de quemadura. Además se consolidaron las zonas adyacentes a los faltantes de capa pictórica y base de preparación. Para esto se utilizó cola de conejo, en un primer momento aplicada en forma de velado con papel seda, pero no resultó efectivo, ya que se desprendían fragmentos de capa pictórica. Se optó por aplicar la cola y sobre la zona tratada ubicar papel siliconado, sobre el cual se planchó con espátula térmica. Este método si dio resultado, y además de mantener las ampollas en su lugar se recuperó en cierto grado el plano de la zona quemada.
- La pintura fue desmontada del bastidor. Al realizar esto se observaron 3 perforaciones de insectos xilófagos en la cara interna del bastidor, en el listón inferior, por lo que se mantuvo aislado en observación por varias semanas.
- Se limpió el reverso de la obra con brocha y bisturí en las zonas que presentaban acumulación de suciedad adherida.
- Luego se aplicó un velado de protección y tensión. La obra fue velada por el anverso con papel imprenta y engrudo de harina, y fue fijada a una mesa para recuperar el plano y mantenerla en una superficie regular mientras se le realizaban los demás tratamientos.
- Una vez que el velado estuvo seco la obra fue desprendida de la mesa y ubicada con el anverso hacia abajo, para poder limpiar el reverso.
- En primer lugar se eliminó el parche existente por el reverso, cuya aplicación fue lo que produjo la quemadura. Este desprendía un olor similar al de las resinas naturales, y sólo pudo ser retirado calentando un poco la zona con espátula térmica. Bajo este parche grande se encontraron dos parches más pequeños de un material parecido a papel, que coincidían con las manchas oscuras ubicadas en el costado izquierdo de la casa ubicada al centro de la composición. Al analizar los restos de papel se observó que el adhesivo era un tipo de cola proteínica mezclada con resina tipo damar, probablemente un traspaso de barniz desde el anverso.

- Luego se procedió a la limpieza del reverso con goma miga, ya que la friabilidad de las fibras hacía peligroso utilizar bisturí para limpiarlas, debido a que producía un gran desgaste en ellas.
- Los restos de adhesivo fueron eliminados de forma mecánica y con ayuda de la lupa binocular, la que también fue utilizada para identificar las zonas donde existían rasgados pequeños que sólo eran observables a contraluz (y por lo tanto no visibles al momento de encontrarse la pintura boca abajo sobre la mesa).
- Se aplicaron costuras térmicas a todos los rasgados. Sobre ellas se aplicó un parche de poliéster monofilamento delgado adherido con beva film para otorgar mayor soporte.
- En las zonas de faltantes se aplicaron injertos de lino delgado, similar a la tela original, tratados con una solución de PVA al 50% en agua destilada para aportar rigidez a la tela.
- Se prepararon orlos del mismo lino utilizado en los injertos, los que fueron adheridos con Beva film.
- La obra fue vuelta a tensar al bastidor con grapas de cobre.
- El bastidor, que presentaba gran cantidad de suciedad superficial, fue limpiado con brocha. Se inyectó Xiladecor con jeringa en las perforaciones de insectos xilófagos para prevenir nuevos ataques. Para emparejar las superficies fue necesario lijar, lo que también se hizo con los restos de base de preparación que presentaba en algunos sectores, y adherir un nudo de la madera que estaba suelto. Para aislar de la tela los clavos que unían los listones entre sí se aplicó Paraloid B72 al 10% en acetona. Un clavo que no pudo ser eliminado fue cubierto con aserrín fino y PVA.

4.4.4 De Restauración:

- Se retiró el papel de velado con hisopos y agua destilada.
- Antes de eliminar el barniz se realizó un test de solubilidad, donde se estableció que el más adecuado era el Fh100v (alcohol etílico 100%) para las zonas claras, mientras que en las oscuras se utilizó la mezcla Fd50v (alcohol/isooctano 50/50), para no eliminar color.

- La nivelación de estratos se realizó con cola de conejo y yeso de Bolonia.
- Se realizó una primera etapa de reintegración cromática con Gouache Winsor & Newton, y se barnizó con Barniz de Retoque Maimeri para aislar esta primera reintegración y saturar los colores.
- El ajuste de color se realizó con pigmentos Maimeri de restauración.
- El injerto presentó cierta deformación hacia el reverso, por lo que se le aplicó humedad de forma controlada y peso durante dos semanas para corregir esta deformación, lo que entregó buenos resultados.
- Finalmente se aplicó una capa de barniz satinado Artist's Winsor & Newton.

4.4.5 De Montaje:

- La pintura fue montada en el marco con placas metálicas y tornillos.
- Al momento de montar la pintura se observó que era prácticamente del tamaño justo del marco, por lo que se veía una línea de luz en todos los lados. Para corregir esto se aplicó una cartulina negra fotográfica en los cuatro lados, de modo de evitar el paso de luz por estos espacios entre la pintura y el marco. Esta fue engrapada al bastidor y al marco con grapas de cobre.

4.5 Recomendaciones de Conservación

Para preservar esta obra se recomienda mantenerla en un ambiente con condiciones estables de temperatura (18-22°C) y humedad relativa (40-60%).

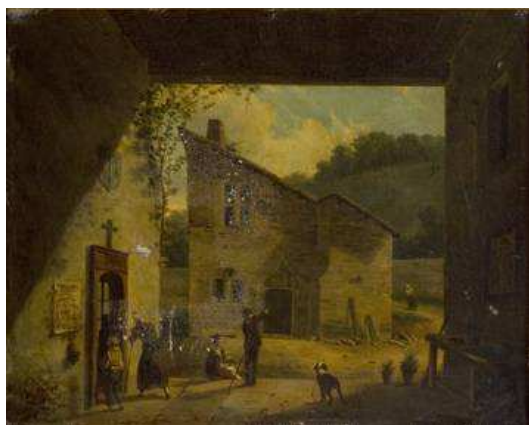
Es recomendable evitar una manipulación excesiva, y el aseo debe ser seco, y se deben utilizar elementos como brochas, plumeros o pinceles suaves.

5 DOCUMENTACIÓN VISUAL

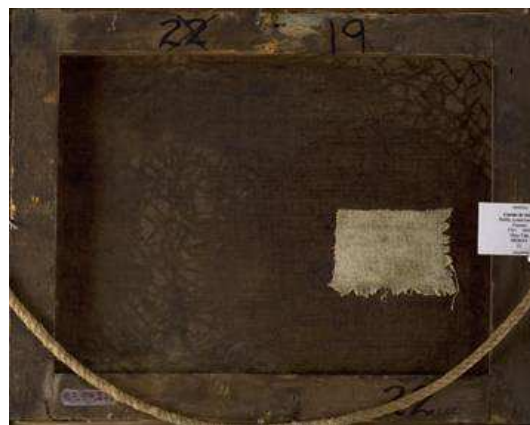
Laboratorio de Pintura: LPCD 434

Unidad de Documentación Visual: LFD 636

5.1 Estado Inicial



Anverso inicial. (Fotografía: Rivas, V. 2011)



Reverso inicial. (Fotografía: Rivas, V. 2011)

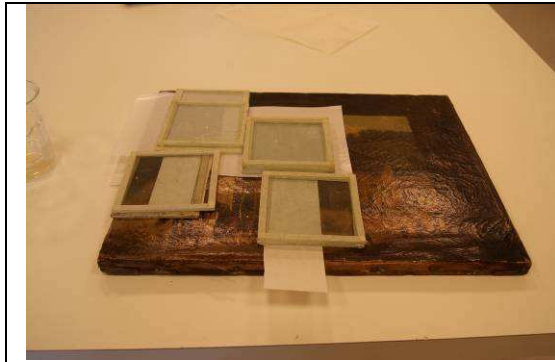


Detalle del parche visto desde por el anverso.
(Fotografía: Pérez, M. 2011)



Detalle de ampollas por quemadura y
faltantes de capa pictórica.
(Fotografía: Pérez, M. 2011)

5.2 Proceso de Intervención



Consolidación de las áreas con ampollas de quemadura. (Fotografía: Pérez, M. 2011)



Eliminación del parche. (Fotografía: Pérez, M. 2011)



Detalle del injerto y las costuras térmicas. (Fotografía: Pérez, M. 2011)



Proceso de eliminación del barniz amarilleado. (Fotografía: Pérez, M. 2011)



Nivelación de estratos, sector central superior. (Fotografía: Pérez, M. 2011)



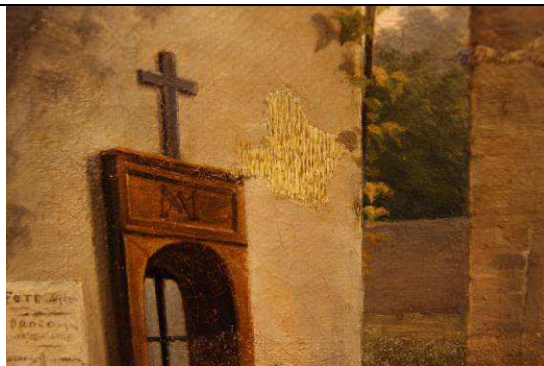
La misma zona después de la reintegración cromática. (Fotografía: Pérez, M. 2011)



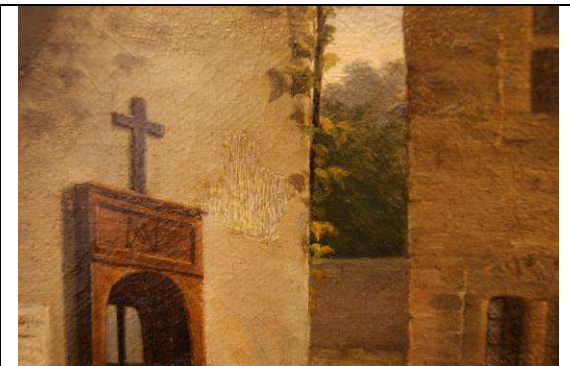
Nivelación de estratos, sector central inferior.
(Fotografía: Pérez, M. 2011)



La misma zona después de la reintegración cromática. (Fotografía: Pérez, M. 2011)



Proceso de reintegración cromática, sector del injerto, 1. (Fotografía: Pérez, M. 2011)

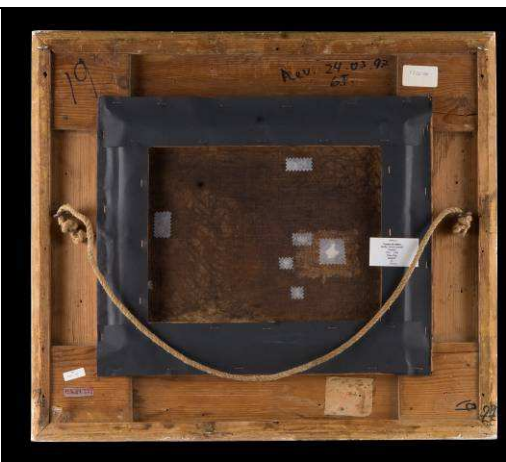


Proceso de reintegración cromática, sector del injerto, 2. (Fotografía: Pérez, M. 2011)

5.3 Estado Final del Objeto



Anverso final con marco (Fotografía: Monteverde, P. 2011)



Reverso final con marco (Fotografía: Monteverde, P. 2011)

6 CONCLUSIONES

Los tratamientos realizados tuvieron muy buenos resultados, básicamente relacionados con la preservación de la materialidad y la recuperación de la lectura estética, que se veía dificultada por la quemadura y el parche existentes, los que se transformaban en puntos focales.

La consolidación permitió estabilizar materialmente la obra, específicamente en la zona afectada por la quemadura, que presentaba ampollas con gran peligro de desprendimiento. De esta manera, además, se logró corregir en cierto modo la distorsión óptica producida por estas ampollas levantadas.

La aplicación del injerto corrigió la falta de continuidad en el soporte que pretendía ser subsanada cuando la obra fue quemada, y la eliminación del parche evitará que la tela se deforme hacia el anverso

Finalmente, la eliminación del barniz amarilleado permitió recuperar la profundidad de la pintura y el brillo de los colores.

7 BIBLIOGRAFÍA

- Boutelou, Claude. *La Pintura en el siglo XIX*. 1877. Imprenta y Librería de José G. Fernández. Sevilla, España. Pp. 146-147.
- Fosca, François *La Pintura francesa del siglo XIX (1800-1870)*. 1963. Ediciones Garriga S.A. Barcelona, España.
- <http://gerrypinturavisual.blogspot.com/2008/07/louis-leopold-boilly-un-pintor-de.html>.
[Consulta: Marzo 2011]
- <http://www.war.com/masters/b/boilly-louis-leopold.html>. [Consulta: Marzo 2011]
- http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=AUTR&VALUE_1=BOILLY%20Louis%20Leopold&DOM=All&REL_SPECIFIC=1&IMAGE_ONLY=CHECKED.
[Consulta: Marzo 2011]
- http://books.google.cl/books?id=3Yq0IRs_ZZwC&pg=PA26&dq=The+Art+of+Louis+Leopold+Boilly:+Modern+Life+in+Napoleonic+France.&hl=es&ei=1136TeipMpPVgAflI9ijBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CDMQ6AEwAQ#v=onepage&q=The%20Art%20of%20Louis%20Leopold%20Boilly%3A%20Modern%20Life%20in%20Napoleonic%20France.&f=true [Consulta: Mayo 2011]
- <http://yalepress.yale.edu/yupbooks/book.asp?isbn=9780300063325>. [Consulta: Mayo 2011]
- <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=3318> [Consulta: Mayo 2011]
- Escrito por Smith College. Museum of Art, John Davis, Jaroslaw Leshko, página 26.
- http://en.wikipedia.org/wiki/Louis-L%C3%A9opold_Boilly [Consulta: Mayo 2011]
- <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=3318> [Consulta: Mayo 2011]
- <http://www.art-directory.info/fine-art/louis-leopold-boilly-1761/> [Consulta: Mayo 2011]
- <http://www.englisharticles.info/2011/03/20/louis-leopold-boilly/> [Consulta: Mayo 2011]
- http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673226396&CURRENT_LL_V_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673226396&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500829&baseIndex=173&bmLocale=en [Consulta: Mayo 2011]
- http://www.louvre.fr/llv/oeuvres/detail_notice_popup.jsp?sessionId=NgST9By2vTL4CvPp3kT0jtTVQ00cDwN1ZQWXhhRgThBmnS1QpJG!-831969919?CONTENT%3C%3Ecnt_id=10134198673225688&CURRENT_LL_V_NOTICE%3C%3Ecnt_id=10134198673225688&FOLDER%3C%3Efolder_id=9852723696500815&bmLocale=en
[Consulta: Mayo 2011]

8 EQUIPO TÉCNICO Y PROFESIONAL RESPONSABLE

- Jefe de laboratorio : Carolina Ossa
- Restaurador supervisor : Carolina Ossa
- Restaurador ejecutante : Mónica Pérez
- Estudio estético histórico : Francisca Castillo
- Análisis de imagenología : Mónica Pérez
- Análisis de materiales : Tomás Aguayo
- Documentación visual : Viviana Rivas, Carolina Correa, Pía Monteverde,
Mónica Pérez

9 ANEXOS

Informe de Resultados de Análisis Científicos
Informe de Análisis por Imagenología
Informe de Intervención Marco
Ficha SUR

Informe de resultados de análisis

LPC-131

| | |
|--------------------------------|---|
| Laboratorio solicitante | Pintura |
| Ficha Clínica | 2011.06.01 |
| Nombre Común | Pintura de caballete |
| Título | Curato de Aldea |
| Autor | Boilly, Louis-Leopold |
| Depositorio | Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca |
| Nombre del solicitante | Mónica Pérez |
| Cantidad muestras | 6 |
| Fecha solicitud | 20110608 |
| Fecha entrega | 20110725 |



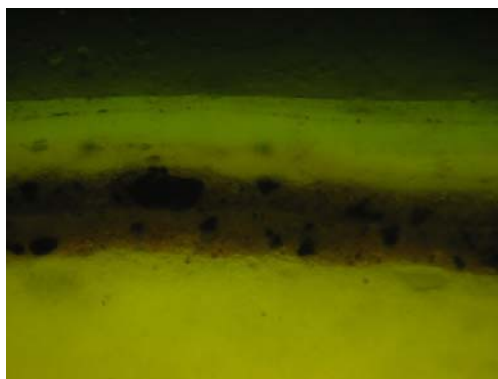
Información de la muestra

| | |
|----------------------------------|--|
| Código de muestra | LPC-131-01 |
| Análisis | Corte estratigráfico |
| Nombre del analista | Tomás Aguayo |
| Descripción de la muestra | Muestra tomada desde de rasgado ubicado en la zona derecha de la obra bajo una ventana. (x= 37cm; y= 9.5 cm) |
| Objetivo | Observar la estratigrafía. |

Resultado

| | |
|-----------------------------|---|
| Técnica analítica | Microscopía de Luz Polarizada |
| Metodología | Se montó una parte de la muestra sobre una resina acrílica, y se fijó utilizando un pegamento en base a cianoacrilato. Posteriormente se rellenó con más resina y se pulió para observar la estratigrafía bajo el microscopio. |
| Resultado | Los estratos observados fueron los siguientes: 1- Restos del material utilizado para la imprimación. 2- Estrato anaranjado de altura máxima 160 µm. 3- Estrato blanco de altura promedio en torno a los 40 µm. 4- Estrato blanco de características similares a las del estrato anterior. 5- Estrato marrón con inclusiones rojas y negras de altura en torno a los 12 µm. 6- Estrato marrón similar al estrato anterior de altura máxima 15 µm. 7- Barniz de altura máxima 15 µm. 8- Barniz de altura máxima 10 µm. 9- Barniz de altura máxima 10 µm. |
| Imágenes del proceso | 10 |

Imágenes asociadas



| | |
|---|--|
| Código de Imagen | LPC-131-03-08 |
| Título | Microfotografía bajo luz UV |
| Equipo usado en el análisis (marca y modelo) | Microscopio Olympus Axioscop 40 Cámara Canon Powershot G3 |
| Especificaciones técnicas | Luz UV incidente, Objetivo 100X |

Información de la muestra

| | |
|----------------------------------|---|
| Código de muestra | LPC-131-02 |
| Análisis | Corte estratigráfico |
| Nombre del analista | Tomás Aguayo |
| Descripción de la muestra | Muestra tomada desde una zona con faltante, sobre un parche. (x= 9,5 cm; y= 13,6 cm) |
| Objetivo | Observar la estratigrafía. |

Resultado

| | |
|-----------------------------|--|
| Técnica analítica | Microscopía de Luz Polarizada |
| Metodología | Se montó una parte de la muestra sobre una resina acrílica, y se fijó utilizando un pegamento en base a cianoacrilato. Posteriormente se rellenó con más resina y se pulió para observar la estratigrafía bajo el microscopio. |
| Resultado | Se logró observar 6 estratos: 1- Base de preparación naranja de altura máxima 38 µm. 2- Estrato blanco de altura media alrededor de los 110 µm 3- Estrato blanco de altura media alrededor de los 40 µm 4- Estrato amarillo con algunas inclusiones negras. Atura máxima 30 µm. 5- Barniz de altura máxima 10 µm. 6- Barniz de altura máxima 5 µm. |
| Imágenes del proceso | 8 |

Imágenes asociadas



| | |
|---|--|
| Código de Imagen | LPC-131-05-05 |
| Título | Microfotografía bajo luz polarizada |
| Equipo usado en el análisis (marca y modelo) | Microscopio Olympus Axioscop 40 Cámara Canon Powershot G3 |
| Especificaciones técnicas | Luz polarizada incidente, Objetivo 100X |

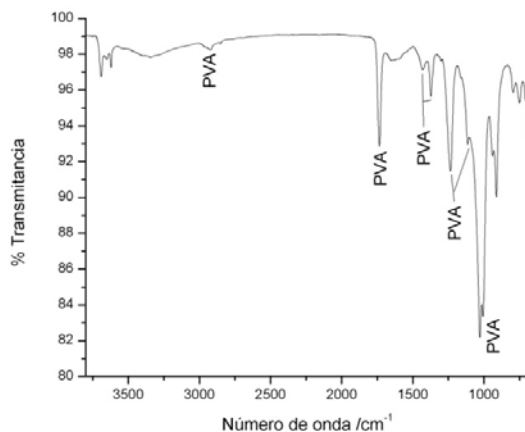
Información de la muestra

| | |
|---------------------------|---|
| Código de muestra | LPC-131-03 |
| Análisis | Material asociado |
| Nombre del analista | Tomás Aguayo |
| Descripción de la muestra | Muestra desde el reverso de la obra en la zona baja del parche. |
| Objetivo | Determinar el tipo de adhesivo utilizado. |

Resultado

| | |
|----------------------|--|
| Técnica analítica | Espectroscopia FT-IR |
| Metodología | Parte de la muestra se depositó sobre un cristal de Germanio para medir su espectro infrarrojo. |
| Resultado | Se logró determinar que el adhesivo corresponde a acetato de polivinilo PVAc según la referencia consultada. [1]. |
| Imágenes del proceso | 2 |

Imágenes asociadas



| | |
|--|--|
| Código de Imagen | LPC-131-03-02 |
| Título | Espectro infrarrojo de la muestra LPC-131-03 |
| Equipo usado en el análisis (marca y modelo) | Thermo Nicolet iZ10 |
| Especificaciones técnicas | ATR sobre cristal de Germanio (128 scans) |

Información de la muestra

| | |
|----------------------------------|---|
| Código de muestra | LPC-131-04 |
| Análisis | Fibras |
| Nombre del analista | Tomás Aguayo |
| Descripción de la muestra | Muestra tomada desde el soporte de la obra. (x= 27 cm; y= 0 cm) |
| Objetivo | Identificar el tipo de fibras que componen el soporte |

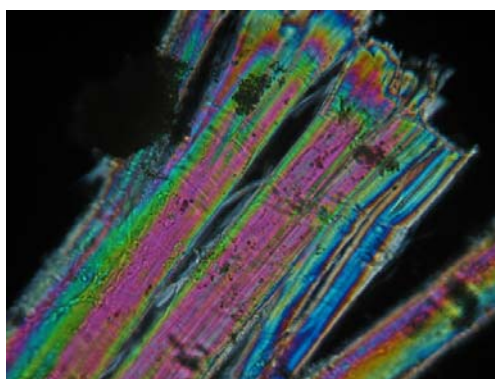
Resultado

| | |
|-----------------------------|--|
| Técnica analítica | Análisis visual |
| Metodología | La muestra se observa bajo la lupa binocular. |
| Resultado | Se puede apreciar que la fibra es oscura y que el hilo es más bien delgado y con una leve torsión z. Se observan restos de capa pictórica adheridas al fragmento analizado. Además se puede apreciar un fragmento de lo que podría ser una fibra de lana azul y también restos de algodón. |
| Imágenes del proceso | 2 |

Resultado

| | |
|-----------------------------|---|
| Técnica analítica | Microscopía óptica |
| Metodología | La muestra se desfibra en un porta objeto usando agua destilada y se deja secar. Una vez seca, se cubre con bálsamo de Canadá y se tapa con un cubreobjetos, luego, se observa bajo el microscopio. |
| Resultado | Se logró identificar la fibra principal como cáñamo de acuerdo a los estándares disponibles en el Laboratorio de Análisis. |
| Imágenes del proceso | 8 |

Imágenes asociadas



| | |
|---|--|
| Código de Imagen | LPC-131-04-06 |
| Título | Microfotografía bajo luz polarizada |
| Equipo usado en el análisis (marca y modelo) | Microscopio Olympus Axioscop 40 Cámara Canon Powershot G3 |
| Especificaciones técnicas | Luz polarizada transmitida, Objetivo 100X |

Información de la muestra

| | |
|----------------------------------|---|
| Código de muestra | LPC-131-05 |
| Análisis | Fibras |
| Nombre del analista | Tomás Aguayo |
| Descripción de la muestra | Muestra tomada desde el soporte de la obra. (x= 0 cm; y= 19 cm) |
| Objetivo | Identificar el tipo de fibras que componen el soporte |

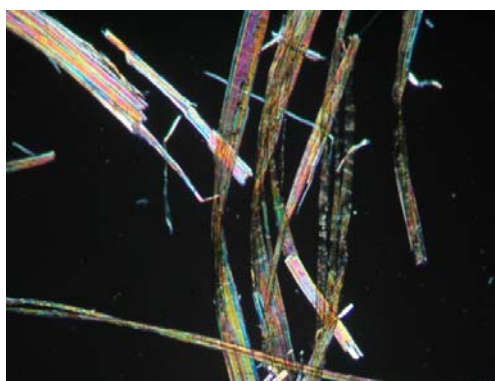
Resultado

| | |
|-----------------------------|---|
| Técnica analítica | Análisis visual |
| Metodología | La muestra se observa bajo la lupa binocular. |
| Resultado | Se puede estimar el tipo de hilo es distinto al de la muestra anterior, esta muestra aparece con una torsión más evidente (z) y además es más frágil que la muestra anterior. |
| Imágenes del proceso | 1 |

Resultado

| | |
|-----------------------------|---|
| Técnica analítica | Microscopía óptica |
| Metodología | La muestra se desfibra en un porta objeto usando agua destilada y se deja secar. Una vez seca, se cubre con bálsamo de Canadá y se tapa con un cubreobjetos, luego, se observa bajo el microscopio. |
| Resultado | Se logró identificar la fibra principal como yute de acuerdo a los patrones disponibles en el Laboratorio de Análisis. Se descartó el cáñamo en este caso principalmente por lo "tableado" de las fibras. |
| Imágenes del proceso | 5 |

Imágenes asociadas



| | |
|---|--|
| Código de Imagen | LPC-131-05-04 |
| Título | Microfotografía bajo luz polarizada |
| Equipo usado en el análisis (marca y modelo) | Microscopio Olympus Axioscop 40 Cámara Canon Powershot G3 |
| Especificaciones técnicas | Luz polarizada transmitida, Objetivo 50X |

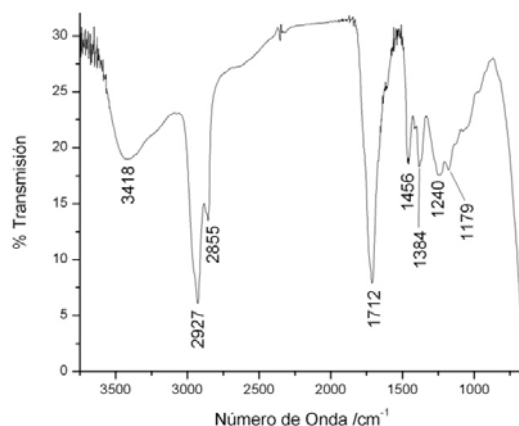
Información de la muestra

| | |
|---------------------------|---|
| Código de muestra | LPC-131-06 |
| Análisis | Barniz |
| Nombre del analista | Tomás Aguayo |
| Descripción de la muestra | Muestra tomada desde la zona inferior izquierda de la obra. |
| Objetivo | Determinar el o los barnices presentes. |

Resultado

| | |
|----------------------|---|
| Técnica analítica | Espectroscopia FT-IR |
| Metodología | Se tomó la muestra con acetona utilizando un hisopo de algodón. Se extrajo parte de la muestra desde el hisopo utilizando acetona y depositó en pequeñas cantidades sobre un cristal de fluoruro de bario (BaF ₂). Una vez evaporada la acetona, la muestra queda formando un film sobre la superficie del cristal (transparente al IR) para medir su espectro. |
| Resultado | Se logró identificar al menos uno de los barnices observados en la estratigrafía como damar . |
| Imágenes del proceso | 1 |

Imágenes asociadas



| | |
|--|---|
| Código de Imagen | LPC-131-06-01 |
| Título | Espectro infrarrojo |
| Equipo usado en el análisis (marca y modelo) | Thermo Nicolet iZ10 |
| Especificaciones técnicas | ATR sobre cristal de Germanio (128 scans) |

Conclusión del objeto de estudio

Los hilos que componen el soporte se observan en regular estado de conservación. Se presentan friables y fáciles de desfibrar. Se logró determinar que los componentes del soporte son fibras distintas, sin embargo, no se puede estimar que cada hilo sea 100% la fibra que se identificó como compuesto principal. La estratigrafía resultó ser particularmente compleja, en especial en la zona de los barnices. Se pudo observar una base de preparación compuesta de al menos 3 capas: una naranja y dos blancas. La última capa de preparación, previa a la capa pictórica, presenta una fluorescencia levemente mayor que la otra capa blanca de preparación, posiblemente debido a una menor concentración en el material de carga. Las capas de barnices son muy difíciles de resolver en este caso, una posibilidad es que la muestra no se encuentre horizontalmente orientada sobre el soporte de resina y que por lo tanto lo que aparece al observar bajo el microscopio se la proyección del estrato anterior a la primera capa de barniz. En la observación bajo microscopio queda claro que hay por lo menos 2 capas una de las cuales es muy probable que sea damar. La identificación del barniz no se puede asegurar completamente puesto que existen factores como el envejecimiento del material que resulta en la pérdida o disminución de algunas características espectrales. Se puede relacionar sin embargo a este material por la posición de las señales principales que corresponden totalmente con la del patrón utilizado para comparar. Con respecto al adhesivo, se determinó que el utilizado para aplicar el parche fue algún tipo de PVAc.

Referencias

1. Derrick, M.R., D. Stulik, and J.M. Landry, *Infrared spectroscopy in conservation science*. 1999: Getty Publications.

Informe de Análisis por Imagenología

Datos Generales de la Obra:

| | |
|-------------|------------------------|
| Nº Ficha | : LPC-2011.06.01 |
| Título | : Curato de Aldea |
| Autor | : Louis-Léopold Boilly |
| Época | : 1761-1845 |
| Técnica | : Óleo sobre tela |
| Dimensiones | : 32 cm. x 40,2 cm. |

1. Fotografía Fluorescencia UV

Información general

| | |
|------------------------|--|
| Nº de Cota | : LFD 636.26 |
| Fecha | : 11-05-2011 |
| Etapas del Tratamiento | : inicial |
| Objetivo | : Observar el estado de la capa de protección y posibles repintes. |

Información Técnica

| | |
|-------------|--|
| Equipo | : Nikon D100 |
| Filtro | : Wratten 12 |
| Iluminación | : UV/BLB220v 50Hz, 6X18/20W. UVA 355-360nm |
| ISO | : 200 |
| Vel/diaf | : 30 s / f/9 |

Resultados

Se observa una capa de protección bastante homogénea, incluso en la zona de la quemadura, aunque esta fue producida aparentemente después de la aplicación del barniz, ya que las ampollas tendían a desprenderse al tocarlas. No se observan repintes, aunque hay algunas zonas más oscuras que corresponden a parches aplicados en intervenciones anteriores, tanto en el costado izquierdo y el sector inferior de la casa ubicada al centro de la composición como en el muro del costado izquierdo.

Imágenes



Fotografía de fluorescencia UV inicial. Se observa la homogeneidad de la capa de protección y no se observan repintes.

(Rivas, V. 2011)

2. Reflectografía IR

Información general

Nº de Cota : LPCD
Fecha : 01-06-2011
Etapa del Tratamiento : Inicial
Objetivo : Observar posible dibujo previo o arrepentimientos del autor.

Información Técnica





Equipo : Hamamatsu C2847 / FDIR: Fujifilm Fine Pix S5200
Filtro : IR 89
Iluminación : fuente de luz Hamamatsu C1385-02
Sistema de captura : DUV – AV300. Formato BMP, 480 x 720 píxeles, resolución 28,346 píxeles/cm.

Resultados

No se observaron dibujos previos, a pesar de que la gran cantidad de figuras existentes en la obra hacían pensar que existirían dibujos en distintos sectores. Aparentemente el artista habría dibujado las formas sólo con la pintura, lo que podría indicar una forma de

trabajo. Tampoco se observan arrepentimientos del artista, cuadrículas o líneas guía para ayudar a definir la perspectiva.

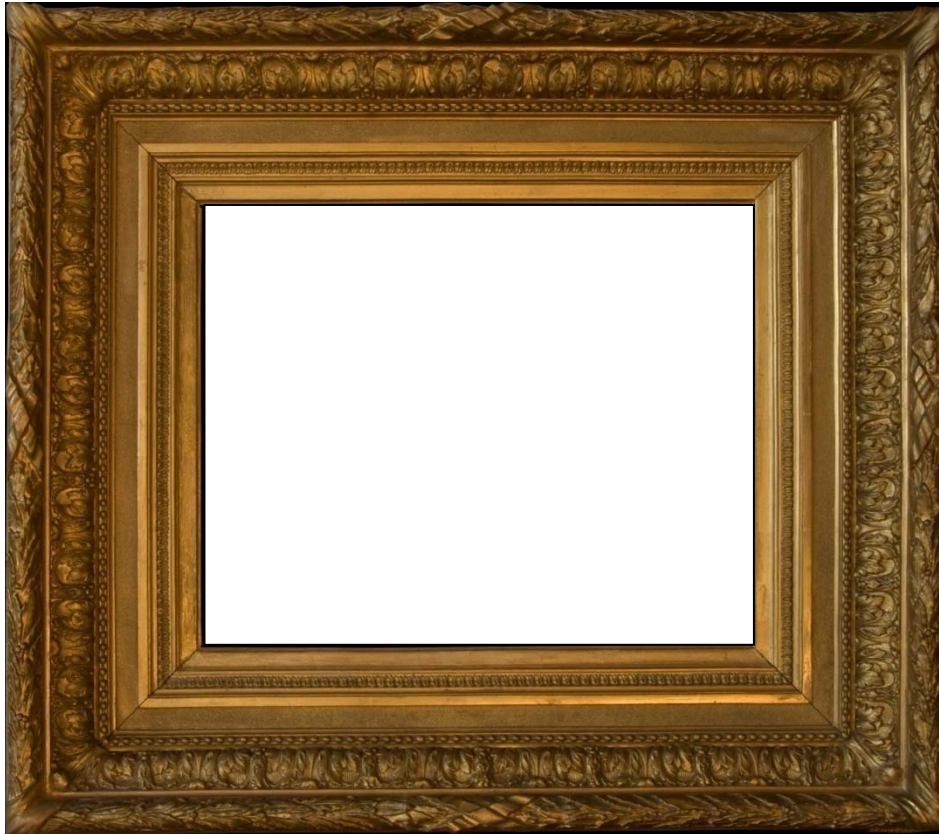
Imágenes

| | |
|--|--|
|  |  |
| <p>Reflectografía IR: detalle de troncos, cuadrante inferior derecho. (Pérez, M. 2011)</p> | <p>Reflectografía IR: detalle de macetas, cuadrante inferior derecho. (Pérez, M. 2011)</p> |
|  |  |
| <p>Reflectografía IR: Detalle del perro, sector central inferior. (Pérez, M. 2011)</p> | <p>Ensamble FDIR 1000 (Correa, C. 2011)</p> |

Informe realizado por: Mónica Pérez

INFORME DE INTERVENCIÓN

Marco perteneciente a la obra “Curato de Aldea”
Anónimo



Gabriela Reveco Alvear
Conservadora - Restauradora

Carolina Ossa Izquierdo
Conservadora Jefa

Laboratorio de Pintura
Centro Nacional de Conservación y Restauración

29 de Julio de 2011
Santiago de Chile

INDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 3 |
| 1. IDENTIFICACIÓN | 4 |
| 2. ESTUDIOS Y ANÁLISIS | 5 |
| 2.1. Estudio Histórico – Contextual | 5 |
| 2.1.1. Análisis Histórico de la obra | 5 |
| 2.2. Estudio Estético – Iconográfico | 5 |
| 2.3. Análisis Tecnológico | 6 |
| 2.3.1. Manufactura | 6 |
| 2.3.2. Materiales | 6 |
| 2.2. Conclusiones | 6 |
| 3. DIAGNÓSTICO E INTERVENCIÓN | 7 |
| 3.2. Estado de conservación | 7 |
| 3.3. Diagnóstico | 8 |
| 3.4. Propuesta de tratamiento | 8 |
| Fundamentación | 8 |
| 3.5. Tratamientos realizados | 10 |
| 3.6. Recomendaciones de Conservación | 11 |
| 4. DOCUMENTACIÓN VISUAL | 12 |
| 5. CONCLUSIONES | 14 |
| 6. BIBLIOGRAFÍA | 15 |
| 7. EQUIPO TÉCNICO Y PROFESIONAL RESPONSABLE | 15 |

INTRODUCCIÓN

El día 21 de enero de 2011, el Marco de la obra “Curato de Aldea”, de autor desconocido, y de propiedad del Museo O’Higginiano y de Bellas Artes de Talca, ingresó al Laboratorio de Pintura del CNCR para iniciar su proceso de restauración a petición de la institución en el marco del proyecto “Programa de Estudio y Restauración de Obras: Puesta en Valor de las Colecciones DIBAM”. La obra presenta el N° de Inventario 1.22, N° de Registro SUR 7-22 y N° de Ficha Clínica LPC-2011.06.02.

La restauración de esta obra fue solicitada al Laboratorio de Pintura del Centro Nacional de Conservación y Restauración, por el Museo O’Higginiano y de Bellas Artes de Talca, institución propietaria de la misma, debido a la relevancia que este Marco y su pintura asociada poseen para la institución.

Se trata de un marco de soporte madera, molduras de yeso doradas a la hoja, en pequeño formato, de 58,5 x 66 cm, que presentaba importantes faltantes, desprendimiento, intervenciones anteriores, grietas en todos sus estratos, suciedad superficial y adherida.

Los tratamientos realizados por la restauradora M^a Gabriela Reveco se orientaron básicamente a eliminar la suciedad superficial tanto al anverso como al reverso, elaborar el filo y contrafilo faltante (izquierdo), eliminar la intervención anterior presente en el filo y contrafilo inferior, re-adherir el filo y contrafilo inferior, además de los fragmentos desprendidos, nivelar los estratos desnivelados, aplicar lámina de oro en los nuevos filo y contrafilo, aplicar patina de envejecimiento, reintegrar cromáticamente y nivelar las diferencias de brillo, en función de recuperar los valores histórico, estético y material de la obra.

CLAVES:

Marco, Museo O’Higginiano y de Bellas Artes de Talca, faltante estructural de filo y contrafilo izquierdo, intervención anterior en filo y contrafilo inferior.

1. IDENTIFICACIÓN

| | |
|-------------------------|---|
| N° de Ficha Clínica | : LPC 2011.06.02 |
| N° de Inventario | : 1.22 |
| N° SUR | : 7.22 |
| Institución Responsable | : Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca |
| Propietario | : Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca |
| Nombre Común | : Marco |
| Título | : Marco perteneciente a la obra "Curato de Aldea" |
| Creador | : Anónimo |
| Fecha de creación | : - |
| Periodo | : - |



2. ESTUDIOS Y ANÁLISIS

2.1. Estudio Histórico – Contextual

2.1.1. Análisis Histórico de la obra

Tiempo 1: *Momento de la creación*

No se tienen antecedentes sólidos sobre la autoría de la pintura ni tampoco sobre la fecha de su creación.

Tiempo 2: *Transcurrir de la obra*

No se tienen antecedentes sobre el transcurrir de la obra, sobre el momento en que se produjeron los deterioro, tampoco en cuando paso a ser la enmarcación de la obra “Curato de Aldea”, ni cuando se incorporo a la colección del MOBAT.

Tiempo 3: *Reconocimiento actual*

En enero de 2011, la obra ingresa al Laboratorio de Pintura del CNCR para iniciar su proceso de restauración a petición del Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca, institución para la cual esta obra tiene gran relevancia, junto a la pintura que enmarca (Curato de Aldea).

2.2. Estudio Estético – Iconográfico

Marco de formato rectangular y orientación horizontal, conformado por un angosto filo cóncavo de 0.5 mm aproximadamente, un contrafilo de carácter liso de 1 cm, una angosta entrecalle con motivos vegetales que da paso a un segundo filo cóncavo, y a un segundo contrafilo de carácter liso de 1 cm, posteriormente podemos observar la zona inicial de la contracalle, de carácter rugosa, de 1.5 cms, que es seguida por una angosta cadena de círculos, los que son sucedidos en forma ascendente por una banda de 4 cms con motivos vegetales (hojas), las que finalmente culminan en el canto con elementos vegetales y cruces a modo de cintas.

2.3. Análisis Tecnológico

2.3.1. Manufactura

| | |
|---|---|
| Técnica | : Soporte madera con molduras de yeso doradas. |
| Dimensiones | : 58.5 x 66 cm. Espesor: 9 cm; Profundidad: 14 cm. |
| Soporte | : Madera, compuesto por cuatro partes, dos travesaños y dos largueros, con un ensamble no identificado y con refuerzos de madera en las esquinas. |
| Base de preparación | : Molduras de yeso. |
| Capa pictórica | : Lámina de oro y pigmentos dorados. |
| Cuadro | : Curato de aldea (LPC 2011.06.01). |
| Sistema de montaje | : Cáncamos. |
| Intervenciones anteriores: Clavos que atraviesan el filo y contrafilo inferior hasta la entrecalle, en función de mantenerlo inmóvil. | |

2.3.2. Materiales

En el caso de esta obra, solo se realizaron análisis visuales, lo que permitió observar algunos aspectos tecnológicos de la misma.

2.2. Conclusiones

En base a los análisis visuales realizados, es posible concluir que la obra presentes intervenciones anteriores en la capa pictórica principalmente en las molduras de laureles y entrecalle, además de algunas intervenciones anteriores en el filo y contrafilo inferior que eran atravesados por 4 clavos pequeños hasta la entrecalle.

3. DIAGNÓSTICO E INTERVENCIÓN

3.2. Estado de conservación

| | |
|---------------------|--|
| Soporte | : Se encuentra en regular estado de conservación, presenta suciedad superficial generalizada, elementos adheridos como clavos (4 clavos en el filo y contrafilo inferior), diversas perforaciones de menor tamaño distribuidas por todo el reverso, 2 profundas grietas en lores refuerzos de las esquinas superior e inferior derecha, ambas de aproximadamente 6.8 cm de largo y faltante completo de todo el filo y contrafilo izquierdo. |
| Base de Preparación | : Se encuentra en regular estado de conservación, presenta múltiples grietas en las molduras de laureles, desprendimientos en la moldura de la esquina superior derecha y en el filo y contrafilo inferior, además de faltantes en zonas coincidentes con los faltantes de soporte y en las molduras de las esquinas superior derecha (de 4 cm y 1.5 cm aproximadamente), inferior izquierda (de 4 cm), esquinas exteriores y cantos. |
| Capa Pictórica | : Se encuentra en regular estado de conservación, presenta suciedad superficial generalizada, suciedad adherida como fecas de insecto y manchas oleosas en la entrecalle superior cóncava externa, además de pérdida de capa pictórica (tanto de bol rojo como de lámina dorada) en zonas coincidentes con los faltantes de base de preparación, y en los sobre relieves más expuestos como los centros de las molduras de cruces a modo de cinta en las esquinas de las molduras de laureles. |

3.3. Diagnóstico

3.4. Propuesta de tratamiento

Fundamentación

Los tratamientos de intervención propuestos para la obra se orientaron en primer lugar a eliminar la suciedad superficial y adherida presente tanto en el reverso como en el anverso de la obra, eliminar las intervenciones anteriores realizadas sobre el filo y contrafilo inferior, re-adherir los fragmentos desprendidos, elaborar las molduras faltantes (filo y contrafilo izquierdo), nivelar los estratos desnivelados, aplicar lámina dorada en el nuevo filo y contrafilo izquierdo, aplicar patina al nuevo filo y contrafilo izquierdo y reintegrar cromáticamente todas aquellas zonas que presentaban pérdida de capa pictórica.

Para el primer objetivo se propuso realizar una limpieza en seco con aserrín de goma plástica por el reverso ya que el marco presentaba multiplex inscripciones con plumón y etiquetas de papel que queremos conservar, y por el anverso se propuso realizar una limpieza acuosa con agua destilada ya que de todas las soluciones empleadas en el test se limpieza, el agua fue la que menos daños provoco sobre la capa pictórica.

También se propuso eliminar las intervenciones anteriores presentes en el filo y contrafilo inferior ya que los restos de adhesivo que bordeaban la zona intervenida y los cuatro clavos que la atravesaban hasta la entrecalle impedían realizar una correcta lectura de la obra, además de generar importantes deterioros como faltantes, grietas y desprendimientos entre otros. En tercer lugar se decidió re-adherir los fragmentos desprendidos, además del filo y contrafilo mal adherido en una intervención anterior, y así evitar futuras pérdidas de material. En cuarto lugar se propuso trabajar sobre las molduras faltantes y las zonas desniveladas, para lo cual se propuso realizar moldes de silicona de las zonas faltantes y así replicar las figuras para posteriormente ser adheridas a la obra y devolver la continuidad formal al objeto.

Finalmente se propuso aplicar lámina dorada bruñida y patinada en el filo y contrafilo izquierdo porque permitirá alcanzar una apariencia mucho más cercana a la de los otros fillos y contrafilos de la obra, y en el caso de las otras zonas carentes de capa pictórica se plantea reintegrar cromáticamente con gouache y pigmentos dorados que otorgaran la rugosidad y opacidad necesaria.

3.4.1. De Documentación:

- Fotografía digital inicial y final de anverso y reverso.
- Fotografía digital con luz normal antes, durante y después de cada tratamiento.
- Fotografías de detalles importantes (etiquetas, inscripciones, sistema de montaje, ensambles y detalles morfológicos) y deterioros.

3.4.2. De Conservación:

- Limpieza de la suciedad superficial acumulada en el reverso.
- Eliminar la intervención anterior realizada sobre el filo y contrafilo inferior.
- Re-adhesión de del filo y contrafilo inferior.
- Re-adhesión de los fragmentos desprendidos.

3.4.3. De Restauración:

- Test de limpieza en función de determinar la solución apropiada para eliminar la suciedad superficial deposita en el anverso de la obra.
- Limpieza de la suciedad superficial y adherida del anverso de la obra.
- Elaboración de molduras faltantes.
- Elaborar el filo y contrafilo izquierdo faltante.
- Nivelación de zonas desniveladas
- Aplicar lámina dorada y patina al filo y contrafilo izquierdo.
- Reintegración cromática en las zonas faltantes de capa pictórica.

3.5. Tratamientos realizados

3.5.1. De Documentación:

- Fotografía digital inicial y final de anverso y reverso.
- Fotografía digital con luz normal antes, durante y después de cada tratamiento.
- Fotografías de detalles importantes (etiquetas, inscripciones, sistema de montaje, ensambles y detalles morfológicos) y deterioros.

3.5.2. De Conservación:

- Se eliminó de forma mecánica y en seco de la suciedad superficial acumulada en el reverso, con aserrín de goma plástica, esquivando inscripciones y etiquetas.
- Se eliminó de forma mecánica con bisturí, la intervención anterior realizada sobre el filo y contrafilo inferior.
- Se re-adhirió el filo y contrafilo inferior, con tarugos de madera y PVA.
- Se re-adhirieron los fragmentos desprendidos, con PVA.

3.5.3. De Restauración:

- Se realizó un test de limpieza en función de determinar la solución apropiada para eliminar la suciedad superficial deposita en el anverso de la obra, para ello se efectuaron pruebas con agua destilada, enzimas naturales y citrato de di amonio al 5%, PH 6.
- Se eliminó la suciedad superficial presente en el anverso de la obra, humedeciendo hisopos de bambú en agua destilada y frotándolos suavemente contra la superficie del anverso del marco.
- Se eliminó de forma mecánica la suciedad adherida al anverso de la obra, con bisturí.
- Se elaboraron moldes de silicona dental de las molduras faltantes.
- Se elaboraron las molduras faltantes, con una mezcla de pasta DAS con PVA.
- Se elaboró una estructura de madera adherida con tarugos y PVA a la entrecalle, para el filo y contrafilo izquierdo,
- Se nivelaron los estratos desnivelados con una mezcla de pasta DAS y PVA.
- Se aplicó lámina de oro falso con cola de conejo al 10% en todo el filo y contrafilo nuevo.

- Se bruñó con piedras de ágata, toda la zona donde se aplicó lámina dorada.
- Se aplicó patina de envejecimiento con pigmentos aglutinados al barniz marca “*maireri*” y pigmentos dorados en todo el filo y contrafilo nuevo en función de igualar las tonalidades de dorado.
- Aplicar lámina dorada y patina al filo y contrafilo izquierdo.
- Se reintegró cromáticamente con gouache y pigmentos dorados en polvo, todas las zonas que presentaban pérdida de capa pictórica y que no habían sido doradas nuevamente.

3.6. Recomendaciones de Conservación

Siempre se recomienda mantener las obras bajo condiciones de HR% (humedad relativa) y T°C (temperatura) estables, ojala entre 40 y 60% de HR%, y 18 a 22°C.¹ De igual modo se recomienda evitar el exceso de manipulación y en caso de necesitar la obra ser trasladada se recomienda envolverla completamente con papel seda con la cara suave tocandola, plástico de burbuja y esquineros ya sean de cartón y/o espuma para proteger las molduras de las esquinas, y finalmente cubrirla con cartón corrugado.

Al momento de asear la obra, se recomienda utilizar elementos suaves y secos como plumeros, brochas y pinceles suaves o paños de algodón.

¹ INSTITUTO DE CONSERVACIÓN CANADIENSE (ICC) y CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN (CNCR), *Notas del ICC 10/4 – Pautas Ambientales y de Exhibición de Pinturas*. Pp. 2 – 3.

4. DOCUMENTACIÓN VISUAL



4.2. Estado Inicial



4.3. Proceso de Intervención



| | |
|---|--|
|  |  |
| Detalle, adhesión nuevo de filo y contrafilo izquierdo. | La obra antes de la lámina dorada y la reintegración cromática. |

| | |
|--|---|
|  |  |
| Nivelación de estrato en esquina inferior derecha. | Reintegración cromática en esquina inferior derecha. |

4.4. Estado Final del Objeto

| | |
|---|--|
|  |  |
| Anverso final | Reverso final |

5. CONCLUSIONES

Luego de culminar los tratamientos de conservación y restauración sobre la obra Marco perteneciente a la pintura “Curato de Aldea”, se hace necesario señalar que los resultados obtenidos son absolutamente satisfactorios.

La eliminación de la suciedad superficial tanto del anverso como del reverso de la obra, permitió recuperar el brillo perdido, en cambio la re-adhesión del filo y contrafilo inferior, y de los fragmentos desprendidos de soporte y de molduras permitieron que los fragmentos desprendidos, se transformarán en futuros faltantes y a su vez contribuyeron a visualizar las dimensiones reales de los faltantes ya existentes, en cambio la elaboración del filo y contrafilo izquierdo además de las molduras faltantes y la nivelación de estratos, permitieron recuperar la lectura formal del marco, para así finalmente reintegrar cromáticamente cada una de las lagunas y recuperar la unidad visual de la obra.

De esta forma la intervención realizada a la obra Marco perteneciente a la pintura de caballete “Curato de Aldea” devolvió los valores histórico, estético y material a la obra, además de permitirle reinsertarse en óptimas condiciones junto a la pintura que enmarca, a la colección del Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca.

6. BIBLIOGRAFÍA

- **INSTITUTO DE CONSERVACIÓN CANADIENSE (ICC) y CENTRO NACIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN (CNCR)**, *Notas del ICC 10/4 – Pautas Ambientales y de Exhibición de Pinturas.*

7. EQUIPO TÉCNICO Y PROFESIONAL RESPONSABLE

- Jefe de laboratorio : Carolina Ossa
- Restaurador supervisor : Ángela Benavente
- Restaurador ejecutante : Gabriela Reveco
- Análisis de imagenología : Ángela Benavente
- Documentación visual : Viaviana Rivas y Gabriela Reveco

RESUMEN: Información para SUR Internet**DATOS BÁSICOS**

| | |
|--|---|
| Institución Responsable | Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca |
| N° de Inventario | 1.22 |
| N° de Registro SUR | 7.22 |
| Nombre Común | Pintura |
| Nombre Alternativo | Pintura |
| Partes <small>Nota: Su distinción es importante por que permite diferenciar dimensiones, materiales, técnicas e inscripciones. Señalar las que se estimen pertinentes.</small> | 1.Pintura 2.Marco 3. 4. |
| Observaciones | |

IDENTIFICACIÓN

| | |
|--|--|
| Título | Curato de Aldea |
| Creador <small>Nota: Si el objeto tiene distintos creadores, repetir módulo con la información pertinente.</small> | Nombres: Louis-Léopold Apellido paterno: Boilly Función: Pintor |
| Serie | Título: Cantidad total: N° impresión: |
| Observaciones | |

DESCRIPCIÓN

| | |
|---------------------------|---|
| Descripción Física | Aspecto: Pintura de formato rectangular y orientación vertical. Se observa un paisaje exterior con construcciones de piedra de 2 pisos, visto desde un interior o zona más oscura. Existe una figura femenina junto con un niño en el costado izquierdo, un hombre y una mujer con una niña en brazos en el sector central, y un perro al costado derecho en el mismo plano. Más atrás se ve una mujer de espaldas. Al fondo se observa un cerro con árboles y un cielo con nubes. |
|---------------------------|---|

| | |
|--|---|
| <p>Estado Conservación <u>Nota:</u> Corresponde al estado de la obra post intervención, según categorías predefinidas (ver anexo 1).</p> | <p>Evaluación Visual: Muy bueno</p> <p>Descripción: Presentaba una gran quemadura con desprendimiento de capa pictórica, faltantes de soporte, deformación del plano, barniz amarillado. Luego de la intervención se solucionaron todos estos deterioros.</p> |
| <p>Dimensión <u>Nota:</u> Para agregar distintas dimensiones, repetir módulo de datos relativo a las partes</p> | <p>Fecha: 20110809</p> <p>Tipo de medida: alto por ancho</p> <p>Valor / Unidad: centímetros</p> <p>Parte: <input type="text" value="Pintura"/></p> <p>Tipo de medida: alto por ancho</p> <p>Valor / Unidad: 32 x 40,2 cm.</p> <p>Parte: <input type="text" value="Marco"/></p> <p>Tipo de medida: alto por ancho por espesor</p> <p>Valor / Unidad: 58,5 cm. x 66 cm. x 9 cm</p> |
| <p>Material <u>Nota:</u> Para agregar materiales distintos, repetir módulo de datos relativo a las partes</p> | <p>Nombre:</p> <p>Procedencia:</p> <p>Parte: <input type="text" value="Pintura"/></p> <p>Nombre: Tela</p> <p>Procedencia: -</p> <p>Parte: <input type="text" value="Marco"/></p> <p>Nombre: Madera</p> <p>Procedencia: -</p> |
| <p>Inscripciones y Marcas <u>Nota:</u> Para agregar inscripciones y marcas distintas, repetir módulo de datos relativo a las partes</p> | <p>Partes: <input type="text" value="Pintura"/></p> <p>Fecha:</p> <p>Tipo: Firma</p> <p>Autor: Louis-Léopold Boilly</p> <p>Posición: pintura, anverso, esquina inferior izquierda.</p> <p>Transcripción: <i>L. Boilly.</i></p> <p>Partes: <input type="text" value="Bastidor"/></p> <p>Fecha:</p> <p>Tipo: N° de inventario</p> |

| | |
|------------------------------------|---|
| | <p>Autor:</p> <p>Posición: reverso, montante inferior, izquierda.</p> <p>Transcripción: P.7.84.229</p> <p>Partes: <input type="text" value="Bastidor"/></p> <p>Fecha:</p> <p>Tipo: inscripción</p> <p>Autor:</p> <p>Posición: bastidor, reverso, montante inferior, derecha.</p> <p>Transcripción: 22 L.CC</p> <p>Partes: <input type="text" value="Bastidor"/></p> <p>Fecha:</p> <p>Tipo: inscripción</p> <p>Autor:</p> <p>Posición: bastidor, reverso, montante superior.</p> <p>Transcripción: 22 (<i>tachado con una X</i>) 19</p> <p>Partes: <input type="text" value="Bastidor"/></p> <p>Fecha:</p> <p>Tipo: etiqueta</p> <p>Autor: MOBAT</p> <p>Posición: bastidor, reverso, montante derecho.</p> <p>Transcripción: <i>Curato de Aldea / Boilly, Louis-Leopold / Francés / 1761 1845 / Óleo tela / MOBAT / 22</i></p> |
| <p>Conservación / Restauración</p> | <p>Tipo diagnóstico: especializado</p> <p>Tipo tratamiento: Conservación-Restauración</p> <p>Descripción:</p> <p>Conservador / Restaurador: Mónica Pérez</p> <p>Institución: Centro Nacional de Conservación y Restauración</p> <p>Ficha clínica: LPC-2011.06</p> <p>Fecha inicio / término:</p> <p>Recomendaciones Manipulación: Evitar la excesiva manipulación y traslado de la obra. Para limpiar la pintura se deben utilizar elementos suaves y secos, como plumero, brocha o pincel.</p> <p>Recomendaciones Exposición: Se recomienda mantener la obra en condiciones estables de temperatura y humedad relativa, en algún punto dentro de estos parámetros.</p> <p>T°: 18-22°C</p> <p>HR: 40-60%</p> |

| | |
|----------------------|--|
| | LUX: 50 lux UV: 75 mw/l |
| Observaciones | |

CONTEXTO

| | |
|----------------------|---|
| Creación | Lugar: - Fecha: 1761-1845 |
| Tema | Descripción Preiconográfica: Pintura de formato rectangular y orientación vertical. Se observa un paisaje exterior con construcciones de piedra de 2 pisos, visto desde un interior o zona más oscura. Existe una figura femenina junto con un niño en el costado izquierdo, un hombre y una mujer con una niña en brazos en el sector central, y un perro al costado derecho en el mismo plano. Más atrás se ve una mujer de espaldas. Al fondo se observa un cerro con árboles y un cielo con nubes. |
| Observaciones | |

DOCUMENTACIÓN

| | |
|--|---|
| Referencias Bibliográficas | Tipo de Referencia: Técnica Fuente: Informe de Intervención Autor: Laboratorio de Pintura, CNCR Documento Citado: Informe de Intervención Curato de Aldea |
| Visual <u>Nota:</u> Son los datos de las imágenes que se adjuntan. Si se adjunta imagen de inscripciones y marcas, repetir módulo de datos con la información pertinente a dicho detalle | Relación: Restauración Tipo de Imagen: jpg Dimensiones: 2775 x 2343 (Anverso) / 2714 x 2323 (Reverso) Imagen: En archivo Propietario: Centro Nacional de Conservación y Restauración Fotógrafo: Pía Monteverde Fecha: 20111229 N° Original: LFD636.61 / LFD636.62 Vistas: Anverso final, reverso final |

CONTROL DE MOVIMIENTO

| | |
|------------------------------------|--|
| Conservación / Restauración | Institución: Centro Nacional de Conservación y Restauración Fecha Inicio: 20110121 Fecha Término: 201202008 Decreto: Fecha Decreto: |
|------------------------------------|--|

ANEXO 1: Categorías Estado de Conservación

| Evaluación | Criterios |
|------------------|---|
| Muy Bueno | El objeto NO presenta ningún síntoma de deterioro y las alteraciones visibles corresponden esencialmente a procesos naturales de transformación de la materia que NO afectan en caso alguno su aspecto original, en cuanto a su morfología, estructura, iconografía y contenido simbólico o textual del objeto en estudio. |
| Bueno | El objeto presenta algunos síntomas de deterioro, pero la profundidad, extensión e intensidad de su manifestación es de carácter leve y como tal, los daños originados a nivel morfológico y/o iconográfico NO constituyen un menoscabo a su integridad simbólica o textual. No registra deterioros a nivel de su estructura y materiales constitutivos, y su manipulación se puede realizar sin ningún problema. |
| Regular | El objeto presenta varios síntomas de deterioro donde la profundidad, extensión e intensidad de su manifestación afecta al menos el 50% de su superficie total, generando problemas estructurales y morfológicos de magnitud media. No obstante, éstos NO representan un impedimento para su manipulación ya que los materiales constitutivos aún poseen cierta estabilidad. La iconografía original se presenta ocluida parcialmente afectando el contenido simbólico y textual del objeto en estudio, pero con altas probabilidades de recuperación. |
| Malo | El objeto presenta numerosos síntomas de deterioro, cuya profundidad, extensión, intensidad y dinámica afectan el 75% de su superficie total, dificultando su manipulación debido a la inestabilidad de sus materiales constitutivos y a su debilidad estructural y morfológica. La dimensión simbólica y textual del objeto en estudio se ha perdido debido a la oclusión o desaparición parcial de su iconografía y/o morfología la que, sin embargo, es aún posible de recuperar mediante operaciones especializadas de restauración. Registra fenómenos activos de deterioro. |
| Muy Malo | El objeto presenta graves síntomas de deterioro, cuya profundidad, extensión, intensidad y dinámica afectan el 100% de su superficie total, poniendo en riesgo su estabilidad material y estructural e impidiendo seriamente su manipulación. O bien, el daño sufrido es tal, que no es posible reconocer por simple examen visual su morfología e iconografía original, perjudicando su integridad simbólica y textual, la cual tiene escasas probabilidades de recuperación. Registra fenómenos activos de deterioro y su intervención especializada es de carácter urgente si se desea evitar una pérdida total. |