

**ESCUELA SUPERIOR AUTÓNOMA DE BELLAS
ARTES “DIEGO QUISPE TITO” DEL CUSCO**

UNIVERSIDAD NACIONAL DIEGO QUISPE TITO
LEYES N° 24400 – 30220 – 30597 – 30851

FACULTAD DE ARTE
CARRERA PROFESIONAL DE CONSERVACIÓN Y
RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE



TESIS

CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN DE LA ESTAMPA ILUMINADA
GLORIA (POSTRIMERÍAS) PARAÍSO CELESTIAL, DEL
CONVENTO DE LA RECOLETA–CUSCO

Asesora metodológica: QCO. TERESA DE JESUS DIAZ VERA

Asesora temática: MG. MYRIAM LEIVA ALVAREZ

Tesis de investigación presentada por

Br. JESUS RUSBER HUAYLLANI ALVAREZ

Para optar al Título Profesional de Licenciado en
Conservación y Restauración de Obras de Arte

CUSCO - 2019

DEDICATORIA

A la vida, regalo divino

A mis padres

INTRODUCCIÓN

El informe de investigación que pongo en consideración y al servicio de los profesionales interesados en el conocimiento del arte, ha sido fruto de un intenso trabajo compartido con mis asesoras y consultores.

Las características sui géneris de la estampa que intervine no respondían a las obras que habitualmente se han visto en los espacios expositivos de nuestro patrimonio cultural y me planteaba un reto para el cual debí tomar nuevamente los libros y apuntes con más ahínco que cuando era estudiante universitario de pre grado. De eso se trata la investigación, buscar y buscar respuestas a cada pregunta o hipótesis emergente. Preguntas y respuestas que me han ayudado a valorar la investigación como herramienta de crecimiento intelectual y de fortalecimiento de carácter, pues a veces el desánimo me ganaba y debía sobreponerme.

El informe está estructurado por capítulos y comprende cinco.

El capítulo I. Versa sobre el reconocimiento de la problemática presente en la estampa, el planteamiento de los objetivos, la evaluación de la factibilidad.

En el capítulo II. Se recoge toda la información referencial necesaria para la comprensión de los contextos históricos, técnicos y estéticos de la elaboración de la estampa en un espacio geográfico que se presenta lejano a nuestro estudio de la historia del arte. La República de Francia se mostraba lejana en mi comprensión de la historia del arte allí producido, por ello destaco la importancia en este capítulo.

En el capítulo III. Discuto los aspectos metodológicos con los que abordé la investigación, para seguidamente, en el capítulo IV, se enfocar desde el punto de vista científico- fáctica, el estudio de la unidad de observación, reconociendo de manera precisa las patologías y lesiones, atribuyendo posibles causas al deterioro que presentaba; así mismo abordé la identificación de la naturaleza y características técnicas de los materiales empleados y de las técnicas de la estampa en su conjunto.

Así mismo, realicé los estudios estético-valorativos utilizando instrumentos científicamente validados para la descripción ícono-simbólica, valoración sintáctica, valoración sintagmática y valoración estética que me permitieron construir y descifrar el discurso iconográfico e iconológico.

Capítulo V. Finalmente doy a conocer los procedimientos de conservación y restauración que me permitieron recuperar la estampa, además de plantearme la posibilidad de reintegrar las lagunas haciendo la propuesta de cuatro modos para lograrlo quedando como un ejercicio técnico. La estampa luego de su correcto enmarcado fue colocada en el ambiente asignado por el Padre Prior de la Orden para su contemplación y regocijo estético y religioso. También es oportuno indicar que el título, consigna sólo Convento de la Recoleta; pero en las fichas de identificación pertinentes, deriva el nombre completo de Convento San Antonio de Padua de la Recoleta del Cusco. Las nuevas condiciones de conservación preservativa fueron consideradas para asegurar su prolongada pervivencia.

Termino este informe con las conclusiones y recomendaciones.

Jesús Huayllani

RESUMEN

Esta investigación fue realizada desde la observación de la obra de arte para determinar los procedimientos técnicos que, cumpliendo los principios teóricos, criterios y convenios admitidos internacionalmente, permitan la conservación y restauración de la estampa iluminada, titulada *Gloria* del Convento de la Recoleta de Cusco. Se abordó la investigación desde el enfoque cualitativo por cuanto se dio a conocer las características históricas, artísticas, iconográficas e iconológicas y materiales del objeto de estudio, siguiendo los lineamientos propios del paradigma inductivo. Por su finalidad la investigación realizada es de tipo aplicada porque se plantea como objetivo general la conservación y restauración del objeto de estudio. Se determinaron y analizaron la composición y estructura de la estampa iluminada *Gloria*, identificándose la naturaleza de los distintos materiales – soportes y elementos sustentados – utilizados en su ejecución. Fueron analizados los materiales constitutivos documentándolos históricamente. Se ha descrito la iconografía e iconología de la estampa, siguiendo los métodos e instrumentos de valoración ícono simbólica, valoración sintáctica, valoración sintagmática y realizado el estudio de valoración estética. Se analizaron y reconocieron las alteraciones – patologías y lesiones - para seleccionar con criterio crítico las medidas terapéuticas que permitieron su anulación y atenuación como resultados que se adoptaron para su conservación y restauración.

Palabras clave: estampa iluminada, Convento de la Recoleta de Cusco

ABSTRACT

This investigation was carried out from the observation of the work of art to determine the technical procedures that, complying with the theoretical principles, criteria and agreements admitted internationally, allow the conservation and restoration of the Illuminated Print known as *Gloria* in the Convent of La Recoleta of Cusco. The research was approached from a qualitative view as the historical, artistic, iconographic and iconological and material characteristics of the object of study were made known, following the guidelines of the inductive paradigm. As for its purpose, the research carried out is of an applied type because the conservation and restoration of the object of study is proposed as a general objective. The composition and structure of the illuminated print *Gloria* were established and analyzed, identifying the nature of the different materials - supports and supported elements - used in its manufacturing, the constituent materials were analyzed by documenting them historically. The iconography and iconology of the print have been described, following the assessment methods and instruments: symbolic icon, syntactic evaluation, syntagmatic evaluation and the study of aesthetic evaluation. The alterations - pathologies and injuries - were analyzed and recognized to select with critical criteria the therapeutic measures that allowed its nullification and attenuation as results that were adopted for its conservation and restoration.

Keywords: illuminated print, Convent of La Recoleta of Cusco

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA

1.1. Planteamiento del Problema

El Convento de la Recoleta del Cusco, ubicado en el actual barrio de Tahuantinsuyo, resguarda en su colección obras de arte como: pinturas de caballete, estampas iluminadas, esculturas policromadas, retablos, pinturas murales de estilo artístico-colonial cusqueño.

En esta variada colección artística, llama la atención una pieza de características sui géneris y muy poco frecuente de manera visible en otras colecciones de esta ciudad.

Se trata de una estampa iluminada cuya procedencia es necesario conocer con la finalidad de documentarla históricamente para su correcta intervención.

La estampa, objeto de estudio de la presente investigación, suele estar ubicada en el alfiz de la caja de escaleras del segundo piso del primer claustro. Tiene por dimensiones 80 x 112 cm, que hacen un área total de 896 cm². Impresa en dos papeles sobrepuestos por la parte central con un traslape irregular de dos cm.

Se encuentra trastelada a un soporte auxiliar textil, adherida aparentemente con cola proteica (cola animal), como solía hacerse en otros tiempos con la finalidad de facilitar su manipulación para su respectivo enmarcado y posterior exhibición.

La estampa, evidencia cultural de un tiempo histórico artístico muy importante en el auge del grabado del siglo XVII en Francia y Holanda, además de otras partes del continente europeo en la época de la ilustración, está *iluminada* según los lineamientos que se seguían en esa época, convirtiéndose ella misma en protagonista de evangelización y moralización en un nuevo rol poco conocido y consiguientemente nada estudiado en nuestra región, pues ya no es simplemente

un documento que debe ser *transcrito* a otra técnica pictórica (v.g. óleo sobre lienzo o tabla) como tradicionalmente se venía demostrando en el desarrollo del estudio de la historia del arte andino.

Este tipo de evidencias artísticas muestra la otra línea del uso de la estampa, cuando cuadros de famosos artistas eran copiados con la técnica del grabado; coloreadas, enteladas y enmarcadas con la finalidad de contar con una copia barata y consiguientemente asequible, de manera que competían con sus fuentes originales y haciéndose, por estas razones, muy populares.

Con el transcurso del tiempo y al estar en soporte celulósico tan vulnerable a la acción de los agentes de deterioro, este bello objeto presenta serias patologías y lesiones que ponen en riesgo su pervivencia: pérdida de importantes fragmentos del soporte de papel que generó lagunas que interrumpen la lectura icónica de manera fluida. Desgarros, distensiones del soporte auxiliar a causa del comportamiento mecánico del bastidor y el marco que, al estar en pésimo estado de conservación, transfirieron los esfuerzos mecánicos al soporte principal de la estampa. Depósitos de detritos de insectos le dan un aspecto moteado en algunas zonas de su superficie.

La acción humana ha contribuido a su actual estado de conservación. Para el enmarcado se ha utilizado clavos de forja que han perforado la estampa en sus márgenes, desgarrando de esta manera el soporte. Los extractivos propios de la madera se han transferido al soporte lo que ha contribuido a su extrema fragilidad en los márgenes mencionados. La resequedad y amarillamiento del papel son evidencias de este comportamiento. El estudio científico de las características del soporte permitirá conocer los cambios que las propiedades matéricas del soporte y los elementos sustentados presentan.

Se observa a simple vista retoques o repintes posteriores que deben ser muy bien evaluados para una correcta interpretación de las intenciones que llevaron a su ejecución, lo cual debe permitir una idónea toma de decisiones para su conservación o retiro.

Esta obra de arte no estaría debidamente registrada según las previsiones legales.

La recuperación mediante acciones de conservación y restauración, contando con consultores pluridisciplinarios, debe permitir recuperar los valores que esta obra encierra: su valoración histórica con estudios iconográfico e iconológico, paleográfico; la valoración estética y material, bajo los criterios y recomendaciones para las obras de arte en soporte celulósico (papel) y siguiendo las normas que la conservación contemporánea dicta.



Figura 1: Estampa iluminada según Claude François, hermano Luc, recoleto francés.
(Registro propio)

1.2. Formulación del problema

1.2.1. Problema general.

¿Cuáles son los procedimientos de conservación y restauración que permitan la recuperación de la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco?

1.2.2. Problemas específicos.

¿Cuál es el contexto histórico de la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial del Convento de la Recoleta de Cusco?

¿Cuáles son las características iconográficas e iconológicas y estilísticas de la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco?

¿Cuáles son las patologías y lesiones cuya remediación debe permitir anular o atenuar los efectos dañinos que presenta la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco?

¿Cuál es la técnica de grabado utilizada para la ejecución de la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco?

¿Cuáles son las técnicas pictóricas utilizadas para iluminar la estampa *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco?

¿Cuál es la composición y estructura de los distintos materiales – soportes y elementos sustentados – utilizados en la ejecución de la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco?

¿Cuáles son las causas de deterioro que deben considerarse para su control en la preservación post restauración de la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco?

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo general.

Determinar los procedimientos técnicos que, cumpliendo los principios teóricos, criterios y convenios admitidos internacionalmente, permitan la conservación y restauración de la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco.

1.3.2. Objetivos específicos.

Elucidar el contexto histórico de la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco.

Describir la iconografía e iconología de la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco siguiendo los métodos panofskianos y realizando su estudio estético.

Reconocer las alteraciones – patologías y lesiones - que haya sufrido la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco para seleccionar con criterio crítico las medidas terapéuticas que permitan su anulación o atenuación que mejor convenga adoptar para su conservación y restauración.

Identificar la técnica de grabado de la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco.

Identificar las técnicas pictóricas empleadas en la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco.

Determinar la composición y estructura de la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco identificando la naturaleza de los distintos materiales – soportes y elementos sustentados – utilizados en su ejecución analizando los materiales constitutivos y documentándolos históricamente.

Identificar las causas de deterioro que deben considerarse para su control y estableciendo su prevalencia con la finalidad de prever su posterior y total preservación post restauración de la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco.

1.4. Justificación

Social: La investigación propuesta permite iniciar el estudio de un capítulo más en la historia del arte andino, presentando una nueva inquietud para los interesados en conocer más sobre las fuentes grabadas que se utilizaron con fines de evangelización y moralización durante el siglo XVII y que llegó aún a nuestra ciudad.

Metodológica: La investigación en el campo de la conservación y restauración exige el concurso de profesionales de distintas áreas del conocimiento humano, que el conservador y restaurador de obras de arte debe saber utilizar para el logro de sus objetivos, siguiendo lineamientos adecuados y coherentes con la materialidad e historicidad del objeto de estudio.

Legal: Las normas nacionales sobre protección del patrimonio cultural demandan la intervención de los profesionales para acciones de salvaguarda de los bienes integrantes de la riqueza cultural del Perú. Las cartas, convenciones, recomendaciones internacionales, y que como país soberano el Perú suscribe, al hacerse parte de nuestra legislación se hacen de cumplimiento compulsivo que debe seguirse asegurando de esta manera intervenciones correctas y respetuosas de los valores que incorpora el bien cultural, materia de estudio de esta investigación.

1.5. Viabilidad

Financiamiento: La investigación propuesta fue financiada por el tesista.

Permisos: Se contó con la autorización del Prior del Convento de La Recoleta del Cusco, Fray Dante Montoya Peña, OFM, quien mostró mucho interés

en la intervención. Así mismo, se tuvo el permiso de acceso a documentación histórica que se preserva en el convento y en repositorios archivísticos del Arzobispado del Cusco.

Equipamiento, herramientas y materiales: Se instaló un taller provisional en uno de los ambientes de la planta baja del segundo claustro del convento, convenientemente provisto de iluminación natural, mesas de trabajo y equipamiento básico (v. g. USB microscopio y laptop, lupa con iluminación, mesa negatoscópica, etc.) que permitió la intervención en condiciones óptimas para el resguardo de la obra y del investigador.

Se instaló un espacio equipado convenientemente para los registros fotográficos durante los estudios pertinentes contando con iluminación natural, ultravioleta e infrarroja para los estudios pertinentes.

Las mesas de trabajo poseían las características necesarias para un trabajo prolijo (superficie, altura, y dimensiones respondían a las características exigidas para comodidad del investigador y seguridad de la obra).

Los materiales fueron adquiridos en la ciudad de Lima a pedido del investigador, cumpliéndose las especificaciones técnicas necesarias.

Consultoría: Se establecieron las líneas de consultoría pluridisciplinaria en las diferentes líneas de estudio que demanda esta investigación (Historia del arte, análisis fisicoquímicos, biológicos entre otros.)

Fuentes bibliográficas: Por ser un objeto de estudio de marcada influencia francesa, se estableció una línea de consulta con el área de estampas y manuscritos de la Biblioteca Nacional de Francia (BNF), creándose el espacio de almacenamiento de información en la línea Gallica de la BNF para los efectos pertinentes.

1.6. Delimitaciones

Geográfica: La investigación se realizó en los claustros del Convento de La Recoleta del Cusco.



Figura 2: Vista satelital de la ubicación del Templo de la Recoleta.1545

Fuente: Recuperado de <http://www.ingemmet.gob.pe/catastro-minero-google-earth>, fecha 01/07/2016.

Temporal: La investigación se desarrolló desde el mes de abril del 2016 a diciembre del 2018.

Social: La investigación se encuadró dentro del estudio estético, material e histórico de la unidad de observación, siendo de interés para historiadores de arte, antropólogos, artistas plásticos, y público deseoso de conocer esta evidencia cultural. También es de gran interés para sus custodios por estar relacionada con los principios de los hermanos recoletos y su historia como congregación religiosa.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO

2.1. Bases Teóricas

2.1.1. Grabado.

Procedimiento que permite la impresión de láminas o estampas mediante la realización de un dibujo invertido en un soporte o plancha (Calvo, A. 1997, p. 109).

El concepto de grabado incluye un conjunto de técnicas de arte gráfico cuya característica común es la creación de imágenes a partir de los cortes o tallas que un grabador efectúa sobre una matriz de madera o de metal. Desde todo punto de vista, el grabado va asociado inequívocamente a un acto de incisión. Para cortar o abrir tallas se utilizan instrumentos cortantes (cuchilla, gubia, escoplo, buril), punzantes (aguja de grabar, punta) o soluciones químicas mordientes (aguafuerte) (Blas, Ciruelos y Barrena, 1996).

Por esta técnica artística se consigue el multicopiado a través de una matriz o plancha.

En el campo de la figuración artística comprende tres procedimientos fundamentales que corresponden, de manera sucinta, a los materiales usados para preparar la matriz: (1) Grabado en relieve – se trata de la matriz tallada en relieve, por lo general de madera (de allí el termino *xilografía*). (2) Grabado en hueco – huecograbado – de una matriz de metal tallada en el hueco (el metal que se suele preferir es el cobre, metal que también le da el nombre de calcografía); (3) Grabado en plano, con una matriz de piedra (*litografía*).

En todos los casos la imagen se obtiene presionando a mano o a máquina una hoja de papel contra la matriz entintada. Las estampas que salen de matrices de madera (*xilografía*) y las de matrices de cobre (punta seca, agua fuerte, etc.) se llaman *grabados* porque la matriz se ha preparado

grabando la imagen con un instrumento de acero (buril, punta, estilete, gubia, etc.) o con ácido. En cambio, las “impresiones” salidas de matrices de piedra (litografía), siendo estampas ya que han pasado por la prensa, no son grabados porque la matriz se ha preparado dibujando con lápiz, pluma o pincel (Bernal, 2013).

2.1.1.2. Grabado de línea.

Grabado a buril, en el que la retícula de rombos resultante de la aplicación del método clásico de la *teoría de trazos* se simplifica al prescindir del cruce de las tallas. Las sombras y volúmenes se consiguen solo mediante juegos de líneas paralelas. Ambas versiones de la talla dulce, la *taille rangée* o talla ordenada (en la que se respeta la ortodoxia del lenguaje de las redes de rombos) y la *taille simple* (donde la imagen se construye a base de líneas paralelas sin cruzar), encontraron su definición y aplicación en la época de mayor esplendor de la historia del grabado en dulce, el periodo protagonizado por la estampa francesa de la segunda mitad del siglo XVII. Claude Mellan fue el máximo representante del grabado de línea propio de la talla simple, desarrollando un particular sistema de representación mediante líneas paralelas, cuyo ejemplo más significativo es su *Santa Faz* de 1649. Frente al método de Mellan, Robert Nanteuil, a quien puede considerarse como el genuino exponente del buril clásico en talla ordenada, desarrolló una fórmula codificada a base de colecciones de buriladas cruzadas en oblicuo con otras (Vives, 2003, p. 32).

2.1.1.3. Grabado de puntos.

Método directo de grabado calcográfico sobre metal en el que la imagen se compone de pequeños puntos dando como resultado una sutil gradación de matices tonales. Para lograr este efecto se usa un pequeño cincel acoplado a un martillo. Cada uno de los puntos, al ser practicado manualmente sobre la lámina, adopta su forma, profundidad y distancia propia. Esta heterogeneidad marca la diferencia fundamental entre estos puntos y los abiertos con ruleta en el grabado al estilo del lápiz, que no es sino una modalidad de la técnica del punteado. Aunque para grabar a puntos de forma clásica, la incisión debe realizarse mediante golpes directos en la lámina de cobre, existe la variante de puntear el barniz protector, siguiendo la técnica indirecta del aguafuerte.

El grabado de puntos (que data aún del siglo XV) es un procedimiento de gran lentitud, e inicialmente fue empleado para crear tonos sobre láminas grabadas en dulce con buril.

2.1.1.4. Grabado de reproducción.

En un porcentaje muy grande de estampas de los siglos XVII y XVIII se reprodujeron lienzos, incluso de famosos pintores, que antes de ser grabados fueron llevados al dibujo. Esta función del grabado, que genéricamente es denominada de reproducción está íntimamente asociada a la talla dulce e impuso una absoluta especialización en las distintas fases de la actividad, de forma que el creador, pintor, dibujante y grabador eran personas distintas.

La consecuencia de este proceso fue que la estampa resultante, no era sino una reinterpretación de la interpretación del original en la que la libertad creativa del artista cedió paso a un virtuosismo técnico estrictamente artesanal, hasta el punto de que, avanzado el setecientos, los grabadores elegían las pinturas a reproducir, no por su valor, sino por la capacidad de convertirse en instrumentos para que aquellos pudieran lucir su propia habilidad. Se llegó incluso a mejorar lienzos de dudosa calidad con el uso del entrecruzamiento de tramas que abarcaban todo el espacio visual de la imagen.

El grabado de reproducción fue estandarizado y quienes no seguían las pautas dadas no eran muy valorados imponiéndose de esta manera el grabador comercial y en la historiografía se menciona al grabador y editor Abraham Bosse como el autor del tratado más conocido y traducido sobre los métodos de grabar en talla dulce, editado en París en 1645 y reeditado en numerosas ocasiones posteriores y que se consultó en sus ediciones para esta investigación.

Las estampas de reproducción se identifican con facilidad, entre otras cosas porque en su letra suele constar el nombre de los diferentes responsables participantes en su creación (inventor, pintor, dibujante, grabador e, incluso, editor) que por lo general se hacía en latín.

Fue durante el máximo esplendor del grabado de reproducción que se estableció la denominada *Teoría de los trazos*, basada en el entrecruzamiento de las líneas usadas para formar las tramas romboidales o plazas con lo que se conseguía medios tonos y las texturas (Vives, 2003, pp. 72 – 73).

2.1.2. Historia del grabado.

El grabado considerado como una de las técnicas artísticas más antiguas en cuanto a la producción en serie se refiere por su múltiple impresión permitió su rápida distribución en Europa principalmente, creándose talleres importantes en Holanda, Francia, Italia y posteriormente en España.

Esta expresión artística se desarrolló mediante procedimientos particulares que dependían del material utilizado en la matriz:

El procedimiento más antiguo de grabado es la xilografía, que se desarrolla a principios del siglo XV en los Países Bajos de Alemania y Francia, quizá por la influencia de la decoración de tejidos y agota su posibilidad expresiva en la primera mitad del siglo siguiente. Ligada en sus comienzos al libro ilustrado, versión económica de los manuscritos, y a la divulgación a nivel popular de motivos y formas de las artes “mayores” a través de imágenes devotas, la xilografía conoce un breve momento de gran calidad artística con Durero y los maestros alemanes de principios de siglo XVI, y en Italia en la variante del “claro-oscuro” hasta la mitad del siglo. Después permanece prácticamente olvidada hasta su relanzamiento, hacia finales del siglo XIX, en un clima postimpresionista (Maltese, 2001, p. 987).

2.1.3. Los grabados como fuente de estudio del arte colonial en Cusco.

Para poder llegar al contexto local en relación con la presencia de las estampas en Cusco, se debe comenzar recordando nuestra relación con Europa, donde fueron conocidas las primeras estampas a comienzos del siglo X, estampas que, realizadas con la técnica de grabado en relieve o entalladura, consistía en cortar la madera o metal blando “de tal manera que la superficie que queda en relieve se imprime sobre el papel por medio de una prensa vertical. Son muy escasas las que se conservan, casi todas de temática religiosa y un gran número de ellas iluminadas” (Huidobro, 2012, p. 2).

El interés por el grabado y su relación con la pintura y otras artes se ha visto renovado por el éxito del proyecto que estudia las fuentes grabadas del arte colonial español (*Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial Art - PESSCA*) de la Universidad de California, promovido por el doctor Almerindo

Ojeda de la Universidad de Davis de los Estados Unidos, con cuya consultoría se contó para esta investigación.

Sin embargo, ya muchos estudiosos años antes habían observado esa suerte de maridaje entre la estampa y el arte plástico en nuestra región durante la colonia.

Valenzuela (2016) recuerda que como fruto de la historia del arte como disciplina académica se habla hoy en día de manera natural de lo que se denomina como la escuela cusqueña de la pintura y cita a Martín Sebastián Soria como uno de los investigadores en esta área del conocimiento que antecede a Ojeda.

Refiere Valenzuela que Soria publicó en el año de 1952 “‘Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas’, en los Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de Buenos Aires” (p. 324), artículo que resultó de las investigaciones bibliográficas e historiográficas que realizaba para su tesis doctoral. Siempre recordando a Soria, reproduce la cita de este último:

Durante el verano de 1947, haciendo investigaciones en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de París, pude establecer la estrecha relación entre grabados manieristas hechos en Amberes por artistas flamencos y holandeses y la pintura española del siglo de oro (Soria, 1959, p. 29). Publicó los primeros resultados de este trabajo en conferencias y en artículos de 1948 y 1949 sobre las fuentes flamencas de la pintura barroca española (p. 325).

Tal fue el interés de Soria sobre el grabado como fuente de la pintura colonial que publicó en 1956 el libro titulado:

La Pintura del Siglo XVI en Sudamérica. Volvió al mismo tema en otros dos textos de 1959: un artículo en los Anales, titulado “La pintura en el Cuzco y el Alto Perú 1550-1700” (Soria, 1959), y su contribución al volumen publicado con George Kubler, *Art and Architecture of Spain and Portugal and Their American Dominions* (Kubler & Soria, 1959, p. 325).

Siempre Soria (1959, p. 29) citado por Valenzuela, siguió dando noticias en los años de sus investigaciones, y comunicaba lo siguiente:

En búsquedas posteriores en Nueva York, Boston, Londres, París, el Vaticano, Madrid, Bruselas y Amberes he podido ampliar el material

comparativo así que hoy dispongo en mi fichero (para un libro que está en preparación) de centenares de parejas entre grabados europeos (en su mayoría de Amberes, pero también de Venecia, Roma, Augsburgo, Munich, Lyon y de otros lugares) y pinturas tanto españolas como hispanoamericanas (Valenzuela, p. 326).

En este documento es interesante leer nombres de notables cusqueños que apoyaron al doctor Soria en su investigación, tales como los doctores J. Uriel García, Humberto Vidal, Domingo Velasco Astete y en Lima Alberto Geisecke.

Fajardo de Rueda (2014) inicia sus investigaciones sobre la presencia del grabado en Colombia, conocida como la Nueva Granada durante la época colonial. Ella advierte que,

Hasta hace muy poco tiempo se pensaba que casi todos los grabados que habían llegado a la Nueva Granada procedían de los talleres flamencos. Contamos con un magnífico inventario de la obra rubeniana en América trabajado por Helga von Kügelgen (2009, 1009-1079) de gran utilidad para toda la región. Se suponía que la fuente más rica, de donde se surtían nuestros artistas era del taller de grabadores de Pedro Pablo Rubens, que él mismo instruyó para que dieran difusión universal a su obra: los hermanos Boetius y Schelte Adams Bolswert, Lucas Vorsterman, Marinus van der Goes, Paulus Pontius, Theodore Galle y de la Casa Plantin-Moretus, quien contaba con el privilegio de ser la autorizada por el Rey de España para enviar publicaciones a América.

Pero resulta que también se han encontrado obras de otros pintores y grabadores de diferentes orígenes, talleres y regiones tales como Mattheus Merian, Gottlieb Heress, Georg Conrad Bodenehr, Thomas de Leu, F. Huybrecht, Domenico María Bonaver, Daniel Aldenburgh, Marco Pitteri, quien grabó la obra de G.B. Piazzetta, Francesco Salviati en el siglo XVIII, y los hermanos Klauber de Augsburgo, entre otros.

Como puede observarse la procedencia de las estampas es muy variada. Se importan de muchas casas editoras ubicadas en Italia, Francia, Alemania, aún de España y también de Praga, Viena, Colonia, Nuremberg y Augsburgo, entre otros.

Los comerciantes de estampas abundaron en Europa. En el siglo XVII la industria del libro en Europa y específicamente en Francia, se desarrolló de gran manera debido al afirmamiento del absolutismo de los monarcas.

Gardon (1986) atribuye el auge de la industria del libro, que se dio en las ciudades con gran actividad religiosa, intelectual y aún judicial, al control gubernamental a través de la reglamentación de los oficios relacionados con la impresión de libros y los otorgamientos de privilegios y la censura que en adelante favoreció a un pequeño grupo de grandes libreros y con preferencia a los capitalinos. La primera mitad del siglo XVII es una época de gran desarrollo cultural, educativo y de renovación espiritual. El Concilio de Trento activó teológicamente los mercados abiertos por la contrarreforma y favoreció la producción y comercio de libros que se ilustraban obviamente con estampas.

Como parte de los libros, las estampas podían venderse por separado desde la segunda mitad del siglo XVII que en una sociedad escasamente alfabetizada cumplieron una gran función pedagógica en la que confluían la propaganda religiosa y política sustentando así a los regímenes imperantes, la monarquía y el clero. Es así, que la imagen tiende a ser cada vez más autónoma y comienzan a ser comercializadas por los vendedores de estampas y mercaderes de imágenes.

A esta nueva actividad se sumaron importantes grabadores. Los mercaderes solicitaban ilustraciones a los grabadores para hacerlos imprimir en los talleres de su elección o bien ellos mismos realizaban esa tarea. Se encontraban imágenes volantes por todas partes y se hizo más evidente su función religiosa, moral, pedagógica y recreativa.

En la empresa del libro era necesario contar con oficios de dibujantes, grabadores, impresores, iluminadores y comerciantes de talla dulce. Además, esta empresa permitió el desarrollo de la industria papelera, producción de pigmentos y colorantes principalmente.

Recientemente en la Biblioteca Central de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco se han puesto en evidencia valiosos textos ilustrados con bellísimas estampas provenientes de talleres de impresión de Europa. Se puede apreciar catecismos ilustrados por Klauber que muestra el esplendor del arte rococó y la maestría de este artista. Bellos atlas que muestran la magnificencia del

antiguo territorio colonial peruano y sus riquezas. El repertorio es amplio y debe ser mostrado al mundo no solo como patrimonio cultural, sino fundamentalmente como fuente de investigación.

Investigadores que estudiaron el arte peruano, tales como Teresa Gisbert, José de Mesa, entre otros, también argumentaron que las estampas importadas servían para ser copiadas o como fuentes de composición para los lienzos; no se encuentran en sus afirmaciones que los lienzos fueron posteriormente grabados y que las estampas luego circularan entre los pintores para ser coloreadas o iluminadas y sean usadas como cuadros ya no en soportes clásicos (tabla o textil) sino en papel. El estudio de la producción de estampas en el virreinato del Perú es un capítulo de la historia del arte que no ha sido del todo explorado y requiere un estudio más dedicado.

Un caso interesante es el que cita Fajardo de Rueda (2014) con respecto a la Virgen de Chiquinquirá en Nueva Granada dice:

La primera representación en grabado de la advocación de Chiquinquirá se encuentra adherida al manuscrito original de *El Desierto Prodigioso* y el *Prodigio del Desierto*, de Pedro Solís de Valenzuela, considerada como la primera novela escrita en Hispanoamérica, a mediados del siglo XVII.

Muy seguramente el grabado se hizo en España, porque en el Nuevo Reino de Granada no hubo imprenta sino hasta el siglo XVIII. Años más tarde, en 1792, el grabador español Francisco Benito de Miranda, residente en Santafé y grabador de la Casa de Moneda a petición de don José de Espeleta, Virrey y Capitán General del Nuevo Reino de Granada como reza en el frontispicio del grabado, reprodujo el cuadro de Narváez en un grabado que debió difundirse por todo el territorio.

Es interesante tomar nota de los tratamientos posteriores que se le daban a las estampas con la finalidad de exornarlas debido a la devoción a los íconos que representaban.

El Museo de Arte Colonial de Bogotá conserva un ejemplar de este grabado bordado y enjoyado, seguramente con gran devoción, pues esta era una de las aplicaciones que tenían las estampas devocionales: ser bordadas, generalmente por las monjas, aunque también se sabe que en la Colonia

existía el oficio de bordador, ejercido por hombres (Webster, 2012, 101). De igual modo, algunos grabados se coloreaban, eliminando a veces detalles arquitectónicos o que se consideraran innecesarios, como las que se guardan en el Museo de Arte Colonial, en algunas iglesias y en colecciones particulares, pues se usaron con bastante frecuencia para hacer “caxones religiosos” o retablos portátiles, en sustitución de pinturas de imágenes (Fajardo de Rueda, 2014, pp. 87 – 88).

Pero es innegable que durante la colonia gran parte de la producción artística en pintura de caballete, escultura policromada, artesanos, incluso muebles, tuvieron vínculo gracias a las fuentes grabadas traídas desde el viejo continente; su representación debía mantener los parámetros artísticos e iconográficos como se evidencia en los conciertos de la época. En el artículo *El grabado como fuente del arte colonial; Estado de la Cuestión* publicado por PESSCA, puede tomarse conocimiento al respecto:

El arte colonial, sin dejar de ser *sui generis* (sic) revela una innegable impronta europea, tanto en su forma como en su contenido”.

Afortunadamente, nuestra paradoja es de fácil resolución. Los artistas coloniales utilizaron grabados europeos como modelos para sus composiciones.

Muchos de estos grabados fueron producidos en Amberes, capital comercial de Flandes, región que era por entonces, al igual que el Perú, parte del vasto imperio español.

Encuadrados en obras religiosas, encolados en álbumes de artista, o sueltos como parte de un robusto comercio de obras de arte, millares de grabados amberinos viajaron a todo lo largo y ancho del imperio español, dejando a su paso una marca indeleble en todas las composiciones artísticas de las colonias españolas. Producido a bajo costo, reproducido en grandes cantidades, transportado con ligereza, resistente a los trajines de viaje, y almacenado con facilidad, el grabado europeo fue usado como estímulo de invención, asistente de composición, repertorio de poses, y garante de ortodoxia iconográfica, convirtiéndose así en “portátil Europa” para los artistas coloniales.

Cabe señalar que no fue sólo en la España colonial donde se emplearon grabados en la creación de obras de arte. La práctica se dio de manera general. No sólo en la España peninsular, sino en toda la Europa del momento, quedando además consignada en los tratados de pintura de la época (Stastny, 2014).

2.1.4. Las estampas europeas en América.

El año de 1532 se marca como la llegada de los peninsulares a territorio americano, con ellos una nueva cultura y una nueva religión se instaure en un largo proceso de evangelización, la imagen grabada en las estampas como vehículo de adoctrinamiento facilitará con contundente rapidez en la población indígena, como señala Laura Liliana Vargas Murcia.

Los usos de las estampas fueron múltiples y no se restringieron a lo religioso; pues, aparte de su uso para la oración y la contemplación en espacios eclesiales y civiles y para la enseñanza de la doctrina especialmente en los pueblos de indios, fueron utilizadas como medio propagandístico para beatificaciones, difusión de devociones, críticas políticas, ilustración de explicaciones de tipo científico o informativo de cualquier tema, como parte de la decoración de construcciones efímeras y como fuente para otras obras pictóricas, escultóricas, arquitectónicas o de ornamentación. La utilidad de las estampas se extendió al ámbito de los milagros, las curaciones, la protección, la intercesión y las indulgencias, a pesar de que a veces estas atribuciones de poderes no contaban con el visto bueno de la Iglesia católica.

Los múltiples orígenes de las estampas aparecen algunas veces en los registros de salida del fondo *Contratación* y en estos se encuentran las especificaciones de origen bajo las denominaciones de “láminas romanas”, “papeles pintados de Francia”, “estampas de París” o “estampas de Milán”, entre otras. Las mercancías enviadas a América eran escogidas por una junta que estudiaba lo que los cargadores a Indias debían enviar según las perspectivas comerciales. Los bienes extranjeros se ofrecían en Sevilla en la feria denominada “La Vendeja” (Vargas, 2013).

Durante la colonia la circulación de estampas religiosas estuvo controlada por el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición y por cédulas reales, para evitar que se filtrasen estampas irrespetuosas, ofensivas para la fe católica y de índole socio político en contra de la monarquía.

La impresión de las estampas solía incluso contar con autorizaciones de índole real y las imprentas no podían funcionar sino estaban inscritas en los padrones de arte y oficios (Palermo, 2008).

2.1.5. Talleres europeos de grabado.

Se organizaban según la estructura tradicional conformada por aprendices, oficiales y maestros y muchos fueron de carácter familiar. Se destacaron los talleres de los grabadores Galle, Wierix y Sadeler, de origen flamenco, y de cuya autoría llegaron gran cantidad de estampas a América. En algunos casos, los grabadores españoles se formaron en las casas de moneda al servicio real (Vargas, 2013).

En Francia del siglo XVII la Rue Saint Jacques, ubicada muy cerca al río Sena, era conocida como la calle de las imprentas y allí tendrán gran desarrollo familias de grabadores como Landry, Mariette, etc y donde convergerán prestando sus servicios grabadores de gran prestigio como Cousin, Lepautre, Pecoult, Picard, Rubens, Villequin, Larmessin, Thomassin, Besson, Poussell, Léclerc, Lebrun, Bazin, Licherie de Beurie, Langlois y muchos otros.

La denominada puesta al día de la plancha o matriz del grabado solía ser confiada a uno de los aprendices del taller donde se instruían y se les pagaba por pieza o al año.

La colaboración de los estudiantes motivó en el siglo XVIII acaloradas polémicas entre los miembros de la Academia de artes de París.

Courboin (1914) da cuenta del prólogo de un catálogo de venta de estampas, en el cual se trataba el asunto de la intervención de los aprendices. Refiriéndose al taller de Le Bas, reconocido grabador que hacia 1750 se ubicaba en la rue de la Harpe, en frente de la rue Percée, dice:

M. Le Bas avoit d'ailleurs un grand nombre d'élèves, ... Il était obligé, pour former les uns et les autres, de les fixer successivement sur chaque partie d'une planche, jusqu'à ce qu'ils y fussent parfaitement stylés et

conséquemment de faire passer la même planche par les mains de plusieurs, selon qu'ils étoient plus ou moins avancés. ..., il retouchoit toutes ces espèces de marqueteries ... et n'y mettoit jamais son nom qu'après avoir apposé pour ainsi dire l'empreinte de son goût, de son génie et de son étonnante facilité (Courboin, 1914, pp. 22 - 23).

Traducción:

M. Le Bas tenía un gran número de estudiantes, ... Él estaba obligado a formar a los unos y a los otros asignándoles sucesivamente una parte de una plancha hasta que fuesen perfectamente estilizadas y consecuentemente hacer pasar la misma plancha por las manos de varios, según estén más o menos avanzados. ... Él retocaba todas estas especies de marqueterías ... y no ponía jamás su nombre sino después de haber fijado por así decir la impresión de su gusto, de su genio y de su asombrosa facilidad (Courboin, 1914, pp. 22 - 23).

Le Bas encaraba esta especialización como una práctica decadente, la deploraba como artista, pero la aprovechaba para su comercio de estampas y otros grabadores hacían lo mismo.

En su taller se veía a jóvenes grabadores que se encaminaban, según su temperamento, en la preparación del agua fuerte o el acabado con buril.

M. Hédou, citado por Courboin, historiógrafo de Le Mire (uno de los mejores alumnos de Le Bas) da cuenta que entre los mismos grabadores la colaboración no carecía de tempestades.

Los buenos preparadores al aguafuerte eran muy solicitados, pero demoraban en su intervención, pero una vez entregada la plancha era terminada por un burilista, como lo testimonia una carta que recibiera el experto maestro grabador Le Brun.

Las medidas de la plancha y el dibujo mismo podían ser enviadas por los impresores a los grabadores, quienes según su especialidad se encargaban de una parte de ella y luego la enviaban a otros sucesivamente hasta su acabado. También podían retocar otras planchas y dependiendo del prestigio del artista, las planchas alcanzaban altos precios.

En una carta del grabador Bervic, el mejor alumno del taller de Wille, puede leerse lo siguiente:

Si vous voulez envoyer la mesure du cuivre avec le dessin je me chargerai de faire la planche et de la remettre à Pilment qui la vernirait et graverait le paysage; que pour le trait, je me chargerais de le calquer. Ce que je ne puis faire, c'est l'eau-forte des figures, je n'en ai aucunement l'habitude et je le ferai très mal, mais comme je juge qu'il serait bon que les petites figures du fond soient faites à l'eau-forte, je pourrais en charger un graveur nommé Pocquet, qui grave très bien les petites figures à l'eau-forte. (Portalís et Beraldi, graveurs du XVIII^e siècle, t. III, p. 292, article: Pauquet.) (Courboin, 1914, p. 24).

En este párrafo de la carta, Bervic solicitaba le sean dadas a conocer las dimensiones del cobre y el dibujo que calcaría a la plancha metálica, después informaba que otro grabador, Pilment, se encargaría de barnizar y grabar el paisaje. También reconocía que no era muy diestro con el aguafuerte y juzgando que las pequeñas figuras del fondo debían hacerse al aguafuerte, sugirió que esta parte del trabajo podía encargarse a un grabador aguafortista de nombre Pocquet, a quien reconoce como muy bueno en su labor.

Unos son buenos en buril, otros lo son en aguafuerte. Algunos se especializan como burilistas-terminadores (*burinistes-finisseries*).

Courboin cita el caso de Simonet (1742-18..), destacado alumno de Le Bas, quien terminó los aguafuertes de Moreau, el joven, siguiendo los dibujos de Baudouin (*Modèle Honnête et le Couché de la Mariée*, 1768). También menciona a Jean Ouvrier (1725-1784) quien terminó la Pompa fúnebre de la reina Catherine Opalinska (18 marzo 1747) y la gran Vue de la galería de Versailles (1755) que comenzó Cochin.

Los grandes dibujantes grabadores eran instruidos en cada una de las partes del oficio, pero ni siendo tan famosos y valorados tenían el tiempo necesario para grabar la cantidad de dibujos que les solicitaban por lo que tenían que recurrir a otros en cada una de sus especialidades. Dos estampas alegóricas de la entronización de Luis XVI y María Antonieta, publicadas el 3 de junio del 1776, ilustran el trabajo corporativo desarrollado: Cochin hizo los dibujos, d'Augustin

de Saint-Aubin los grabó al aguafuerte; Choffard, autor del enmarcado; Joseph de Longueil, terminó las planchas al buril.

En las estampas siguientes puede apreciarse el empleo de las dos técnicas.

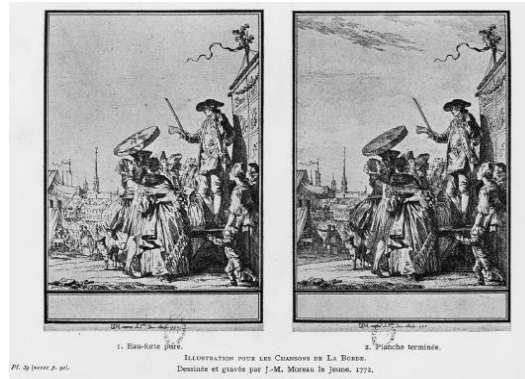


Figura 3: Combinación del grabado al aguafuerte en un primer momento y el grabado con buril para su finalización (Courboin, 1914).

2.1.6. ¿Grabado o estampa?

En el diario hablar, y especialmente para los que no son especialistas en el tema, ambos términos son sinónimos, sin embargo, los investigadores y estudiosos del arte del grabado aclaran la diferencia entre ambos. Vives (2003) experta grabadora e investigadora española de estampas sostiene que,

Ya desde ahora, y antes de adentrarnos en las técnicas, conviene precisar que la palabra *grabado* designa sólo una parte del proceso para obtener una *estampa*. Grabar es dibujar sobre una materia dura con incisiones, mediante una punta, buril, cincel, etc.

La composición o imagen se graba sobre una plancha de metal o de madera y, ésta se convierte en matriz para la reproducción múltiple de aquélla. Así, se entiende que un *grabado* es la matriz: el taco de madera, la plancha de metal u otro material duro, que haya sido incidido o tallado, sea susceptible de recibir tinta y permita trasladar la imagen al papel, a través del proceso de estampación o impresión, tantas veces como sea necesario (Vives, 2003, p. 19).

Préaud (2014) también deja por sentado que la estampa es una imagen impresa sobre una hoja de papel y que por consiguiente no es un grabado.

2.1.6.1. Estampa.

Luego podría definirse una estampa como el resultado del proceso de impresión en un soporte no rígido que por lo general es papel al que se ha transferido la imagen lograda en una matriz trabajada previamente utilizando alguno de los procedimientos del arte gráfico.

Una estampa es el resultado tangible de dos tipos de actividades: el trabajo del artista gráfico sobre una matriz a partir de técnicas de grabado y la impresión o estampación que el estampador realiza de dicha matriz.

La imagen del soporte original pasa a la estampa tras entintar aquél, poner en contacto ambos y someterlos a presión. En definitiva, la estampa es el producto final del arte gráfico, y la multiplicidad, su característica más genuina. Recibe este nombre porque el proceso de impresión se denomina estampación. A pesar de tan evidente argumento, existe una injustificada resistencia al empleo del término, debido, en parte, a su asociación con imágenes de temática religiosa - circunstancia que puede justificarse por la inmensa producción de estampas religiosas en los países católicos de Europa y especialmente en España. En el ámbito popular están muy extendidos términos como grabado o lámina para referirse a las manifestaciones en papel obtenidas a partir del entintado y prensado de una matriz. Sin embargo, la utilización en tal sentido de cualquiera de los dos significantes mencionados no es correcta. Por lo que respecta al primero, conviene tener en cuenta un hecho obvio: sobre el papel no se graba.

Además, no todas las técnicas empleadas para trabajar una matriz lo son de grabado. De modo que, si no todas las estampas se obtienen a partir de procedimientos de grabado, llamar grabado a cualquier tipo de estampa es un error.

Por otra parte, se denomina habitualmente lámina a la ilustración a página entera de un libro, ya sea una estampa o una reproducción fotomecánica. Su uso deriva de la ilustración de impresos tipográficos mediante estampas calcográficas que se estampaban por separado y se encartaban entre las hojas del texto. Con el objeto de facilitar la tarea al

encuadernador, el grabador numeraba los cobres según el orden en el que debían ir colocadas las ilustraciones dentro del libro. Para ello, delante del número correspondiente se ponía la palabra lámina. Así pues, lámina equivale a plancha grabada pero no a estampa. Al ser entintado e impreso el cobre, la expresión *Lámina I...* - o su abreviatura *Lám. I...* - pasaba al papel, razón por la que terminaron llamándose láminas las ilustraciones y, por extensión, todas las estampas (Blas, Ciruelos y Barrena, 1996).

2.1.6.2. Estampación.

Una estampación viene a ser la secuencia de operaciones necesarias para obtener una estampa: (1) Entintado, (2) Limpieza de la tinta sobrante, (3) Colocación del papel en contacto con la matriz, (4) Prensado y (5) Secado de la estampa; secuencia llevada a cabo sobre un soporte (matriz o plancha) para hacer posible que la imagen contenida en el mismo pueda ser impresa en un papel (estampa) tantas veces como se desee.

En el Museo de Louvre aún hoy en día se pueden conseguir estampas de las matrices originales de reconocidos artistas, obviamente con las aclaraciones que el caso amerita.

En todos los casos (excepto en la serigrafía) la imagen se imprime presionando a mano o a máquina una hoja de papel contra la matriz entintada. Pero, además, esta laboriosa e importante actividad, de la que depende en gran medida la calidad de la estampa, requiere el conocimiento de la composición o selección de las tintas, la naturaleza de los papeles, el manejo de las prensas, las peculiaridades de los diversos sistemas de entintado y prensado.

Consiguientemente cada una de las técnicas artísticas del grabado exige un procedimiento propio de estampación, pero dentro de cada una de estas categorías también existen peculiaridades en el procedimiento de estampación, no es lo mismo estampar una madera a la fibra del siglo XV que un taco a la testa del XIX; tampoco es lo mismo estampar un cobre abierto en talla dulce del XVIII que una lámina de cinc grabada al aguafuerte del XX. La fidelidad a los modelos de cada época histórica, así como la capacidad para interpretar correctamente la obra del artista contemporáneo, son exigencias que un buen estampador debe conocer y respetar (Blas et al, 1996).

2.1.6.3. *Estampación natural.*

Propia del grabado en talla dulce de los siglos XVII y XVIII; se basa en el principio de la limpieza absoluta de la superficie no grabada de la plancha metálica, de forma que solo las tallas contengan tinta. La pureza de la línea de buril no acepta una estampación con veladuras, que desfiguren sus perfiles limpios, nítidos, precisos. Una vez aplicada la tinta con la muñequilla, el estampador limpiaba la tinta sobrante, pero cuidando de no retirar la de los surcos poco profundos destinados a dar la calidad de grises necesaria, modulando la transición del blanco al negro (Blas. et al., 1996).

2.1.6.4. *Estampación en hueco.*

Asociado a las técnicas de grabado calcográfico. Los surcos o tallas se rellenarán cuando se extiende sobre ella una capa de tinta que cubrirá toda la superficie metálica. En la estampación artística al no limpiarse del todo la tinta superficial se obtiene efectos de veladuras. Al poner en contacto el metal entintado con una hoja de papel y hacer pasar ambos entre los dos cilindros de un tórculo, la tinta de las tallas pasa a la estampa. Es decir, la imagen transferida a la estampa coincide con los huecos de la lámina metálica.

Antes de proceder al entintando la lámina se calentaba para facilitar su entintado al hacer la tinta menos viscosa y se favoreciera de esta manera su penetración en las tallas. Luego se procedía a limpiar, con mayor o menor intensidad, la superficie de estampación empleando la muñeca de tela (mota de tela). Para la estampación se humedecía ligeramente el papel que se colocaba sobre la plancha: sobre el papel se colocaba una camita de algodón y presionando con el tórculo se favorecía que el papel absorbiera la tinta de la plancha (Blas et al., 1996).

2.1.7. *El papel como soporte de estampas.*

El soporte usado con más frecuencia fue el papel hecho de tela, pero existieron otras alternativas como el pergamino, la vitela y el guadamecí.

La escasez de las materias empleadas previa a la introducción del papel en Occidente (pergamino y vitela) condicionaba la producción de textos e imágenes múltiples en grandes cantidades. Así pues, el papel contribuyó de una manera definitiva al nacimiento y expansión de la imprenta y el grabado. Por otra parte, la

abundancia de la materia prima de la que se obtenía el papel (fibras vegetales) lo convertían en un producto prácticamente inagotable, abaratando considerablemente sus costos y permitiendo al artista disponer de un soporte económico para el trazado de sus dibujos.

2.1.7.1. Papel de tina.

Como se sabe, la introducción del papel en los países occidentales de Europa fue consecuencia de la expansión del islam, que a su vez había importado de oriente el método de fabricación. Desde su invención en el siglo II, o si se prefiere, desde la instalación del primer molino papelerero de Europa a finales del siglo XI en Játiva hasta bien entrado el siglo XVIII, el papel se fabricó a mano, a partir de trapos de algodón primero, de cáñamo y lino más tarde, trapos que eran humedecidos, macerados y golpeados o batidos hasta formar una pasta a la que se le aplicaba una cola en una tina con agua y cola de pescado para finalmente ponerlos en moldes, se prensaban y se dejaban secar, procedimientos secuenciales que permitían obtener una hoja flexible, resistente y adecuada para retener pigmentos líquidos o sólidos. En muchos casos el papel era verjurado, lo que quiere decir que a la luz se observaban las líneas del cedazo metálico que se marcaban durante la deshidratación de la pasta y aún presentaba filigranas (La Lande, 1761).

Esas características se obtenían cuando la pasta resultante se vertía en un tamiz rectangular (*forma*) constituido por una cuadrícula de alambre (*corondeles* y *puntizones*) que facilitaba el reparto regular de la pasta y la eliminación de agua. Por último, la hoja se extraía de la forma y se sometía a operaciones de secado y selección. Por cuanto el contacto de la forma con la pasta no es hermético, los bordes de las hojas presentan irregularidades denominadas *barbas*.

Este papel de tina, exclusivo hasta el ochocientos, sufrió a partir de ese momento la competencia del papel continuo mecánicamente obtenido.

Todos los dibujos y estampas antiguos están soportados en papeles de tina. Su composición no ácida ha garantizado la pervivencia de muchos de ellos en buen estado de conservación. Tan extraordinaria calidad convirtió a esta clase de papeles en soportes muy apreciados por los grabadores, estampadores y dibujantes.

En los dibujos y estampas antiguos el examen del soporte resulta de fundamental importancia para dataciones cronológicas y, por lo que respecta al diseño y al arte gráfico contemporáneos, la textura, márgenes, formato, gramaje y tonalidad del papel constituyen aspectos condicionantes del resultado final y a los que el artista presta una considerable atención y que el conservador – restaurador debe conocer para sus intervenciones.

Hasta el descubrimiento de la máquina continua y la aplicación de celulosa procedente de la madera, a comienzos del siglo XIX, la de tina fue la única clase de papel conocida. Hoy su fabricación es muy reducida debida, entre otras cosas, a la lentitud de un proceso de elaboración completamente artesanal y cuyo método se ha mantenido inalterable durante más de dieciocho siglos. No obstante, el papel de trapo es el de mejor calidad y el más estable al envejecimiento.

2.1.7.2. *Papel avitelado.*

En los años centrales del siglo XVIII se introdujo un cambio en la forma de hacer papel a mano. El verjurado tradicional de hilos de alambre se sustituyó por una fina tela metálica, tejida a máquina, cuyo entramado es tan espeso que no deja señal en la hoja. Observado al trasluz, este papel de aspecto semejante a la vitela de los códices, es liso y uniforme, sin rayado. La introducción de la máquina continua de fabricación de papel supuso la consolidación definitiva del avitelado, relegando al papel verjurado a una producción muy limitada. Como en el caso de la relación del papel de tina con el verjurado, se puede establecer un paralelismo similar entre el papel continuo y el avitelado. Pero esta equivalencia no se cumple siempre de forma sistemática, ya que existen papeles continuos con verjura y papeles avitelados hechos a mano.

2.1.7.3. *Papel verjurado.*

Papel en el que se observa por transparencia una malla reticular de líneas verticales (*corondeles*) que cortan perpendicularmente a otras horizontales muy próximas entre sí (*puntizones*). Estas líneas son la impronta de los alambres de la forma con que se hace papel a mano. En las zonas ocupadas por los hilos metálicos, la menor cantidad de pasta depositada hace que dichas partes sean menos densas y opacas, lo que permite visualizarlas fácilmente mirando a través de la hoja. Aunque existe una relación evidente entre ambos, no puede afirmarse

que todo el papel de tina sea verjurado, ni tampoco que éste se fabrique siempre de modo manual.

2.1.8. Formatos de papel usados en los siglos XVII – XVIII.

La estampa en estudio debe responder a uno de los formatos que durante el siglo XVII se usaba en Francia por disposición real. Se le denominaba tarifa del peso que su majestad quiere que pesen las resmas de diferentes clases de papel que se fabrican en el reino... como también el ancho y el largo que deben tener las hojas de papel de diferentes clases aquí especificadas (La Lande, p. 120), correspondiendo al papel formado inicialmente en pliego.

Tabla 1: Formatos de papel usados en Francia del siglo XVII

Nombre	Ancho (cm)	Alto (cm)
Grand colombier, o imperial	53.82	80.17
L'elephant	60.96	76.2
Chapelet	54.29	76.2
Au soleil	50.71	70.55
Petit-chapelet	50.56	69.6
Grand-atlas	61.91	69.53
Petit-atlas	57.31	66.68
Grand-jesus, o superroyal	49.21	66.04
Grand-soleil	19.44	62.55
Grand-aigle	20.39	62.39
Grand-lombard	50.08	61.91
Petit fleur de lis	48.26	60.96
Grand-royal etranger	45.72	60.00
Petit-soleil	44.77	60.00
Grand-royal	44.77	57.15
Grand-raisin	43.18	57.15
Royal	40.64	55.88
Grande-fleur de lis	21.6	55.88
Double cloche	36.51	54.29
Lombard	45.72	53.98
Lombard-ordinaire, o grand carré	41.59	51.75

À la main	35.88	50.56
Petit-royal	40.64	50.08
Carré, o crandcompte, o carré au raisin y el llamado au sabre, o sabre au lyon	39.05	50.08
Carré, muy delgado	39.05	50.08
Cavalier	40.96	49.21
Grand-messel	38.10	48.26
À l'écú, o moyencompte, o pomponne	35.88	48.26
À l'écú, muy delgado	35.88	48.26
Au coutelas	35.88	48.26
Grande-licorne à la cloche	30.48	48.26
Francia à l'étoile, o á l'éperon, o lounquet	34.60	46.67
Grand cornet	33.97	44.61
Grand-cornet, muy delgado	35.88	44.61
Petit-cavalier	38.42	44.13
Second-messel	35.56	44.13
Telliere, grand format	33.34	43.82
Couronne, o griffon	33.02	43.34
Couronne, o griffon, muy delgado	33.02	43.34
Cartier, grand-formatdauphiné	33.97	40.64
Champy, o bastard	33.34	40.64
Cartier, grand-format	31.43	40.64
Pantalón	31.43	40.64
La telliere	30.96	40.64
Petit raisin, o bastón royal, o petit cornet à la grande sorte	30.48	40.64
Le trois o, o trois ronds, o genes	28.90	40.64
Aux armes d'amsterdam, pro patria, o libertas	30.64	39.05
Cadrán	31.75	38.58
Pigeonne, o romaine	26.04	38.42
Petit nom-de-jesus	27.94	38.26
Au pot, o cartier, ordinario	28.89	36.51
Espagnol	28.89	36.51

À la cloche	26.83	36.51
Le lis	28.90	35.72
Petit à la main, o main fleurie	26.67	34.29
Petit-jesus	22.55	33.50
Estraza finos, u ordinarios, grises, de color y otros	22.55	a pedido

Fuente: Fraustro (2014).

2.1.9. ¿Estampas coloreadas o iluminadas?

Calvo (1997, p. 109) denomina *grabados coloreados* y hace una clara distinción con el término *iluminación*. Menciona que solían obtenerse mediante el uso de placas que permitían el uso de colores por separado; también advierte que es a partir del siglo XVIII que se impuso el uso de tres placas, una para cada uno de los colores primarios. Entre las técnicas de color empleadas, cita, que la aguada solía utilizarse después de la impresión, con la consiguiente poca estabilidad a la luz. Recomendaba que durante las intervenciones de conservación - restauración a este tipo de estampas coloreadas se las trate como acuarelas.

Vargas (2013, p. 166) en su tesis doctoral sí las denomina como *estampas iluminadas* y comenta que “podían llegar impresas a una sola tinta, pero igualmente era posible encontrarlas iluminadas, es decir, coloreadas con acuarela o al óleo.” Cita como ejemplo los testimonios de los envíos a América de estampas iluminadas desde el siglo XVI y que se encuentran en la *Casa de Contratación del Archivo General de Indias*.

La denominación de estampa Iluminada se describe claramente en el artículo publicado por María del Mar Bernal, quien sostiene:

La lentitud en el proceso de la estampación a color en el que eran necesarias varias planchas, hizo que muchos artistas “iluminaran” sus grabados. Una vez realizada la primera impresión, normalmente en negro, se le iban dando toques básicos de color, para conferirles un aspecto más atractivo, ensalzar su significado o aumentar su valor. Estos toques se podían repetir de una estampa a otra con gran rapidez, de forma que en ningún momento se perdía la estabilidad de la edición ni se convertía en un proceso demasiado elaborado. Aunque en sus orígenes a los criterios cromáticos y mercantilistas se les unió la necesidad de rapidez, es una práctica realizada

también hoy en día por algunos artistas. Las formas de hacerlo son diversas, pero normalmente se usan pinceladas a mano alzada (de acuarela o colores opacos) o mediante plantillas que delimitan la zona a colorear. Aunque a veces encuentren zonas comunes, la iluminación de estampas no debe confundirse con la monotipia (Bernal, 2013).

2.1.9.1. Iluminación.

Pierre Lebrun definía la *iluminación* como el trabajo sobre un pergamino con blanco de huevo que temple los colores o goma para poder pintar con el oro en polvo (no lámina) y azul de acre, es decir el más fino, que viene después del oro en la carrera, es decir el ultramar, que viene de España o de las Indias (Dimier, 1927).

Hoffman (1999, p. 35) al tratar el tema de la iluminación de planos y atlas se cuestiona sobre si es apropiado hablar de iluminación en este caso. Debe recordarse para ello que los atlas comprenden mapas logrados por estampación de matrices grabadas, lo mismo que los planos. Consiguientemente, a pesar de la denominación se está tratando de estampas de talla dulce.

El autor considera que es algo abusivo hablar de *iluminar* estas evidencias gráficas y, luego de revisar el diccionario, establece de hecho una casi equivalencia entre *iluminar* y *miniatura* y asocia estos dos términos a la edad media y los manuscritos. Ana Calvo coincide con Hoffman en la misma definición (Calvo, 1997, p. 119).

En cambio, Pernety (1757) en su diccionario (muy consultado hasta la fecha) define que los términos *iluminar*, *iluminación* e *iluminador* están claramente asociados con el arte de colorear las estampas, ampliando de esta manera el concepto al coloreado de las estampas en general.

La cartografía flamenca, que se realizaba en su mayor apogeo con estampación de talla dulce, también estuvo asociada a la iluminación de los atlas y el dominio que tuvo en toda Europa del siglo XVI al siglo XVII permitió que gozara de la preferencia del público.

Con el tiempo la iluminación se inscribe en la historia como una estrategia de conquista editorial y el color permitió incrementar el valor de la estampa lo

cual está documentado con los planos iluminados vendidos por el impresor Christophe Plantin en Amberes.

La antigua producción del arte de la iluminación apareció de forma colectiva e industrial y requería de un gran número de manos, que se repartían la tarea bajo la dirección de un único maestro que hacía el diseño y supervisaba la obra.

Al lado de iluminadores que trabajan en serie a cuenta del editor con el fin de asegurar una producción continua sin gran valor artístico, están artistas reconocidos que realizan trabajos de gran calidad: Mynckem Liefrinck, Dirk Jansz, Van Santem y pintores como Marcus Gheeraerts de la escuela flamenca.

Durante el siglo XVII se publicaron numerosos tratados de iluminación que presentaban las reglas a seguir para evitar la sarcástica sentencia entre iluminar o estropear una estampa.

En muchos recetarios, tales como *Experimenta coloure; De coloris diversis; De Diversis coloribus* usados por Jean Lebègue; *De coloris faciendis* de Pierre de Saint-Omer; *De coloribus et artibus Romanarum* de Heraclio; *Diversarum Artium Schedula* de Teófilo; *Segreti per colori* (s. XV); *Ricette per far ogni sorte di colori* (s. XVI); *Recueil des merveilles de la peinture*, en relación con Pierre Lebrun en 1635; *Instructions pour broyer, adoucir et retoucher les couleurs* en relación con Letonnelier en 1680, entre los citados por Louis Dimier, (1927, pp. 13 -14) se describen los intentos que muchos artistas hicieron al tratar de reproducir recetas antiguas y que sirvieron en parte en los talleres de los hermanos De Pape (Brujas) quienes redactaron un manuscrito pintado en 1845 – 1849 para el Barón Deman de Lennick y que se encontraba en posesión de Antoine Girad (París).

Las recetas no siempre eran descritas en su verdadera acción y solo duraban un corto tiempo; otras nunca se escribieron y mucho menos fueron publicadas, por ejemplo, la manera de darle relieve a los fondos de oro como se ven en las miniaturas antiguas es una receta perdida.

Van Driesteu de Lille y Beaufils de Bar-Le-Duc son mencionados como dos magníficos iluminadores que probaron recetas antiguas con resultados verdaderamente sorprendentes.

El arte de iluminar alcanzó la perfección en el tiempo del rey Carlos VI con los hermanos Limbourg. En años posteriores, en tiempo de Carlos VII con la monarquía restaurada, al colorido tierno de la edad precedente le sucedió el colorido vivo de Étienne Chevalier, jefe de obra de Fouquet, remarcándose el ingenioso dibujo y el avanzado conocimiento de los recursos materiales del arte.

En el siglo XVI se observó la decadencia de la iluminación y se atribuye este hecho al pensamiento renacentista que proponía que el estilo gótico pasado y todas las artes que la representaban debían perecer. Sin embargo, en el siglo XVII el arte se levantó enriquecido con medios de expresión novedosos, florecen Simon Benning en Brujas y el famoso Jules Clovio en Roma; François de Hollande, cuyo padre le transmite el conocimiento; llegó a ser un iluminador consumado.

El novedoso arte de la impresión dio nacimiento a una especie de iluminadores que se dedicaban a colorear las estampas y cuya mediocridad fue la causa por la cual se prefirió prescindir de ellos y disfrutar de las obras de grabado en blanco y negro y que a veces deterioraban. En Francia de 1450 a 1600 se censaron 43 iluminadores y tenían las siguientes calificaciones: iluminadores (los más numerosos y comprendía a los maestros iluminadores y compañeros iluminadores); iluminador – historiador; iluminador – librero; maestro iluminador historiador; o como Fleurant Le Peltelier, maestro en la historia en papel.

Lo anterior hizo que este arte permaneciera en el lado oscuro. No decayó totalmente y aún se le mencionaba en los tratados de la época. Así Letonnelier decía en sus escritos que “el negro de Alemania es limpio para iluminar las tallas dulces” (Dimier, 1927, p. 17).

En el siglo XVIII la antigua abundancia de iluminación toma fin, la ola que sostuvo este arte desde hacía siglos decayó, pero los conocimientos continuaron siendo conocidos y practicados.

La iluminación de las estampas brilla en el siglo XVIII con algunos ejemplos magníficos. El coloreado al agua sobrevivió o más bien floreció durante la Restauración, como una novedad de estos viejos fondos, animado quizá por el favor de la novedad del hallazgo de antiguos manuscritos.

Una técnica que plantea la duda sobre la denominación de *iluminación* de las estampas en talla dulce, es la invención de grabar el mismo asunto

diferentemente sobre varias planchas que se imprimen una después de la otra, que se denominó la impresión de tres colores, a causa de los tres colores primitivos que se usaban: el azul, el rojo y el amarillo (Bosse, 1745, p. 123).

Muchos retratos fueron trabajados de esta manera y parecían hechos al pincel y se les tomaba más por un lienzo al óleo antes que como una estampa grabada e impresa en talla dulce. Este bello descubrimiento fue descuidado desde la muerte de Le Blon a quien se le atribuye su invención.

La iluminación fue un oficio libre ejercido por hombres y mujeres y algunos textos confirman que los iluminadores hacían parte de la misma comunidad de los pintores, imagineros, escultores y grabadores.

Hoffman (1997, p. 39) da cuenta de que Hubert Gautier expuso las verdaderas reglas de la iluminación sin omitir los inconvenientes y decía que el papel debe ser previamente encolado para evitar que las tintas corran; los colores deben ser preparados al temple, vale decir que debían ser suspendidos en agua conteniendo goma arábica y finalmente con el fin de darle lustre recomendaba pasarle un barniz de colofonia en trementina. Afirmaba que ese barniz penetraba los colores haciéndolos relucir de manera sorprendente, pero que al cabo de cinco o seis meses comenzaba a amarillar.

2.1.10. Talla dulce y sus antecedentes históricos

2.1.10.1. *Talla dulce y la teoría de trazos.*

La talla dulce no es, en el sentido estricto, un procedimiento sino, más bien, un tipo de lenguaje visual que caracteriza a la estampa europea de los siglos XVII y XVIII, resultado de la conjunción de dos técnicas de grabado calcográfico - el aguafuerte y el buril - y de un método normalizado para el trazado de líneas - *la teoría de trazos*. Solo la imbricación de todos estos aspectos, unos de índole técnica otros de carácter estético, permitió entender el concepto de talla dulce.

Obviamente, la talla dulce se sustenta sobre un sistema visual ajeno a la estética contemporánea, de manera que el término solo es aplicable en la catalogación de estampas antiguas. Aunque se tiende a confundir con el grabado a buril, por ser éste el procedimiento dominante, las láminas de cobre comenzaban a grabarse al aguafuerte. En efecto, en aguafuerte se trazaban las líneas generales de la composición, los contornos de las figuras y los paisajes de fondo. Sobre estas

líneas, el burilista introducía las colecciones de buriladas para crear sombras y conseguir efectos de volumen y profundidad.

La talla dulce permitía obtener imágenes infinitamente más naturalistas que las conseguidas con la entalladura y con una extraordinaria riqueza en matices tonales y en aproximación de líneas. Cuando se observan las estampas de talla dulce parece estar frente a fotografías en blanco y negro por la alta calidad de los detalles lograda por la diestra aplicación de la teoría de trazos.

Un taco de madera solo tiene dos planos posibles: la zona en relieve o zona de negro y la parte rebajada o zona de blanco. Poco importa la profundidad de la talla ya que siempre provocará el mismo efecto de blanco. Por el contrario, las líneas abiertas en hueco (tallas) en el metal pueden dar una impresión de mayor o menor oscuridad dependiendo de la cantidad de tinta que contengan, lo que equivale a decir, dependiendo de su profundidad: aquí existe un único plano de blanco, la superficie de la lámina, y múltiples niveles de negro, tantos como profundidades diferentes tengan las tallas.

La talla dulce se convirtió en la técnica dominante de arte gráfico desde el siglo XVI hasta finales del XVIII, estando vinculada a una de las funciones básicas de la estampa en estos momentos: la reproducción de pinturas, que interesa de sobremanera para entender la estampa iluminada del convento de La Recoleta del Cusco, motivo del presente estudio.

Para garantizar una producción masiva de estampas, cuya imagen estuviera construida conforme a los mismos cánones visuales, el grabado de reproducción impuso una sintaxis del trazado de líneas: La teoría de trazos.

La *teoría de trazos* se basa en el principio elemental de que las líneas próximas entre sí provocan mayor sensación de oscuridad que las distantes, hay más líneas por unidad de superficie, de modo que se obtienen todos los tonos de la escala cromática. Las calidades y texturas de los objetos se alcanzan mediante el entrecruzamiento de líneas. El resultado de esta sintaxis es una increíble malla de rombos: Una red de rombos.

La mayor parte de las estampas en talla dulce de los siglos XVII y XVIII presentan inequívocamente estas características.

El arte de grabar, ya sean ornamentos o figuras en planchas de metal, es el arte que hizo grandes progresos y produjo innumerables y muy apreciadas obras de arte.

Los investigadores que han indagado sobre sus orígenes han demostrado que los egipcios, etruscos y romanos lo practicaban.

2.1.10.2. Antecedentes históricos a la talla dulce.

Los griegos, maestros del arte, eran diestros en todas las artes de imitación, ingeniosos dibujantes que llevaron al más alto nivel de perfección la escultura, la pintura, la arquitectura, el arte de fundir, de forjar, de aliar metales, de trabajarlos y de esmaltarlos; el arte de grabar medallas, grabar sobre finas piedras, la orfebrería, el arte de cincelar y de damasquinar, también eran perfectos en el arte de trazar con el buril sobre el bronce, el hierro, los diseños más puros y delicados.

Varias obras descritas por el poeta Homero parecen probar que el arte del grabado había hecho destacados avances en ese tiempo.

El poeta menciona una bella copa de la que libaba Anacreón para celebrar el regreso de la primavera y que describe como bellamente trabajada con grabados. Éméric-David Toussaint (1808), recuerda los aportes de Homero sobre el elogio que hace al autor a la pieza de arte, y dice: “Excelent artiste, étends, applanis l’argent; forms – en une coupe gravée dans le contour, sous une vigne touffue, les amours désarmés et les graces qui sourient.” (p. 4)

Traducción: Excelente artista, extiende, aplanas la plata; forma – en una copa grabada en el contorno, bajo una viña espesa los amores desarmados y las gracias que sonrían.

Se encuentra trazos de este arte antiguo sobre gran número de vasos etruscos o griegos, patenas, cascos y en fragmentos de diferentes muebles que el tiempo ha respetado.

Entre los primeros ejemplos más notorios de este género, se cita la *pátera* descrita por Caylus en el texto *Antiq. etrusq.* Tomo IV, pl. XXXVII y el grabado en el *Diccionario de grabadores de Strut* (tomo I) conservado en el gabinete del rey de Inglaterra (Toussaint, 1808, p. 4).

Podría considerarse como antecedente de la impresión de estampas el uso que los griegos hacían de las planchas metálicas grabadas al buril para elaborar

sus mapas geográficos. Su deseo de conservar los planos hizo nacer en ellos la idea de trazarlos sobre planchas de cobre.

Siempre siguiendo las referencias citadas por Éméric-David Toussaint (1808) se toma conocimiento que Herodoto cuenta que Aristógoras de Mileto al rendirse a Esparta, para comprometer a los lacedemonios a sostener a los griegos de Asia en su revuelta contra Darío, se presentó al rey Cleómenes:

Tenant à la main une planche de cuivre sur laquelle était gravée la circonférence entière de la Terre, avec toutes les mers et les rivières dont elle est arrosée. (Herodoto, lib. V, ch. XLIX, trad. De Lancher, cil. 1802. Tomo IV, p. 52. [Teniendo en la mano una plancha de cobre sobre la cual estaba grabada la circunferencia entera de la tierra, con todos los mares y los ríos que la regaban. (Herodoto, lib. V, ch. XLIX, trad. De Lancher, cil. 1802. Tomo IV, p. 52) (Traducción del investigador)]).

El uso del grabado de planos geográficos sobre planchas metálicas se prolongó hasta la edad media. La historia da cuenta de que Carlomagno poseía tres planchas de plata enriquecidas con trabajos al buril: una plancha del plano de la ciudad de Constantinopla, otra de la ciudad de Roma y la última del mundo conocido hasta el momento. Al morir las legó respectivamente al Papa, al obispo de Rávena y a sus herederos que debían compartir lo recaudado por la venta de la tercera plancha con los pobres, por ser la más costosa.

Los antiguos también conocían el arte de imprimir las cartas geográficas, pero a pesar de la necesidad de multiplicarlas, el arte de hacerlo no superó el momento que lo separaba de la impresión como posteriormente se llegó a conocer. Sin embargo, las planchas eran pintadas a mano como la que se conserva aún y es conocida como la de Pentringer que dataría del tiempo de Teodosio más o menos, o de sus hijos como sostiene Vitrubio (Tousaint, 1808, p. 8).

Se cree que el grabado en hueco fue inventado antes del grabado en relieve, tomando como referencia los Jeroglíficos.

2.1.10.3. Breve historia del grabado a buril.

La técnica de grabado a buril llamada también grabado de talla dulce, debe su nombre a la principal herramienta utilizada para tallar la plancha metálica: el buril, del que se sirve el grabador para intentar la plancha o matriz dejando surcos

o tallas de diferente profundidad y forma, creando de esta manera la composición y donde se deposita la tinta que en el momento de la impresión será absorbida por el papel previamente tratado y consiguiéndose de esta manera la estampación del grabado (Bernal, 2013).

La técnica fue descubierta a mediados del siglo XV y como lo refiere Rojas (2016) es una técnica que al igual que la punta seca, no requiere el tratamiento con ácido de la plancha.

Adhemar (1957) conservador del Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de Francia, con motivo de una exitosa exposición de estampas al buril hace un recuento del surgimiento de la talla dulce. Los hechos que se relatan a continuación siguen sus aportes.

Hasta el siglo XV la práctica del grabado xilográfico era la de mayor uso y solo algunos orfebres de nacionalidad desconocida eran quienes realizaban la talla dulce. Estos grabados se destinaban a las ilustraciones de libros y también se usaban como imágenes decorativas o religiosas que se fijaban a los muros o al interior de los cofres de viaje, como lo atestigua el coleccionista Michel Hennin, quien llegó a poseer 1835 estampas de esa época.

A principios del siglo XVI el grabado se independiza prácticamente del libro y hacia 1520 se convierte en estampa y afiche con personalidad propia.

Jean Duvet, considerado un gran artista visionario, nacido en Langrés, fue un orfebre célebre que grababa sobre cobre y sus planchas solían estar llenas de gran poesía.

Hacia 1544 - 1545, cuando los grandes conjuntos de pinturas y estucos de Fontainebleau fueron terminados algunos pintores – grabadores reprodujeron los elementos decorativos y las composiciones: Antoine Fantuzi (aguafortista italiano) y Pierre Milan (¿burilista flamenco?) y el francés Jean Mignon.

Esa actividad, destinada a los ornamentistas, no tuvo gran éxito porque el autor de la más bella serie, Milan, murió en la miseria en 1551. Pero bruscamente hacia 1552, las estampas comenzaron a circular, dando origen a las denominadas escuelas, como en es el caso de la escuela de Fontainebleau, es decir que llegan a poseer la imitación del espíritu de Rosso y sobre todo de Primatice. Luca Penni, artista italiano que es importante en este contexto porque innova comenzando a

imitar para el grabado los modelos de los grandes maestros; su contemporáneo Dominico del Garbiere también graba copiando las obras de Rosso y Primatice.

Las escuelas del grabado se expanden y ganan el medio de los orfebres (Delaune), de los pintores y decoradores (Jean Goujon, Duval, Cousin, Dumoustier, Clouet), de los ilustradores, de los onemanistas (Ducerceau aprox. de 1550 hasta casi 1584), quienes grabaron o hicieron grabar bajo su dirección.

La talla dulce, en sus dos formas – buril o aguafuerte - fue practicada por un pequeño grupo de pintores grabadores entre 1544 et 1555; pero una nueva generación, compuesta de alumnos de los precedentes, tales como Boyvin y sobre todo los orfebres, como Delaune, continuaron con el mismo espíritu y con la misma técnica.

Por entonces comenzó un debate entre los *burilistas* y los *xilografistas*, estos últimos tenían un público conquistado y disponían de dibujos que les proporcionaban los artistas que solicitaban preferentemente los editores.

Los grabadores sobre cobre (*burilistas*) eran muy pocos, especializados en la ornamentación, el arte decorativo, declaraban que la madera no podía proporcionar la precisión necesaria para los retratos que comenzaban a ser solicitados debido a los cambios en el gusto de los consumidores.

La *discrepancia* entre la madera y el cobre es indecisa hasta que aproximadamente entre 1575 – 1585 se ve la afluencia de grabadores de Amberes expatriados por las luchas políticas en sus regiones de origen. Comienzan a descollar el alemán Leonard Gaultier, el flamenco Thomas de Leu quien se relaciona con el pintor francés Antoine Caron al contraer matrimonio con su hija y trabajaron en París grabando retratos de aliados o de partidarios de Béarnais. Jacques Granthomme, sobre quien Adhemar sostiene su procedencia alemana, Jacques de Weert, amberino y alumno de Jérôme Wieux venden sus obras a sus compatriotas Paul de la Houve o Pierre Firens.

Los grabadores xilografistas fueron definitivamente desplazados y cambian sus barrios tradicionales de la calle Montorgueil a la calle St. Jacques, pero sus descendientes dejan de grabar en madera y solo lo hacen en cobre.

La talla dulce triunfó. Se dice que se abrió paso el aguafuerte de la mano de Callot. En cuanto al buril, se seguiría la línea flamenca al principio del siglo

XVII, atendiendo la orientación definitiva que Mellan y luego Nanteuil dieron a esta técnica en la estampa original. Los grabadores xilografistas son postergados por una técnica más conveniente y más susceptible de efectos.

El grabado a buril, de bellos efectos y rica extensión de matices, desde los blancos apagados a los negros intensos, profundos, aterciopelados, por las cualidades de la materia y del procedimiento, constituye un oficio difícil y largo de aprender y un trabajo de meticulosa y paciente ejecución.

Para la talla dulce se han empleado distintos metales, pero los más usados han sido el acero, el cobre, el zinc y de preferencia el cobre que también le da el nombre de calcografía a la talla dulce: el cobre debía de ser rojo y muy batido para que sea compacto, suave y maleable. Si era demasiado duro (*agrio*), desgastaba desventajosamente los buriles y, si era en exceso blando, las tallas quedaban poco francas y se desgastaban rápidamente al estampar. Si era poco compacto, el buril no encontraba la misma resistencia en todo su recorrido y con facilidad se producían desviaciones que deforman los trazos. La experiencia lograda por lo que hoy se entiende como aprendizaje por descubrimiento, permitieron a los grabadores de agua dulce establecer estas observaciones.

2.2. El buril

Herramienta de acero con sección de punta de diamante o rombo utilizada para grabar. Tiene una punta afilada en ángulo oblicuo y un mango de madera redondeado (Calvo, 1997, p. 45).

El buril básicamente es una barra de acero templado con diferentes secciones: triangular, cuadrada o romboidal; de doce centímetros de largo, pero puede tener otras dimensiones a conveniencia del grabador; uno de los extremos en forma de púa se introduce en un mango corto de cabeza semicircular, cuya parte inferior es plana con el fin de que el buril pueda llevarse lo más paralelo posible a la superficie que talla.

El extremo libre del buril está cortado a bisel de delante a atrás y de la arista inferior hacia la línea superior, de modo tal que su sección o cara forme un rombo, tanto si la barra es cuadrada como romboidal, o un triángulo isósceles muy alargado, si es triangular.

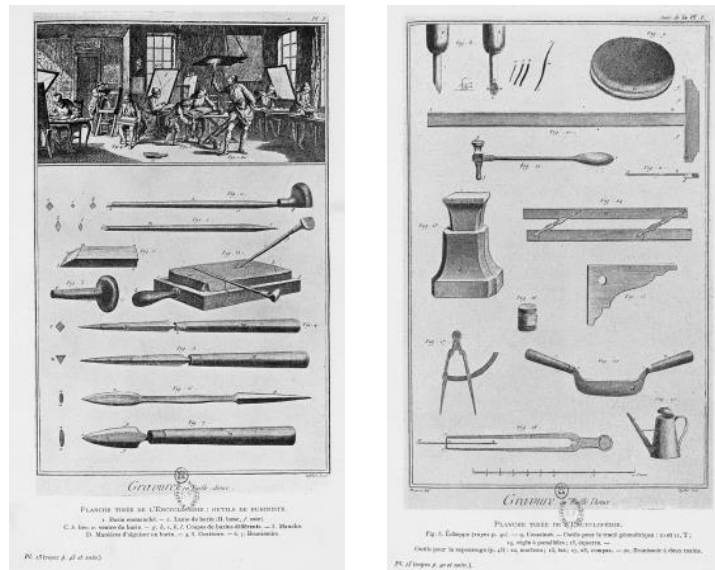


Figura 4: Herramientas utilizadas por los aguafortistas y burilistas
(Courboin, 1914)

Bosse (1745, p. 100) reconocido grabador, en su obra titulada *De la manière de graver l'eau forte et au burin et de la gravûre en manière noire*, [De la manera de grabar al agua fuerte y al buril y del grabado en manera negra, (Traducción del investigador)] a propósito del buril dice que es prácticamente inútil hablar del tema, por cuanto cada grabador lo toma según la propia voluntad, unos usaban de sección cuadrada, otros en forma de losanges o rombos, unos los preferían extremadamente finos y otros de mayor grosor y cortos. Pero por su propia experiencia recomendaba tener un buril de buen ancho y que su forma sea entre cuadrada y romboidal, que sea lo suficientemente delgada por un extremo, pero sin llegar a excesos a fin de que el buril pueda resistir las exigencias de las obras sin doblarse y romperse. Recomendaba a los grabadores que el buril que esté bien afilado. Las estampas que ilustran su obra muestran exactamente cómo debía afilarse los buriles.

Los surcos, tallas o buriladas producidos por el buril en cuanto a su apertura dependen del ángulo inferior del buril. Esto es, si es muy agudo, el surco o talla resulta muy fino y cuanto más abierto es aquél, más ancho queda el último. Por lo tanto, es conveniente poseer varios buriles de sección diferente.

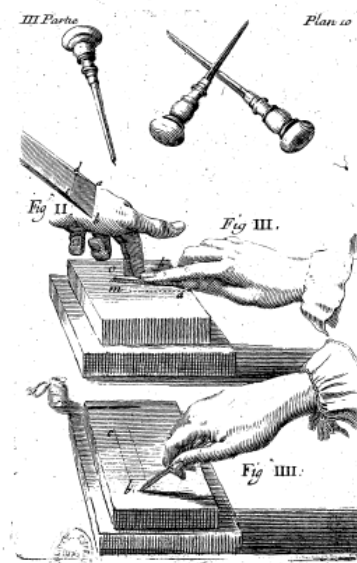


Figura 5: Buriles y modo de afilarlos según A. Bosse (1745, p. 204)

El mango del buril se acopla en el hueco de la mano. El grabador lo impulsa ejerciendo presión con el brazo y lo dirige mediante el dedo índice. Ningún dedo debe quedar debajo de la barra de acero, evitando de este modo que aumente su ángulo de inclinación, ya que, si el ángulo de inclinación de la barra es demasiado abierto, es decir, su posición tiende hacia la perpendicular, la punta del buril se clavará en el cobre impidiendo su avance. El instrumento debe estar casi en paralelo con la superficie del cobre, motivo por el cual la forma del mango es de media seta y no de seta entera. La intensidad de la línea trazada a buril, y en general en cualquier técnica de grabado calcográfico, depende de la cantidad de tinta que posea, lo que equivale a afirmar que depende de la cantidad de tinta depositada en la talla. La talla recibirá más tinta cuanto más ancha y más profunda sea. Tal profundidad se consigue aumentando la presión sobre el instrumento y variando el ángulo de inclinación. Las líneas de buril en las estampas antiguas se identifican fácilmente por ser estrechas en su extremo inicial, más anchas en el centro y nuevamente estrechas en su extremo final. Esta diferencia de grosor, traducida en una mayor intensidad de negro por el centro, es consecuencia de la manera normalizada de trabajar el burilista: comenzaba a trazar la línea ejerciendo una tenue presión y colocando el instrumento en paralelo con el cobre y muy próximo a su superficie; a

medida que avanzaba iba aumentando la presión y variando el ángulo de inclinación del buril; por último, salía del surco moderando nuevamente la presión y bajando el ángulo. Por la forma de trabajar con el buril, con la punta hacia delante, y por los cortes aristados de su sección abiselada, el metal arrancado al abrir el surco no se queda a los lados del mismo, sino que avanza por delante de la punta en forma de viruta metálica. Los perfiles laterales de la línea abierta a buril son nítidos y limpios.

La viruta debe cortarse, con el propio filo del instrumento, para evitar que se dañe el estampador la palma de la mano y también que esta viruta retenga la tinta formando un punto negro. Para efectuar una curva, el burilista impulsa el instrumento con la mano derecha intentando formar un arco en dirección izquierda, al mismo tiempo, la lámina, que descansa sobre un pequeño cojín de arena, la almohadilla, es desplazada hacia la derecha con la mano izquierda, es decir, se produce un juego de movimientos contrarios (Blas, (coord.), Ciruelos y Barrena, (1996).

El mismo Abraham Bosse (1745, p. 100) cuando detalla en el texto citado la manera cómo se graban los detalles de las carnaciones, del ropaje, de los cabellos, etc. advierte de la necesidad de estudiar detenidamente las características del dibujo para combinar de manera estética los trazos y las sombras, seleccionando la forma de buril más conveniente. Así:

El *buril cuadrado* sirve para hacer tallas anchas y poco profundas y además para las curvas. Un *buril rombo* produce tallas más finas y profundas y se emplea con preferencia para las rectas.

Además de estos buriles tipo, se utilizan otros de diferente sección; los más sobresalientes y usados de ellos son: *buril doble*, que abre doble surco con línea finísima de separación; *buril escoplo*, *buril ametralladora o velo*, que es múltiple y produce varios surcos o tallas muy finos a la vez y sirve para obtener rápidamente medias tintas y efectos de trazos de lápiz; *buril uñeta* de sección y de línea ligeramente curvada, muy práctico para pequeños detalles y trazos muy curvos; finalmente el *chaple*, buril de sección convergente y curva por abajo, que en el grabado a contra fibra presta servicios semejantes a los de las gubias en el de fibra (Rojas, 2016).

2.3. La talla dulce y el arte de su tiempo: La estampa monumental

El grabado ejecutado sobre planchas de metal, es denominado de *talla dulce*, también debido a la finura de los trazos.

Si la plancha grabada está destinada a la impresión, hay que distinguir dos cosas diferentes: (1) el trazo propiamente dicho y (2) las tallas, llamadas también sombreados.

El trazo indica los contornos principales y las tallas marcan las sombras dando a la imagen que representan los volúmenes imitando los *accidentes* de la luz, hundiendo o acercando los cuerpos según la perspectiva aérea, elevando el arte del grabado a la más alta perfección y convirtiéndola en el rival de la pintura por la destreza y maestría de los artistas grabadores.



Figura 6: Enrico Arnaud. Estampa de Pierre Landry, artista grabador. Puede apreciarse las dos características importantes de la talla dulce. (Fuente: BNF)

Según los autores que seguían el arte de colorear o imprimir imágenes a color, con grabados en relieve, al simple trazo, presentaban pocas dificultades, sostienen que era fácil hacerlo cuando se trataban de imágenes de rasgos gruesos o cuando eran cuerpos sólidos (Toussaint, 1808, p. 9).

Las primeras estampas de grandes formatos aparecieron a principios del siglo XVI, época en la cual son impresas pudiendo, por su formato, aproximarse a tallas dulces realizadas para cuadros de altares o retablos.

Se podría distinguir entre otros, varios ejemplos. Así por ejemplo, editada en 1515, la estampa de *El arco de triunfo de Maximiliano I*, grabada por Durero y sus colaboradores. En la edición original, se alcanzó 357 cm de largo y 295 cm de

ancho gracias a 192 planchas de madera. Se trata de un caso aislado por sus dimensiones y es evidencia de la afirmación política del poder de su comitente. Se encuentra esta misma intención en otras piezas de proporciones más modestas como la *Procesión del dogo en la plaza San Marcos de Venecia*, grabada por Jost Amman quien utilizó catorce planchas en madera, de 75.6 cm x 189.7 cm. (Jiméno, 2012).

Una segunda categoría corresponde a los planos, mapas y vistas en perspectiva. Por ejemplo: *La vista de Venecia* de Jacopo de Barbari (ca. 1470 – cal 1516), dibujante, pintor y grabador con un gran dominio del buril; que data de 1500 y que demandó tres años para su realización y obviamente un gran costo financiado por Anton Kolb. Las seis planchas grabadas en madera, forman un conjunto de 132.7 x 1281.1 cm y son conservadas y exhibidas en el Museo Correr de Venecia (Brejon, 2012).

Máxime Préaud (2014) archivista paleógrafo, conservador general del departamento de estampas y fotografía de la Biblioteca Nacional de Francia. (BNF), desde su posición privilegiada como encargado de la stampa francesa del siglo XVII y de la reserva, ilustra el artículo consultado con la stampa monumental de Audran, que como se observa requirió de grandes esfuerzos de grabadores, impresores y todos aquellos comprometidos en la titánica tarea.



Figura 7: Girard Audran según Charles Le Brun, Victoria de Constantino sobre Majencio, aguafuerte y buril, 1666, dedicado a Luis XIV: «cum privilegio Regis». Fuente: Préaud, (2014)

Las estampas que trataban de religión rara vez alcanzaban dimensiones excepcionales. Pueden señalarse *El Juicio final* de Miguel Angel, grabada por Nicolo della Casa entre 1543 y 1548 para lo que se necesitaron once planchas que

permitieron imprimir una estampa de 54.5 x 1132 cm, o bien *La Piedad* grabada por Andrea Andreani hacia 1595 según un modelo de Alessandro Casolani, de dimensiones 176 x 1120 cm.

En Francia es necesario mencionar *El Juicio Final* de Jean Cousin (1585) grabado por Pierre de Jode hacia 1615 sobre doce hojas enteladas. El conjunto mide 167 x 123 cm.

Por tanto, la intención del grabador no es la misma en los dos casos: se trata menos de crear una obra de devoción que de reproducir una obra de arte célebre.

Otros ejemplares que pueden citarse son *El triunfo de Jesucristo* de Larmessin o *El Cristo crucificado* atribuido por la letra a Eustache Le Sueur y Gérard Edelinck; fue editado por Mondhare. Este último se benefició de una cierta fortuna como lo atestigua el número de ejemplares conservados. Sus dimensiones son variables, de 133 cm de longitud el ejemplar de Croizet-sur-Gand (Loira) en la iglesia de San Étienne, de 111 cm conservada en la iglesia de San Martín de Bresse (Sajonia y Loira), de 87 cm de longitud el ejemplar de Croizet-Sur-Gand a 65.8 cm de la estampa del hospital San Laurente de Nuits-San Jorge (Costa de Oro). Es interesante, a decir de Jiménez, constatar la importancia que adquiere el marco en este tipo de obras: el ejemplar de San Martín de Bresse mide 111 cm x 66.5 sin el marco, y 138 x 92 con marco. El autor afirma que el marco es una manera de ennoblecer la estampa, de aproximarla más a los lienzos o cuadros sobre tabla.

Si ciertas obras son de dimensiones importantes, en algunos casos se puede considerar como de una dimensión extraordinaria. Se piensa en un formato intermedio. A esta misma categoría pertenece *La Asunción*, anónimo, conservado en la iglesia de Scey-sur-Saône-et-Saint-Albin (Alto Sajonia), midiendo 125 x 95 cm. Igualmente una representación de Nuestra Señora de Einsieden conservada en la capilla San José en Bassots, comuna de Villers-le-Lac (Doubs), midiendo 140 x 60 cm; su marco tiene una bordura de 20 cm y su existencia está documentada en la capilla desde 1780.

Los ejemplos que demuestran la importancia que pudo tener esta producción de grandes imágenes de devoción en el mercado de la estampa son numerosos en otras partes de Europa. Pero con respecto a las tablas de estampas,

es menester buscar en Flandes *El Cristo crucificado con la Virgen, Juan y María Magdalena*, grabada por Matthijs Borrekens (1615-1670) en 1650, composición inspirada en varios modelos de Van Dyck; midiendo 196.1 x 125.7 cm, está formada de once hojas: nueve para la composición y dos para las letras. En la estampa de Matthijs Borrekens, las representaciones de san Juan y de la Virgen tienen sus propias letras, situadas en la parte baja de la estampa central, donde se encuentra María Magdalena.

Estas estampas se vendían en conjunto o separadas a diferencia de las impresiones de Landry. La diferencia cualitativa entre los ejemplares editados por Landry y la estampa de Matthijs Borrekens podría tener como explicación la incidencia del progreso obtenido en las estampas de planos y mapas. A título de ejemplo, se puede citar el plano de París de Jacques Gombous, de 1652, con medidas de 152 x 181, compuesta de nueve hojas.

Con respecto al cambio de formato tradicional en la impresión de estampas en el siglo XVII, también es interesante revisar la producción de almanaques grabados en la segunda mitad del siglo en mención; tiempo en el cual salieron de las imprentas en gran número.

Chantrenne (2012) menciona que eran muy numerosas en ese momento y que solo en el lapso comprendido entre 1662 y 1716 fueron alrededor de 500 números. Estas piezas de gran formato servían a múltiples propósitos y a veces tenían un carácter satírico al cuestionar las instancias del poder real.

Muchos de estos almanaques fueron publicados por la imprenta de Pierre Landry (grabador, impresor y comerciante de estampas de gran importancia para la investigación en curso) y una vez más se demuestra la estrecha relación entre el artista y el editor durante el periodo en estudio.

En la vida intelectual de los franceses durante el reinado de Luis XIV tuvieron gran influencia el padre jesuita Claude-François Ménéstrier (Lyon, 1631 – París, 1705), gran orador y Emanuele Tesauro, quien daba las directivas a seguir para elaborar las decoraciones civiles y religiosas. Habiendo sido educado por los jesuitas, Sevin muestra la gran influencia de estos dos intelectuales y al conseguir ser promovido por la Real Academia de pintura y escultura, decidió que cada creación requería la presencia de una retórica que propusiera los lineamientos del

proyecto, mientras que los grabadores e impresores le darían forma definitiva. Para esta empresa era necesaria la relación entre los artífices, se plasmaban las ideas en imágenes sobre el papel y hoy los diseños de Sevin testimonian sistemáticamente el modo de la elaboración común:

L'artiste était sans doute sollicité au moment où les éditeurs se réunissaient afin de s'accorder sur le choix des sujets et des propositions qui leur seraient fournies. En général, ses réalisations étaient ensuite confiées à d'autres illustrateurs qui les faisaient évoluer dans une transposition adaptée et renouvelée de manière que les objets commercialisables soient conformes au goût des acheteurs. Ce fut le cas pour la maquette de *La Réception des ambassadeurs du Siam par Louis XIV*, reprise par un interprète dont l'identité est inconnue. Le dessin de ce dernier, à l'encre de Chine, plume, pinceau et lavis gris sur une préparation à la pierre noire, avec quelques rehauts de gouache blanche, assure clairement la transition avec la gravure. [El artista era sin duda solicitado en el momento cuando los editores se reunían a fin de acordar sobre la elección de los temas y de las proposiciones que le serían encomendadas. En general, estas realizaciones eran confiadas enseguida a otros ilustradores que las hacían evolucionar en una transposición adaptada y renovada de manera que los objetos comercializables sean conformes al gusto de los compradores. Este fue el caso de la maqueta *La Réception des ambassadeurs du Siam par Louis XIV*, retomada por un intérprete cuya identidad es desconocida. El diseño a tinta china, pluma pincel y aguada gris sobre una preparación de piedra negra, con algunos realces de gouache blanco, aseguran claramente la transición con el grabado (Chantrenne, 2012, p. 58). (Traducción del investigador)]

El discurso iconográfico era afinado durante la grabación y se recurría a la literatura civil y religiosa para completar las ideas y consiguientemente los mensajes que encerraban las obras estampadas. Con respecto a la intervención del grabador en la empresa se sostiene que:

El grabado de interpretación, o grabado de reproducción, era realizado por un grabador con amplios conocimientos técnicos, pero ningún aporte

creativo, de manera que su trabajo consistía en trasladar una imagen original a la plancha. Normalmente se trataron de buriles que cumplían la función de la imagen fotográfica reproduciendo una realidad (Bernal, 2013, p. 50).

Durante el VII Reencuentro Internacional del Salón del Diseño en Bourse, pudo comprobarse que, para decidir el tamaño de la estampa final, era importante el diseño o dibujo preparatorio (Brejón, 2012). En el departamento de estampas y fotografías de la Biblioteca Nacional de Francia se conservan algunos diseños preparatorios como raros ejemplares de grabadores que al mismo tiempo eran editores y comerciantes de estampas, tal como los dibujos de Claude Massé.

Otro ejemplo interesante de diseño preparatorio es el realizado para un grabado de gran formato en relación con el cortejo fúnebre del Canciller Pierre Séguier organizado en mayo de 1672 en la iglesia y por los clérigos del Oratorio de París, proyecto que planteó el problema de asignación de tareas entre el pintor (Charles Le Brun), el dibujante (¿François Verdier?) y el grabador (Girard Andrau) y de la dificultad de atribución que se genera por estas intervenciones.

En el *Mercur galant* de marzo de 1679, refiere Frédéric Jiménez (2008, p. 81) que se hizo un anuncio sobre la venta de una estampa de gran formato que podía servir de pintura para un altar o un retablo. El anuncio, comenta el investigador, se titulaba *Tailles-douces en tableau*, y dice así:

Les graveurs n'avaint fait jusques ici des tailles-douces que d'une grandeur fort mediocre en comparaison des tableaux que voyons à présent de cette nature. Il semblait même impossible d'aller au-delà de cette médiocrité, à cause de la longueur du travail et de la grandeur des cuivres nécessaires pour graver et de la hauteur et de la largeur des papiers.

Cependant le sieur Landry, graveur et marchand de tailles-douces, a surmonté toutes ces difficultés et a fait une taille-douce qui peut servir de tableau d'autel. C'est une *Nativité* toute remplie de figures tant dans le ciel que sur la terre. Elle a sept pieds [environ 226,8cm] de hauteur et cinq [environ 162cm] de largeur et faite sur un tableau du savant Pierre Berretin [Pierre de Cortone] fameux peintre romain. Il achève présentement un *Crucifix* de même hauteur et de même largeur. Il a encoré fait beaucoup

d'autres ouvrages. [Los grabadores habían hecho hasta ahora tallas dulces de un tamaño mediocre en comparación con los cuadros de esta naturaleza que vemos hoy. Parecía imposible ir más allá de esta mediocridad a causa de la dimensión del trabajo y del tamaño de los cobres necesarios para grabar y el largo y ancho de los papeles.

Sin embargo, el señor Landry, grabador y comerciante de tallas dulces, ha superado todas estas dificultades y ha hecho una talla dulce que puede servir de cuadro de altar. Es una *Navidad* con muchas figuras tanto en el cielo como en la tierra. Tiene siete pies [casi 226.8 cm] de alto y cinco [casi 162 cm] de ancho y está hecha según un cuadro del sabio Pierre Berretin [Pierre de Cortone] famoso pintor romano.

Él termina actualmente un *Crucifijo* de la misma altura y del mismo ancho. Ha hecho muchas otras obras. (Traducción del investigador)]

Landry se empeñó en hacer del grabado un rival de la pintura, (Silver & Wyckoff, 2008) y es considerado el iniciador de una producción de grabados que podían servir de cuadros utilizables en los altares o retablos. Este exitoso artista y sagaz comerciante, logró salvar los obstáculos que las condiciones de impresión de ese momento y que impedía al grabado descollar. Logró, en una aventura investigativa, producir estampas de grandes dimensiones. Su especialización e inversiones era la producción de imágenes piadosas y su nueva producción también estuvo destinada a la misma clientela, pero tampoco rehusó realizar almanaques y retratos de reconocida calidad. Sus hijos, nueras y nietos seguirían sus pasos.

El estudio de las estampas de gran formato no ha sido abordado en nuestra región, aunque sí concita la atención de los historiadores del arte en el resto del mundo.

El estudio de la estampa en América se ha enfocado principalmente como fuente de la iconografía de la pintura de caballete o pintura mural, entre otras artes. Vale decir como medio de copia o recomposición de los lienzos sobre textil, tabla, o muro que se exhiben en los templos, museos o colecciones privadas.

Con respecto a la denominación de *talla dulce* y su relación con estampas monumentales se puede mencionar dos artículos muy interesantes al respecto.

Badet, Barruol, Préaud, Barbier y Boullier, (2005, pp. 81-107) se refieren a un “Un tableau en taille-douce: *Le Couronnement d'épines* de la chapelle de Saint-Jean-de- Garguier” (pp.62-69); y Jiménez (2008) “Les tailles-douces en tableau de Pierre Landry et de ses héritiers (1679- 1720)” publicado en el Boletín de la Sociedad de la Historia del Arte Francés.

Este término ha sido reiterativamente empleado para calificar la ejecución del tipo de estampas semejantes a la que es motivo de esta investigación.

De quien más se conoce con referencia a esta técnica proviene de Alemania: Durero, aventajado alumno de Buon Martino, quien destaca por méritos propios en la técnica artística del grabado y fue en su país precisamente donde se desarrolló con gran calidad y profusión las técnicas de grabado sobre madera y la denominada *talla dulce*, consistente en el grabado realizado con buril sobre plancha de cobre (Huidobro, 2012, pp. 3 - 4).

Era por entonces práctica generalizada que el artista realizara los dibujos sobre las maderas que luego eran talladas por un especialista (reconocido o anónimo), sin embargo, cuando se trataba de grabar sobre metal el artista autor era quien realizaba el burilado. Esta sería la manera cómo Durero, por ejemplo, realizaba sus grabados según la opinión de autores estudiosos de las obras del virtuoso alemán. Es importante recordar estos hechos, pues Durero marcaría pautas para la ejecución de las técnicas que dominaba y que más tarde se propagarían por Europa.

La importancia de Durero como grabador sobrepasa, según los estudiosos aludidos, a la de pintor y esto debido a la calidad de sus obras grabadas y la gran y notable influencia que tuvo durante su vida activa como después cuando resurgió dicha influencia (Huidobro, 2012, p. 5).

Clemente Barrena, Blas, Carrete y Medrano (2004) al describir las estampas siguen usando la denominación de *talla dulce*. Así, algunos ejemplos del catálogo que publican son los siguientes:

Grabado de Miguel Gamborino por dibujo propio según pintura de A.C. Bejarano.

195 x 250. Cobre; aguafuerte y buril, talla dulce.

Ref. J. Vega, Museo del Prado. Catálogo de estampas, Madrid, Museo del Prado, 1992, n. 214, p. 55. / R. 38.

1808-1824. Figuras geométricas

Diecisiete láminas.

260 x 185 mm, aprox. Cobre; aguafuerte y buril, talla dulce (talla simple) y grabado de línea. / Proceden de la Academia de San Fernando. / R. 189 a 205.

2.3.1. La relación del artista grabador y la casa de impresión para estampas de grandes formatos.

A fines del año 1688, Pierre Paul Sevin elaboró una maqueta para el *Almanach des plaideurs* (1689) que se imprimió y publicó en la imprenta de Pierre Landry.



Figura 8: Pierre Paul Sevin, Instrucciones a los defensores, fin 1688. Pluma y tinta negra y marrón, aguada marrón y gris. 23x 15 cm. (Fuente: BNF)

El artículo de Damien Chantrenne (2012) permite conocer la relación entre el artista y el editor. El artista luego de un recorrido por Roma regresa a París e instala su taller en una zona muy próxima a la famosa calle Saint Jacques. Diestro en la composición alegórica, creó notables ilustraciones reproduciendo las fiestas y las ceremonias a las que él estaba asociado.

No tardó en frecuentar a Pierre Landry quien tenía una actividad considerable en el dominio de la edición de imágenes de gran formato y desarrollaba su actividad en su taller de impresión ubicado en la calle Saint Jacques de París en colaboración de su gran familia.

La obra de Sevin mencionada es increíblemente compleja, realizada al buril y agua fuerte, es de gran dimensión para la época (86.5 x 55.5 cm) y se considera que en su composición habría utilizado como fuente la estampa de Abraham Bosse para la escena del procurador, la posición de la alegoría a la justicia de su propia autoría fue grabada en 1683 por Pierre Lepautre.

Los trabajos de Sevin ilustran la manera como se elaboraban las estampas de gran formato. El artista claramente estaba bajo la influencia de la concepción que Ménestrier hizo para la empresa artística. Yendo al encuentro del estatus autónomo del artista promovido por la Academia real de pintura y escultura, el sacerdote había decidido que cada creación necesitaba la presencia de un retórico que compusiera las grandes líneas del proyecto mientras que los *obreros* le darían su forma definitiva. Entonces era necesario que un hombre estableciera el enlace entre los dos trazando bajo forma de imagen las ideas sobre el papel.

El trabajo de Sevin ilustra casi sistemáticamente el modo de la elaboración común de estampas tan complejas. Bien era aplicable a la actividad de concepción de la decoración o bien era aplicable también para los trabajos de ilustración. El artista era sin duda solicitado al momento cuando los editores se reunían a fin de acordar la selección de los temas y de las proposiciones que les serían proporcionadas. En general, sus realizaciones eran en seguida confiadas a otros ilustradores quienes las corregían en una transposición adaptada y comercializable conforme al gusto de los compradores.



Figura 9: Almanach des plaideurs, 1689 Buril y aguafuerte, 86,8 x 55,5 cm (Fuente: BNF)

La maqueta del almanaque, concluye Chantrenne, no era precisamente ni directamente la preparatoria de la estampa. Entre el momento que se hizo la

elección del tema de la justicia y el momento que el grabador la realizó, el programa iconográfico fue afinado.

De esta discusión se puede inferir que la complejidad del discurso icónico seleccionado demandaba la intervención de un grupo de intelectuales y artistas que trabajaban de manera coordinada bajo la atenta dirección del editor. En esta tarea sobresalieron Pierre Landry y sus sucesores.

2.4. Antecedentes de la investigación o estado del arte de la investigación

Jorge Medín y M^a del Mar Sánchez (s.f.) intervienen la estampa titulada *Aestas* de Johan I Sadeler (1550-1600), realizada con la técnica de aguafuerte y buril, si bien de dimensiones pequeñas 21 x 28.3 cm es interesante observar los procedimientos que siguieron para recuperarla.

Describen que el grabado se encontraba adherido a un segundo soporte de papel y a un bastidor de madera. Mencionan el estado de suciedad que presentaba, la fuerte adherencia de detritos, manchas de humedad, desgarros y pérdidas de soporte que habían sido restauradas anteriormente sin la calidad deseada.

Eliminaron el bastidor y realizaron una limpieza mecánica con gomas de borrar de diversa dureza no grasa, brocha y con punta de bisturí. Posteriormente usaron un baño de vapor agua que permitió eliminar el segundo soporte de papel y los restos de adhesivo. Reintegraron las zonas perdidas con el sistema Vinyector (dispositivo de reintegración automática de pasta de celulosa) con pulpa de papel obtenida de la fibra de lino y de un tono similar al original. Restaurado el soporte, lo reintegraron cromáticamente.

Un segundo caso, mucho más relacionado y próximo al propuesto en esta investigación, es el reportado por Mafalda Veleza (2014) quien en el marco del proyecto *Conhecer, Conservar, Valorizar* (Museo de Lamego, Portugal) reporta la restauración de la rarísima estampa coloreada denominada *L'Allegorie de L'Afrique* 76 x 126 cm de Conrad Lawers. Intervención que le permitió ser ganadora del premio APOM 2012 otorgado por la Asociación Portuguesa de Museología.

Al respecto, el historiador de arte que hace parte del equipo de investigación da a conocer que para la impresión de la estampa alegórica se usaron tres planchas. Describe que fueron grabadas al buril y coloreadas a la

acuarela a mano libre. Con respecto a la datación, determinó que fue impresa entre 1709 y 1720 y fue editada por los herederos de Pierre Landry (Jiméno, 2014).



Figura 10: Alegoría al África (1709-1720) de Conrad Lauwers según la interpretación de un dibujo preparatorio de Louis Licherie de Beurie, editada por François Landry (1668-1720). Buril retocado al aguafuerte 76 x 126 cm, (Jiméno, 2014, p. 9)

Esta estampa encontrada en las reservas del museo de Lamego de Lisboa en el año 2009 fue cuidadosamente intervenida el año 2011. Es el único ejemplar conocido en el mundo hasta el presente de la serie denominada *Las cuatro partes del mundo*. Consta de dos hojas y media de papel de trapo, fue retocada con acuarela por un autor anónimo y con el fin de rivalizar con óleos sobre lienzo fue entelada según las intenciones de Pierre Landry, reconocido grabador, impresor y comerciante de estampas parisino del siglo XVII.

Fue barnizada con resina dammar que con el tiempo se oxidó y le dio una apariencia patinada que tanto gustaba según los dictados del romanticismo del siglo posterior a su impresión. Se encontraba en un avanzado estado de degradación, pero curiosamente la calidad del papel impidió su total destrucción, y la impresión se conservó merced a la calidad de la tinta calcográfica y, aunque pobremente acondiciona, la superficie tan obscurecida al ser estudiada con reflectografía permitió observar que los pigmentos de la acuarela no migraron, y todo ello permitió realizar limpiezas para retirar detritos, esporas; corregir dobleces y eliminar el barniz oxidado. La eliminación de un segundo soporte de papel, aparentemente añadido para darle más consistencia a la estampa, se hizo con humidificación en cámara, en este estado y usando una mesa de succión se lavó con solución etanólica acuosa removiendo gran cantidad de suciedad y desacidificándola al mismo tiempo. Fue reaprestada y se le añadió una reserva

alcalina. La autora realizó el pegado de roturas con tiras de papel japonés, y los faltantes con pulpa de celulosa. Finalizó con el montaje en *passepartout* para su manipulación y exhibición.

Lage de la Rosa (2004) restauró la estampa de Francisco de Goya (1746-1828) ejecutada al aguafuerte, aguatinta y punta seca, de 24.7 x 35.9 cm denominada *Bobalicón (Disparate nº 4)* y por primera vez se aplicó la técnica radiográfica para descubrir y corroborar datos sobre la historia y el estado de conservación de tres láminas de grabado calcográfico de Goya.

Las radiografías, que aportaron información sobre el proceso de manufactura del cobre base, ofrecen datos interesantes sobre su estado de conservación y ratifican los métodos y las técnicas que el artista empleó durante el grabado.

Las radiografías de las láminas estudiadas han demostrado la ausencia de grietas internas, así como la profundidad de la corrosión en superficie de una magnitud significativa.

Carmen de Antonio (2002) interviene la obra 75 x 256 cm de Jérôme Resch titulada *Carro triunfal del emperador Maximiliano*, 1589. La obra de gran formato está formada por ocho láminas de diversos tamaños que se encontraban unidas entre sí con tiras de papel verjurado y cinta autoadhesiva, en parte desprendida dejando una mancha grasa oxidada. La estampa está insertada en un libro. Concluida la restauración integral del libro se planteó el problema de mantener o no la estampa en su lugar de origen – el libro – donde estaba plegada debido a sus grandes dimensiones.

Finalmente decidió sustituir la estampa original por un facsímil dentro del volumen y montar el original en plano para su correcta conservación.

Otro caso fue la intervención de la estampa *Gruppo antico di Figure d°. volgarme. il Toro farnese*, realizada al aguafuerte y de formato 77.4 x 54.3 cm de autor anónimo y ejecutada en el siglo XVIII. María Victoria Jara (1998) reportó que la estampa estaba unida a un segundo soporte de papel y el adhesivo utilizado había migrado hacia el original manchándolo. Describe el estado de suciedad de la obra y acota que presenta arrugas, desgarros, pérdida de soporte y que como resultado de intervenciones anteriores quedaban papeles pegados.

Tras los análisis de rigor, decide por la realización de una limpieza mecánica con goma de borrar blanda no grasa y punta de bisturí para eliminar los detritos de insectos depositados en la superficie. Utilizó un baño para separar el segundo soporte, los parches y los restos de adhesivo.

Luego de lavada, la acidez fue neutralizada, se alisaron las arrugas, se unieron las roturas, se injertaron las zonas de pérdidas con papel de similares características que el original y se reintegró el color con lápices y acuarelas de un tono neutro más bajo que el original, dando una armonía de conjunto.

Barbáchano y Beny (2004) restauraron la estampa al aguafuerte, buril (talla dulce) de dimensiones 73 x 160 cm denominada. *Les batailles d'Alexandre. La vertu plaist quoy que vaincue...*, que data de 1678 y del autor Gérard Audran (1640-1703). Refieren que las estampas, de gran formato, se encontraban plegadas para ajustarse al tamaño de la encuadernación que las protegía, lo que provocó fractura de las fibras de celulosa, debilitó el soporte y ocasionó desgarros y grietas. Estos daños se habían reparado con parches y tiras de refuerzo adheridas con cola de animal.

Desmontaron las cinco estampas para eliminar los elementos añadidos y los adhesivos envejecidos que deterioraban las obras. Para evitar el plegado, decidieron proteger cada obra con una carpeta paspartú. La encuadernación se consolidó y se protegió con una caja de conservación a medida.

2.5. Definición de términos

Adhesivos. Son sustancias capaces de mantener unidas dos superficies o fragmentos, de modo que sea necesaria una fuerza considerable para su separación. Los adhesivos empleados en restauración pueden ser muy variados, dependiendo del tipo de materiales a unir. Se puede clasificar en naturales y sintéticos.

Cartucho. Cartela o cartucho, se llaman así las superficies murales que reciben datos escritos. Los motivos ornamentales de la arquitectura, cuya parte central presenta un espacio destinado a recibir inscripciones, cifras, etc. Puede estar formada por molduras o por tarjetas o cintas medio enrolladas y recortes.

Celulosa. Polisacárido natural. La celulosa es insoluble en agua y en los solventes no polares, y resulta inservible como material filmógeno. La celulosa, como componente en gran parte de los materiales constitutivos de muchos bienes culturales; como por ejemplo documentos, libros, textiles y lienzos. Es muy sensible a la degradación, simplemente por las condiciones ambientales, pero, además, se ve acelerada por otros factores como los constitutivos de las pinturas; tintas, colas, aceites.

Cobre. Es el metal más usado para el grabado en talla dulce; pero todo cobre no es bueno para este efecto. Aunque existen muchas calidades el rojo es el mejor. El que es muy blando está sujeto a hacer estallar el barniz y hará que los trazos y las sombras sean imprecisas y borrosas, es decir que ellas harán el mismo efecto que la tinta sobre el papel que absorbe un poco. Si se observa que la plancha tiene venas blandas y agrias es necesario descartarla, del mismo modo que las que presentan pequeños agujeros.

El cobre es bueno cuando es firmemente liso. Se le conoce por tal, cuando se graba con el buril no se experimenta resistencia, es como si se grabara en plomo (Penerty, 1757, p. 255).

Conservación. Se entiende como tal el conjunto de operaciones y técnicas que tiene como objetivo prolongar la vida de los bienes culturales. Para conservar los objetos existen dos caminos: la prevención del deterioro (conservación preventiva), y la reparación del daño (restauración). (Calvo, 1997, p. 63)

Contratalla. Es aquella que corta de modo rectangular u oblicua a otra anterior.

Cuarteto. Es un concepto que se emplea en el ámbito de la poesía para nombrar a la inclusión de cuatro versos endecasílabos en una estrofa. La rima suele realizarse en consonante, el primer verso con cuarto y el segundo con el tercero.

Entretalla. Trazo suave o punto que se graba entre dos tallas de mayor profundidad. También se denomina así al espacio entre dos tallas.

Laminado / láminación. Técnica de restauración de papel que consiste en adherir a una o ambas caras de un documento un refuerzo que proporciona la resistencia necesaria para su mejor manejo y conservación.

Matriz. Es la plancha de madera, metal, piedra que se graba siguiendo técnicas específicas.

Metilcelulosa. Es un polímero semisintético, derivado de la celulosa, un éter de celulosa. Es soluble en agua fría, pero no en caliente, y en algunos hidrocarburos clorados y alcoholes. Forma películas flexibles, químicamente inertes y resistentes a los microorganismos. Se emplea como adhesivo en la conservación de papel y en técnicas acuosas de pintura, como los temples; mural y de caballete. (Calvo, 1997, p. 144)

pH. El valor del pH de una solución acuosa es el logaritmo cambiado de la concentración de protones de la solución. Señala su acidez o alcalinidad. El pH de una solución neutra es 7, 0 a 25°C. Si es ácida hay un exceso de iones OH^- (pH de 7 a 13). Por ejemplo, el valor de pH del agua pura es 7, del agua marina 8, 5 – 10, y del ácido 3. Sólo se puede hablar de pH cuando se trata de soluciones acuosas.

Pintura. Arte de representar en una superficie cualquier objeto visible por medio del color. Por extensión: tabla, lámina, lienzo, muro o cosa en que está pintando algo. // -A la Cal -Al Fresco – Al Temple – Al Óleo.

Restauración. Es la actividad de la conservación que se ocupa de intervenir directamente sobre los objetos, cuando los medios preventivos no han sido suficientes para mantenerlos en buen estado. (Calvo, 1997, p. 193)

Tallas. En términos de grabado, es una incisión que se hace en cobre u otros metales con el buril o con agua fuerte. Las tallas, sombreados y las puntas manejadas según las reglas del arte, forman todas las figuras que es posible de presentar en talla dulce.

Las tallas desiguales valen mucho y son los trabajos más bellos que cuando son de un grosor igual. Se deben retirar cuando no son limpias en el sentido de un ropaje y tener cuidado de no hacer un diámetro opuesto en el mismo lugar. Es un trabajo de mal gusto pasar rayas por encima de todo el ropaje, para hacer un tono más negro. Se ha

remarcado que las tallas cortas y no planas dan más carácter, y valen más que las largas y unidas se las deben de referir siempre más y más siguiendo la degradación de los objetos (Penerty, 1757, p. 659).

Talla cruzada. Los primeros trazos son cortados por los segundos creando un patrón de malla romboidal.

Talla cuneiforme. Trazo pequeño que tiene la forma de cuña con la apariencia de un punto y que puede verse en las entretallas.

Tallas dulces. Son aquellas grabaciones que se hacen de planchas grabadas al buril o al agua fuerte (Penerty, 1757, p. 659).

Dentro de los procedimientos de incisión directa, uno de los más antiguos y de mayor prestigio, es del buril al que se le denomina talla dulce. El término alude al grabado en metal y en hueco en general y, de manera más restrictiva, a la combinación de aguafuerte y buril en el grabado de los siglos XVII y XVIII (Vives, 2003, p. 30).

Talla simple. Consiste en la incisión de líneas paralelas sin entrecruzamientos ni superposiciones.

Tau. “T” es la última letra del alfabeto hebreo. San Francisco profesaba una profunda devoción al signo *Tau*, con ella firmaba cartas y marcaba paredes y sanaba heridas y enfermedades. (T) representa la inicial de la palabra griega *Theos*, que significa Dios, del que viene a ser un símbolo gráfico. (Lehmann 1994)

Técnica. Conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una actividad artística. El conocimiento de la técnica de ejecución de los objetos es fundamental para las intervenciones de restauración a realizar en ellos.

Tinta. Sustancia apta para escribir, imprimir o colorear, según técnicas e instrumentos apropiados. Para que una tinta cumpla su función debe tener unos componentes básicos: el colorante, el solvente, el aglutinante y el mordiente, además de contener otros elementos como espesantes y antisépticos (Calvo, 1997, p. 220).

Trastelado. Procedimiento que consiste en la forración de la stampa con un lienzo adherido al soporte de papel con la finalidad de aumentar su resistencia y mejorar su manipulación.

CAPÍTULO III

ASPECTOS METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. Enfoque de la investigación

El presente estudio de investigación se abordó desde el enfoque cualitativo, por cuanto se dio a conocer las características históricas, artísticas, iconográficas e iconológicas y materiales del objeto de estudio, siguiendo los lineamientos propios del paradigma inductivo.

El método seguido en esta investigación es el que se sigue en artes visuales en lo que concierne al estudio de la estampa como imagen y se basa en procedimientos que buscan dar a conocer los problemas relacionados con su dibujo, su pintura (iluminación en este caso específico). El fundamento se basa en la importancia de la imagen.

Gila (2011) tomando en cuenta las justificaciones de Nugraha (2010) menciona que es posible clasificar y justificar las investigaciones en arte como a continuación se hace:

Cualitativa, porque lo que se pretende es conocer el problema en estudio desde el punto de vista fenomenológico. Fernández, Hernández y Baptista (2004) sostienen que una investigación es cualitativa porque permite “Descubrir y refinar preguntas de investigación. A veces, pero no necesariamente, se prueban hipótesis. Su propósito consiste en “reconstruir” la realidad, tal y como se observan los actores de un sistema social previamente definido”.

Teórica crítica: porque la investigación siempre concita la intervención de juicio y consiguientemente no es neutral, involucrando las emociones del investigador.

También es una investigación metodológica porque es sistemática, secuencial e involucra otros aspectos investigativos para entender la obra de arte en estudio de manera que se rescaten los valores históricos y estéticos que incorpora

3.2. Alcance

El alcance respondió al orden descriptivo, porque se dieron a conocer características y propiedades del objeto en estudio. Una investigación descriptiva “Consiste en la caracterización de un hecho, fenómeno, individuo o grupo con el fin de establecer su estructura o comportamiento” (Arias, 2012, p. 24).

3.3. Tipo de Investigación

Por su finalidad la investigación reportada es de tipo aplicado, porque se planteó como objetivo general, la conservación y restauración integrales de la estampa. “En la base de distinciones tales como ‘saber y hacer’, ‘conocimiento y práctica’, ‘explicación y aplicación’, ‘verdad y acción’. Así mismo exige una estructura metodológica y comunicacional-documental”. (Rica, Cordero & Rosa, 2009, p. 160)

3.4. Diseño de la investigación

No experimental, por cuanto no se manipularán variables de estudio. Los efectos ya se han producido, no se modifican, solo se seleccionan y observan.

3.5. Unidad de observación

La estampa iluminada, muestreada de manera no aleatoria por conveniencia.

3.6. Operacionalización de los aspectos de estudio

Tabla 2. Operacionalización de los aspectos de estudio

Categoría	Dimensión	Indicador	Subindicador	Referente teórico
Histórica	Procedencia	Autoría Lugar	Fuente artística	Historia del arte
			Diseño	
			Ejecución	
			Impresión	
Artística	Técnica	Grabado Iluminación (Dorado)	Procedimiento de grabado	Tecnología artística
			Iluminación.	
			(Técnica de dorado marco)	

		Soportes	Principales Secundarios	Tecnología artística
		Pigmentos Aglutinantes	Naturaleza química Naturaleza química	Química
		Madera	Clase Especie	Dendrología
Semiológica	Iconografía	Discurso icónico	Grafemas Composición	Semiología de la imagen
	Iconología	Significado	Interpretación soterológica	Teología
Conservación	Patologías	Factores de deterioro	Factores mecánicos, químicos, ambientales, etc.	Fisicoquímica
	Lesiones	Alteración propiedades mecánicas Cambios cromáticos ¿Repintes?	Pérdida plasticidad de soportes y elementos integrados. Alteraciones de color.	Fisicoquímica
Restauración	Técnicas	Principios éticos de restauración	Compatibilidad de materiales	Teoría del restauro
			Respeto a la originalidad e historicidad Mínima intervención Reversibilidad	

(Elaboración propia)

3.7. Técnicas e instrumentos de investigación

3.7.1. Técnicas.

Observación

Análisis de contenido (documentos históricos: inventarios, cartas, etc.)

3.7.2. Instrumentos.

Fichas de observación estructurada

Fichas de análisis de contenido

CAPÍTULO IV

DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

4.1. Registros documentales

Para efectos de esta investigación fue necesario realizar el trámite administrativo solicitando la autorización de investigación e intervención de la obra, así como la ficha de registro y catalogación al Padre Guardián de la Parroquia San Antonio de Padua de la Recoleta (Anexo I, carta de aceptación).

4.1.1. Ficha de catalogación original.

Así mismo se obtuvo la ficha de Registro y Catalogación, gestionadas por el arzobispado del Cusco, en la que se observa el código V_2.0_B010_39 asignado y como consta en la Figura 11.

ARZOBISPADO DEL CUSCO				Control Patrimonial De Bienes Muebles			
TÍTULO O DENOMINACIÓN CHRISTIANORUM				N.º INI	Grupo	Tipo	N.º Exp. Correla
				080101	V	2.0	B010_39
DEPARTAMENTO	Cusco	FECHA EPOCA	Siglo XVIII				
PROVINCIA	CUSCO	ESTILO	Barroco				
DISTRITO	CUSCO	EST. CONSERVA	Malo				
UBI EN INMUEBLE	Tercer piso del Noviciado						
AUTOR	Anónimo						
TECNICA	No determinada						
MATERIAL	Tela						
PROPIETARIO	Convento San Antonio de Padua de la Recoleta						
DIRECCIÓN	Plazuela la Recoleta S/N						
DIMENSIONES							
Alto: 80.5 cm. Ancho: 111 cm.							
PRIMERA CATALOGACIÓN: 26/10/2009 12:00:00 a.m.							
ÚLTIMA VERIFICACIÓN: 26/10/2009 12:00:00 a.m.							
SITUACIÓN Conforme							

ARZOBISPADO DEL CUSCO				Control Patrimonial De Bienes Muebles			
TÍTULO O DENOMINACIÓN	CANTIDAD	1	N.º INI	Grupo	Tipo	N.º Exp. Correla	
CHRISTIANORUM			080101	V	2.0	B010_39	
MARCO: Largo: 112 cm. Alto: 80 cm. Espesor: 4 cm. Profundidad: 2.5 cm.							

Figura 11: Ficha de catalogación original.

(Fuente. Archivo de la Parroquia San Antonio de Padua de la Recoleta de Cusco)

4.1.2. Ficha de identificación.

Tabla 3. Ficha técnica

Ficha técnica de la estampa iluminada				
Título de la estampa	Gloria (Postrimerías) Paraíso Celestial			
Tema	Religioso (escatológico)			
Fecha	Siglos XVII – XVIII (circa)			
Dedicatoria	A San Francisco Xavier			
Lugar de impresión	París – Francia			
Taller del grabador	Château Rouge (1656-1710)			
Nº del ejemplar	Sin número			
Dirección	Esquina de Rue Saint Jacques y de Rue Parcheminerie			
Nombre del creador del tema representado	Claude François (1614 – 1685) artista francés que cambió su nombre a Hermano Lucas al ordenarse como sacerdote Recoleta			
Nombre del dibujante			No identificado	
Nombre del grabador		No identificado		
Nombre del iluminador			No identificado	
Nombre del grabador de la escritura			No identificado	
Nombre del impresor			Denis Landry (1699 – 1705)	
Técnica del proceso de grabado	Material de la plancha		Cobre	
	Técnica		Talla dulce al buril	
Permiso especial para la impresión			Privilegio real	
Código	V_2.0_B010_39 (Arzobispado del Cusco)			
Dimensiones catalogadas			Alto	79 cm
			Ancho	107 cm
Propiedad	Orden Franciscana de Menores – Cusco – Perú			
Ubicación	Convento San Antonio de Padua de La Recoleta del Cusco – Perú (tercer piso noviciado)			
Fecha de registro	Cusco, enero del 2017			
Nombre de registrador: Bachiller CROA Jesús Rusber Huayllani Alvarez				

(Elaboración propia)

4.2. Estudio y análisis del estado de conservación inicial

4.2.1. Niveles estructurales de la obra en estudio.

ESTRUCTURA GRÁFICA DE LA ESTAMPA

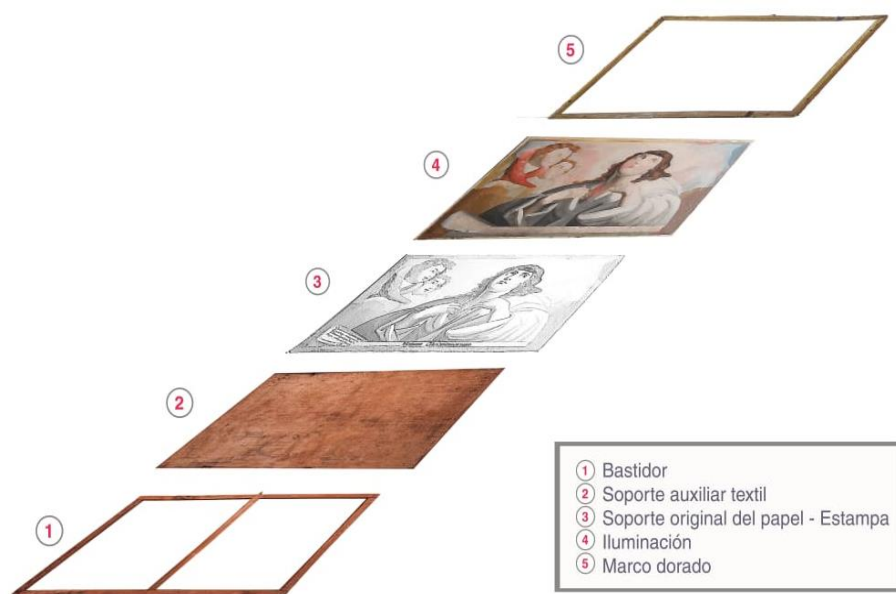


Figura 12 . Estructura gráfica de la estampa.
(Elaboración propia)

4.2.2. Examen organoléptico.

Durante la práctica de este examen se recogió información tanto de los materiales como la manufactura, condición y estado de conservación inicial de la obra.

4.2.2.1. Soportes.

A) *Soporte auxiliar textil*

El soporte textil, de acuerdo al resultado de análisis fisicoquímico, es de naturaleza vegetal (algodón); de tejido simple con ligamento tafetán o llano, con unidad de tejido 1:1, y densidad de tejido promedio 24x20 por plg², constituyendo un solo paño.

Se encuentra adherido a la estampa y al bastidor con cola proteica. Presenta suciedad general sedimentada, manchas en el perímetro y se apreció una inscripción con las siglas C.R de color marrón en el cuadrante superior derecho.

Se evidenciaron dos roturas: la primera en el cabezal superior a 23 cm del borde derecho de la obra y la segunda rotura a 24 cm del borde inferior derecho. Aspectos que se grafican en el levantamiento gráfico de daños (Ver párrafo 4.6.6. Identificación y descripción de patologías y lesiones).

B) Soporte original de papel

Conforme al resultado de análisis fisicoquímico, la fibra del soporte de papel fue identificada como algodón.

Este soporte está constituido por dos folios de las siguientes dimensiones: Folio I (79 cm x 56 cm); Folio II (79 cm x 57 cm) sobrepuestos verticalmente con un solapamiento de 1 cm.

El soporte de papel se presentaba frágil debido a la resequedad, se observaban desgarros y zonas con pérdida, roturas en toda la superficie y perforaciones ocasionadas por elementos punzantes (clavos de forja y clavos de hierro galvanizado) que sujetaban el marco dorado al bastidor.

En toda la superficie iluminada se apreció polvo sedimentado, manchas oscuras de diferentes intensidades, como también la deformación ondulante del plano en general. Aspectos que se observan en el levantamiento gráfico de daños (Ver párrafo 4.6.6. Identificación y descripción de patologías y lesiones).

4.2.2.2. Estampa.

La estampación de la obra en estudio fue lograda a partir de una matriz trabajada con la técnica del buril o talla dulce. En la estampa se aprecian trazos finos en las partes claras (tallas simples que crean líneas paralelas sin cruces), medios tonos con entramados simples (tallas cruzadas) y las zonas oscuras con entramados múltiples (contratalla) siguiendo la teoría de trazos ya descrita en el numeral 2.1.10.1.

La tinta calcográfica utilizada está compuesta de negro de huesos y aceites de linaza y de nuez, según los análisis fisicoquímicos realizados, y que generan un ligero relieve.

4.2.2.3. Iluminación.

El análisis de laboratorio dio como resultado la técnica de ejecución: óleo.

En la policromía se puede ver como el color excede las líneas del buril y no se ajusta exactamente a los contornos de las formas, ya que es una aplicación

posterior, también se visualiza empastes o cargas de color en algunas zonas como: los bordes de la estampa, las alas de los querubines y vincha del personaje central, siendo visibles objetivamente mediante luz ultravioleta (Ver párrafo 4.3. Registro fotográfico y observaciones con luz ultravioleta).

4.2.2.4. Bastidor.

El bastidor de madera cedro está ensamblado a caja y espiga y reforzado con travesaño central de madera aguano.

Se distribuye en cinco elementos. Dos cabezales: superior (a) de dimensiones 3x3.5x112 cm e inferior (b) de dimensiones 3x3.5x111 cm dos largueros laterales de dimensiones 3x3.5x80 en ambos casos y el travesaño de madera de 3x3.5x74 cm se apreció fracturas en los cabezales: superior a 23 cm del borde derecho de la obra, con refuerzo de madera de dimensiones 4x13 cm inferior a 24 cm del borde derecho de la obra, con refuerzo de dimensiones 4x12 cm. El bastidor se encontraba inestable en los ensambles debido a la rotura de la caja en el ángulo inferior derecho de la obra, exponiendo la espiga.



Figura 13: Detalle del refuerzo con madera.

4.2.2.5. Marco.

Es un perfil de madera cedro moldurado en tres niveles; dorado al agua con pan de oro de 22 kilates.

Las primeras observaciones permitieron inferir que no es original y constituye una adecuación a la obra, está conformado por seis elementos: dos largueros superior e inferior de 112 cm logrados por la unión a junta viva de dos

fragmentos a 20 cm de los bordes derechos, y dos largueros laterales de 80.5 cm, ensamblados en inglete de 45°.

El estado de conservación es regular. Se observaron pérdidas en la capa de preparación, bol y pan de oro, además se evidencian orificios provocados por los clavos y una capa de polvo y hollín, excretas de insectos sobre la superficie del marco.

4.3. Registros gráficos y estudios preliminares

4.3.1. Registro fotográfico.

Dentro de los estudios preliminares, el examen visual abarcó los métodos que permitieron realizar un examen por observación directa y magnificada utilizando una variedad de fuentes y técnicas de iluminación para el registro fotográfico de la obra lo que ha permitido identificar las condiciones del estado de conservación.

Estos registros y observaciones se realizaron en el estudio fotográfico del señor Luis Figueroa.

Para realizar estos estudios se retiró el marco siguiendo los pasos que se reporta en el numeral 5.2.3.

A) Registro fotográfico y observaciones con luz rasante.

El examen se realizó dirigiendo la fuente de luz con un ángulo de incidencia de 5 a 30 grados sobre la superficie del plano cubriendo de manera uniforme el total de la obra, haciendo visible las deformaciones del papel, abrasión de la superficie por roce, escamación, abultamientos, desprendimiento y pérdidas de soporte en los márgenes, pliegues, arrugas, dobleces, roturas, algunas exfoliaciones del soporte.

Esta fuente de luz permitió conocer el estado crítico de la obra, los niveles de desprendimiento del soporte papel de su trastelado, como se observa en las figuras siguientes:



Figura 14: El soporte aún entelado presenta extrema fragilidad con abundantes desgarros y deformaciones en el plano. (Registro Luis Figueroa)



Figura 15: Deformación del plano, dobleces, roturas y pérdidas del soporte. (Registro Luis Figueroa)

B) Registro fotográfico y observaciones con luz transmitida.

La fuente de luz dispuesta en el reverso de la obra de arte en estudio permitió revelar el espesor y opacidad del papel, la variación en grosor de los folios y el ancho de su solapamiento, presencia de trazos de las formas en el soporte auxiliar (textil) visibles en las zonas faltantes de soporte papel, probablemente por migración de aglutinantes y/o pigmentos de la iluminación, lo cual permitió generar un levantamiento gráfico de las formas perdidas (Ver figura 42).

También la baja permeabilidad a la luz de la tinta calcográfica dio indicios sobre la alta calidad del trabajo técnico del buril y/o aguafuerte reflejado en la textura, regularidad e interespaciado de las líneas, todo lo cual pone de manifiesto la destreza del autor en la utilización de los principios técnicos de la teoría de trazos (Ver párrafo 2.1.10.1).

En este estudio también se acopió información detallada sobre las lesiones y patologías, tales como roturas (tangenciales, biseladas), agujeros, áreas más delgadas de lo normal, pérdidas del soporte papel y su contracción principalmente a causa del adhesivo usado para el entelado, además de algunas características del textil.



Figura 16: Dos porcentajes considerables de pérdida y seis de menor cuantía, pero no menos importantes.

(Registro, Luis figueroa)



Figura 17: Se aprecia la zona de pérdida de soporte original (papel). Y la evidencia de trazos en zonas de pérdida.

(Registro, Luis figueroa)

C) Registro fotográfico y observaciones con luz ultravioleta.

Con el estudio y análisis con la luz ultravioleta (UV) se identificaron características mediante la técnica del falso color sustentado en la respuesta óptica a la fluorescencia de pigmentos, aglutinantes y barnices.

Se reconocieron las adiciones y repintes de la estampa en estudio gracias a las diferentes fluorescencias de los materiales en la superficie, que se presentaron como manchas oscuras (Figura 4) y en el caso del barniz antiguo se observó fluorescencia lechosa ante la incidencia de la luz UV; esto permitió establecer que la aplicación del barniz fue homogénea en los bordes de la estampa, debido a la protección del marco, y la tonalidad verdosa corresponde a la cola proteica empleada para el entelado.



Figura 18. Detalle ante la incidencia de la luz UV.

(Registro, Luis figueroa)



Figura 19. Detalle de falso color; característica del color señalado y/o repintes.

(Registro, Luis figueroa)

En este estudio, el fenómeno de fluorescencia visible al UV develó intervenciones o añadidos posteriores a su iluminación, como el caso de la vincha del personaje central (Figura 20), también se pudo observar la migración de las tintas de iluminación al soporte de tela (Figura 21) perfilándose los bordes del manto, del brazo y de la mano derecha del personaje central. El registro gráfico de estas evidencias se usaría más adelante para la reintegración digital de la obra (Apéndice D).

Este fenómeno no se observó en las lagunas definidas por las pérdidas del soporte papel en los rostros de los querubines.



Figura 20: Repinte de la vincha con símbolo de la cruz en Tau.
(Registro, Luis Figueroa)



Figura 21: Migración de las tintas de iluminación al soporte auxiliar de tela. (Registro, Luis Figueroa)

D) Registro fotográfico y observaciones con luz infrarroja.

Su aplicación ha sido fundamental para estudiar el dibujo, especialmente el trabajo calcográfico. Se realizó mediante una lámpara de luz incandescente IR. Se acentuó la información gráfica (escrita) de la cartela ubicada en la parte baja derecha de la obra que brindó amplia información acerca de la advocación de la representación, ubicación del taller de impresión y la aprobación de su edición, como se aprecian en las figuras siguientes.



Figura 22: Registro con filtro IR.
(Registro propio)



Figura 23: Registro sin filtro IR.
(Registro propio)

4.3.2. Marouflage o entelado.

La estampa ha sido adherida con cola fuerte sobre la tela seleccionada (soporte auxiliar).

4.3.3. Retoques o repintes.

Consecuentemente se añadió repintes y/o retoques, que se evidencian en los análisis físicos químicos.

4.4. Historia del bien cultural

4.4.1. Origen histórico.

Las características técnicas, estéticas de la obra de arte y el estudio historiográfico reportado en el marco teórico ha permitido conocer la procedencia de la misma. La estampa fue elaborada en París, Francia y se ubica cronológicamente a finales del siglo XVII e inicios del siglo XVIII.

En las letras que se observan en el cartucho se lee textualmente:



Figura 24: Cartucho con cuarteto compositivo endecasílabo y rima abrazada ABBA

Cuya transcripción es la siguiente:

De quelque mouvement donc l'âme soit guidée
Quoy qu'elle ose p[...]er de cet Auguste Lieu
La douceur que l'on goûte à jouir de son Dieu
Ne se peu[...] primer qu'on ne l'ait possédée

[Trad. De algún movimiento del cual el alma sea guiada / Que allí ella ose (...) de este augusto sitio / La dulzura que se guste disfrutar de su Dios / No se puede expresar que no deje poseída. (Traducción del investigador)].

El impresor fue Denis Landry (1666-1713) quien, a la muerte de su padre Pierre Landry continuó ocupando el taller Château Rouge [Castillo Rojo, (Traducción del investigador)] y cambió la advocación de su progenitor que inicialmente era a San Francisco Xavier por la de San Francisco de Sales, norma que estaba reglamentada por el gremio de impresores y libreros para la obtención de los privilegios reales.

Surge como hipótesis que esta obra habría sido donada a los hermanos recoletos del Cusco por el Padre Fray M. Chirinos aproximadamente el año 1933. Se plantea esto porque en el convento se tiene una segunda obra de la serie de las postrimerías o novísimos titulada *Stimulus Poenitentium*, que tiene un origen también francés pero que ha sido impresa por los hermanos de Denis; Gabrielle y François. Estampa en la que se puede leer con caracteres negros la donación hecha.

4.4.2. Ubicación de la estampa.

La estampa objeto de estudio suele estar ubicada en la zona denominada alfiz de la caja de escaleras del segundo piso del segundo claustro. El deterioro de los materiales de la estampa utilizados en la obra de arte debido a la acción de los distintos agentes físicos, químicos y biológicos a los que se encontraba expuesta, tanto existentes en la propia obra (internos) como en el medio ambiente circundante (externos) serían las causas identificadas que generaron lesiones y patologías en la estampa.

No obstante, la desidia, el descuido y la falta de información en cuanto al cuidado, protección y manejo de las colecciones de las obras, que contiene el

convento de La Recoleta, son aspectos ponderables en cuanto a los daños producidos en la obra de arte objeto de estudio.



Figura 25: Registro de Ubicación.
(Registro propio)

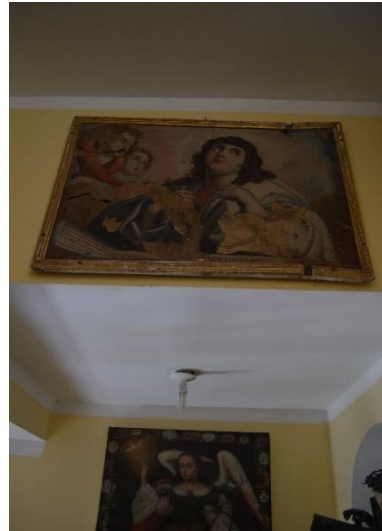


Figura 26: Registro de Ubicación.
(Registro propio)



Figura 27: Se aprecia el trastelado y los ensambles en el bastidor.
(Registro propio)



Figura 28: Se evidencia el acondicionamiento de el marco.
(Registro propio)

4.5. Instrumentos de apreciación valorativas

4.5.1. Valoración semiótica.



TÍTULO DE LA OBRA DE ARTE:	Gloria (Postrimerías: Paraíso Celestial)
TÉCNICA:	Grabado / Talla dulce al buril y aguafuerte
DIMENSIONES:	80 cm x 112 cm
AUTOR:	Claude François (Hermano Luc)
GRABADOR:	No identificado
IMPRESOR:	Denis Landry
UBICACIÓN:	Convento San Antonio de Padua de La Recoleta del Cusco (Noviciado)
PROPIETARIO:	Orden Franciscana (OFM)

4.5.2. Valoración ícono—simbólica.

En esta parte del estudio se hace uso de los instrumentos de investigación propuestos y validados por el doctor León (2018).

Tabla 4. Valoración ícono - simbólica

Título de la obra GLORIA (Postrimerías: Paraíso celestial)				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIONADA Y NO CONVENCIONADA)
ÍCONOS (Semejanza)	Cartucho	Es un rollo de papel blanco, que está ubicado en el extremo inferior izquierdo de la obra.	Rollo de papel blanco, desplegado con caligrafía cursiva en tinta negra. Textos en francés.	Cuarteto, composición poética. (Según la métrica endecasílabo y rima abrazada, ABBA). El texto original subyace a las letras repasadas con tinta negra siguiendo el ductus caligráfico original.
		Es un texto que se ubica dentro del cartucho, es un párrafo de cuatro líneas en letra cursiva de color negro en idioma francés.	Composición poética. (Según la métrica endecasílabo y rima abrazada, ABBA).	Es una sentencia que hace mención a la grafía en relación a la liberación del alma y el disfrute del paraíso celestial.
SÍMBOLOS (Ideas)	Título (Texto)	Segundo texto con escritura pequeña y en cursiva, cubierto por la iluminación, ubicado en la parte baja del cuarteto (verso).	Datos de la casa de impresión.	Es un texto en idioma francés, que muestra datos como: dirección del taller del impresor, autorización de impresión (privilegio real), nombre del impresor.

ÍCONOS SIMBÓLICOS	Inscripción (Texto)	Es la frase mutilada de un texto en latín ubicado en la parte baja central de la obra en lo que parece una tabla.	Su traducción al castellano es: “Cristiano”.	Es una palabra de interpretación de fe católica que refiere al cristianismo. En los evangelios canónicos son comparados, simbólicamente, con el rebaño de Cristo. (Pérez-Rioja, 1980, p.124)
	TAU	Vincha o tocado ubicado en la frente del personaje varón en letras rojas, corresponde a la última letra del alfabeto griego.	Signo de conversión y de penitencia.	Es un símbolo franciscano utilizado por San Francisco: “De elección y protección por parte de Dios, de redención y de salvación en Cristo” (Lehmann, 1994).
	Varón	Es un hombre de edad joven, se aprecia solo el torso, con los brazos y las manos en dirección del pecho, tiene una cabellera castaña clara y ondulada, tiene la tez clara, de rasgos europeos, ojos grandes y castaños, nariz perfilada, labios delgados color carmesí.	Gloria divina, salvación del alma, bienaventurado, paraíso celestial.	Es la representación alegórica de una de las postrimerías o novísimos atribuidas a la liberación del alma. Que concierne a la inquietud y cuestionamientos de lo que existiría después de la muerte. Corresponde teológicamente a un tema escatológico.
	Niños	Primer niño: rostro regordete de tez blanca, ojos pardos, cabellos castaños rizados rodeado de dos alas rojas. Segundo niño: rostro regordete de tez blanca, ojos pardos y cabellos castaños ensortijados.	Es un ser celestial, agraciado e inocente.	Personificación de seres simbólicos celestiales. (Querubines) representados como espíritus angélicos bajo la figura de hermosos jóvenes alados (Pérez-Rioja, 1980, p. 305).
	Túnica	Se aprecia una túnica de textura fina que es la	Jerarquía o dignidad superior y el aislamiento	La túnica evoca en general una idea de pureza y espiritualidad.

	vestidura, que cubre al personaje principal.	entre el hombre y el mundo. Es símbolo de la pasión.	Es una interpretación de emblema en cualquier manifestación artístico-literaria o científica, han heredado la inspiración de un hombre superior. El color blanco representa la purificación del alma (Pérez-Rioja, 1980, p.241).
Cielo	Nubes y fondo de diversos colores.	Rompimiento de gloria Nimbo, paraíso celestial, divino, morada de Dios.	Representación de la gracia divina. Se reservó para Cristo, los ángeles y los santos. El nimbo es un símbolo de lo sobrenatural irradiante o, más bien de la energía intelectual en su aspecto místico (Pérez-Rioja, 1980, p. 265)
Fuego (Llamas sobre el pecho).	Lenguas de fuego de color rojo emergiendo del manto abierto del pecho del personaje principal.	Amor.	Es la misma llama de amor viva que es el Espíritu Santo que purifica en esta vida y en el purgatorio. Representación del Espíritu Santo. “Su carácter místico y sagrado ha encontrado en su expresión más concreta en la veneración de la que ha sido objeto en casi todas las mitologías” (Pérez-Rioja, 1980, pp. 182-183).
SEÑALES	La obra de arte en estudio no presenta señales.		

Fuente: *Elaboración propia*

- **Descripción, Interpretación y Explicación de Ícono – Simbólica**

La obra, titulada *Gloria*, postrimería (paraíso celestial) presenta los siguientes iconos simbólicos: el varón, hombre de edad joven del cual se aprecia solo el torso, con los brazos y las manos en dirección al pecho como despojándose del amplio manto que lo cubre para mostrar las lenguas de fuego a la altura de su

corazón. Tiene una cabellera castaña clara y ondulada, de tez clara, de rasgos europeos, ojos grandes y castaños, nariz perfilada, labios delgados color carmesí.

Corresponde a la categoría icónica de la personificación del alma que ha sido salvada por el intenso amor a Dios y llevada a la Gloria divina, es el bienaventurado. Es la representación alegórica de una de las postrimerías o novísimos, que responde a la inquietud humana y sus cuestionamientos de lo que existiría después de la muerte. Corresponde teológicamente a un tema escatológico.

Los niños: El primer niño, ubicado en primer plano tiene el rostro regordete, de tez blanca, ojos pardos, cabellos castaños rizados rodeado de dos alas rojas, observa al varón de edad joven. El segundo niño, también de rostro regordete de tez blanca, ojos pardos y cabellos castaños ensortijados. El significado de ambos niños es de seres agraciados, celestiales, e inocentes que representan a la personificación de seres simbólicos celestiales, (Querubines). Representados como espíritus angélicos bajo la figura de hermosos jóvenes alados. (Pérez-Rioja, 1980, p. 305).

Según la Teología Sistemática concerniente a la angelología, pertenecen a la primera jerarquía y segundo coro (Almirall, s.f., p. 311) que junto con los serafines están situados alrededor de Dios. Su luz divina, reflejo de Dios, se filtra desde el cielo llegando a los hombres.

La túnica que es la vestidura que cubre al personaje principal, tiene como significado la jerarquía o dignidad superior y el aislamiento entre el hombre y el mundo, es un símbolo de la pasión. Es una interpretación de emblema en cualquier manifestación artística, literaria o científica, han heredado la inspiración de un hombre superior. El color blanco representa la purificación del alma (Pérez-Rioja, 1980, p.241).

El cielo es la nube de fondo de diversos colores que significa el rompimiento de gloria, del paraíso celestial, divino, morada de Dios. Su representación corresponde a la gracia divina. Se reservó para Cristo, los ángeles y los santos. Es la representación más abstracta del nimbo que es un símbolo de lo

sobrenatural irradiante o, más bien de la energía intelectual en su aspecto místico. (Pérez-Rioja, 1980, p. 265).

Las llamas sobre el pecho son lenguas de fuego de color rojo emergiendo del manto abierto del pecho del personaje principal. Su significado es el Amor que se interpreta como la misma llama de amor viva que es el Espíritu Santo, que purifica en esta vida y en el purgatorio. La representación del espíritu santo. “Su carácter místico y sagrado ha encontrado en su expresión más concreta en la veneración de la que ha sido objeto en casi todas las mitologías” (Pérez-Rioja, 1980, pp. 182-183).

Como ícono de semejanza está: el cartucho, es un rollo de papel de color blanco, que está ubicado en el extremo inferior izquierdo de la obra. En este se observa un texto en idioma francés y corresponde a un verso poético en cuarteto, siguiendo la métrica endecasílabo y rima abrazada, ABBA. El texto original subyace a las letras repasadas con tinta negra siguiendo el ductus caligráfico original.

Como símbolos están: el verso, es un texto que se ubica dentro del cartucho, es un párrafo de cuatro líneas en letra cursiva de color negro en idioma francés, que refiere a una composición poética (Según la métrica endecasílabo y rima abrazada, ABBA). Es una sentencia que hace mención a la grafía en relación del alma y del paraíso celestial. Se puede leer en el párrafo 4.2.1.

El título, texto caligrafiado con escritura pequeña y en cursiva, cubierto por la iluminación, está ubicado inmediatamente después del cuarteto en la parte baja del cartucho. Son los datos de la casa de impresión (en idioma francés), que muestra los datos como la dirección del taller del impresor, autorización de impresión (privilegio real), y el nombre del impresor.

La inscripción (mutilada) en latín: “...hristianorum” que traducido quiere decir: cristiano, tiene un significado católico y en los evangelios canónicos es comparado simbólicamente con el rebaño de Cristo (Pérez-Rioja, 1980, p.124).

La letra TAU, del alfabeto griego escrita en la vincha o tocado ubicado sobre la frente del personaje varón en letras rojas, corresponde a la última letra del

alfabeto griego. Es un símbolo franciscano utilizado por San Francisco: “Signo de conversión y de penitencia, de elección y protección por parte de Dios, de redención y de salvación en Cristo” (Lehmann, 1994).

4.5.3. Valoración sintáctica.

Tabla 5. Valoración sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	El varón	Comparten el mismo espacio celestial	Querubines
	El varón	Pasión, amor intenso	Llamas de fuego

Fuente: Elaboración propia

Interpretación:

El signo del varón y los querubines, se relacionan porque comparten el mismo espacio celestial. El varón a su vez también se relaciona con las llamas de fuego por la pasión y el amor intenso.

4.5.4. Valoración sintagmática.

Tabla 6. Valoración sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
SINTAGMÁTICA Unidades Sintagmáticas	Los niños	Pertenecen a la primera jerarquía y segundo coro, que junto con los serafines están situados alrededor de Dios. Su luz divina reflejo de Dios.
	Vincha o tocado (TAU)	Ambos elementos connotan la significancia trascendental de la orden franciscana.

Fuente: Elaboración propia

Interpretación:

Los niños, en la religión cristiana representan a querubines; Según la teología sistemática concerniente a la angelología pertenecen a la primera jerarquía y segundo coro, que junto con los serafines están situados alrededor de Dios.

El tocado a manera de vincha, (TAU). La letra del alfabeto griego escrita en el tocado es un elemento que connota la significancia trascendental de la orden franciscana.

4.5.5. Instrumento de valoración estética.

Tabla 7. Valoración de estructura artística

TÍTULO DE LA OBRA GLORIA (Postrimerías: Paraíso Celestial)		
Clases de dimensión	Taxonomía Valores	Características Valores
Dimensión creativa		
Género	Alegórico (escatología)	La obra se encuentra dentro del género alegórico porque hace referencia a la representación artística de algo que quiere expresar de forma simbólica del paraíso celestial, especialmente como una personificación representativa de la gloria.
Categoría	La belleza	Se encuentra en la categoría de lo bello porque al ser figurativo no rompe con los cánones estéticos ni causa en el espectador sensaciones desagradables que pudieran perturbar la vista, más al contrario está desarrollado de manera estética haciendo fluido el recorrido visual.
Técnica	Grabado: Talla dulce al buril	Es una técnica artística del grabado que consiste en incisar la matriz o plancha de metal con la herramienta denominada buril.
Instrumentos	Buriles (lengua de gato, peine, ...) Rodillo para tinta, prensa y tórculo.	Se utilizaron dos planchas de cobre obtenidas por laminación, que posteriormente fueron dibujadas por la técnica del calco. Los trazos así obtenidos fueron burilados usando el buril tipo pata de cabra (perfil en V). Para la estampación se untaron una a una las planchas con tinta calcográfica (compuesta de aceites de nuez y de linaza aglutinando negro de humo) y usando un rodillo para este entintado. Luego se estampó cada una de las planchas sobre papel de trapos (fibra de algodón, formato Imperial) previamente imprimados con yeso. (No se puede aseverar si la

		iluminación fue en esta instancia o posteriormente). Finalmente, los dos folios fueron uno a otro adheridos con cola proteica.
Estilo y tendencia	Simbólico religioso	Tiene un mensaje cristiano escatológico para la evangelización.
Dimensión compositiva		
Proporción	Figura humana	La proporción del personaje principal y de los querubines, están debidamente proporcionado bajo cánones estéticos europeos de la época.
Equilibrio	Masas	Los niños alados se encuentran recargados en la parte superior izquierda del cuadro, la figura principal que es la personificación se encuentra en la parte central del formato manteniendo el equilibrio en la representación.
	Cromatismo	Los colores de la obra están realizados en tonos quebrados y pasteles que acentúan al personaje central.
Perspectiva	Por contraste	Los personajes tienen a sobre salir, por la intensidad de la representación gráfica.
	Por superposición de planos	La obra presenta una perspectiva atmosférica con un marcado efecto de distancia entre el fondo, los querubines y el personaje central.
	Profundidad en relación lineal	Las líneas son recursos que tiene el grabado para crear profundidad, la línea está presente en todos los elementos creando texturas en las formas, gracias también a la línea se puede observar profundidad.
Morfología (Forma)	Iluminación natural	Se puede apreciar una iluminación cenital que viene de arriba hacia abajo, acentuando a los elementos principales que están en la parte central de la obra, permitiendo ver mejor las formas de los pliegues del ropaje y el volumen de los elementos representados.
	Estructura y textura	Los trazos más convencionales que se puede encontrar en el grabado al buril se identificar y clasificar como sigue: Talla única; talla simple, talla cruzada, Contratalla, entretalla.
Línea	Contorno	La obra tiene líneas de contorno que son visibles claras y explícitas, que permite diferenciar las formas del fondo que

		muestran un delineamiento confuso para crear profundidad y perspectiva.
	Diseño	El diseño de la composición es en forma de v
	Base de la composición	La base de la composición es la línea.
Color	Polícromo	<i>Temperatura y polaridad:</i> Los colores quebrados y pasteles que se aprecian en el fondo contrastan con los colores acentuados en el ropaje (manto) generando perspectiva y realce, así también los niños alados que sobresalen por el color rojo quebrado en las alas y el color marrón en la zona baja de cuadro que brinda peso a la representación gráfica.
		<i>Luminosidad y brillo:</i> El personaje central y los niños alados poseen más brillo en sus rostros, superponiendo los colores pasteles del fondo.
	Armonía	Se muestra en la obra, una armonía entre los colores claros y oscuros, balaceando la apreciación.
Ritmo	Morfológico	Se encuentra en la cabellera del personaje central, la inclinación de su cabeza, los pliegues del manto, seguidamente en la postura de las manos; en los querubines en el cruce de sus alas y finalmente el fondo de nubes.
	Cromático	El fondo tiene un movimiento alternante en sus colores y crea una sensación de movimiento disonante o desordenado.
Dimensión de contenido		
Sígnico (Real-Ideal)	El fuego llamas flameantes (ideal)	Los elementos irreales son los querubines, la personificación de la gloria divina, la flama que brota del pecho. Los elementos reales, ausentes.
Parergón	Cielo	El fondo encuadra la representación alegórica de modo decorativo, creando un parergón.
Conceptual	El varón Los querubines El fuego flameante, las nubes, túnica.	Es la etapa en la que el hombre trascendió de la vida terrenal por eso se encuentra en el cielo acompañado por los querubines que brindan custodia y protección

Fuente: Elaboración propia

Interpretación:

La valoración de la estructura artística se dividió en tres dimensiones: la primera es la dimensión creativa, la segunda es la compositiva y la tercera es la de contenido. En la dimensión creativa se analiza aspectos como el género que es alegórico (escatología). La obra se encuentra dentro del género alegórico porque hace referencia a la representación artística de algo que quiere expresar de forma simbólica el paraíso celestial, especialmente como una personificación representativa de la gloria. Como valoración de la belleza, se encuentra en la categoría de lo bello, porque al ser figurativo no rompe con los cánones estéticos ni causa en el espectador sensaciones desagradables que pudieran perturbar la vista, al contrario, está desarrollado de manera estética haciendo fluido el recorrido visual. La técnica presente es el grabado talla dulce al buril.

Es una técnica artística del grabado que consiste en incisar la matriz o plancha de metal con la herramienta denominada buril, que además se presenta en diferentes formas y denominaciones como: lengua de gato, peine, pata de cabra otros instrumentos necesarios, son el rodillo para tinta, prensa y tórculo. Se utilizaron dos planchas de cobre obtenidas por laminación, que posteriormente fueron dibujadas por la técnica del calco. Los trazos así obtenidos fueron burilados usando el buril tipo pata de cabra (perfil en V). Para la estampación se untaron una a una las planchas con tinta calcográfica (compuesta de aceites de nuez y de linaza aglutinando negro de humo) y usando un rodillo para este entintado. Luego se estampó cada una de las planchas sobre papel de trapos (fibra de algodón, formato imperial) previamente imprimados con yeso. (No se puede aseverar si la iluminación fue en esta instancia o posteriormente). Finalmente, los dos folios fueron uno a otro adheridos con cola proteica. El estilo y la tendencia son simbólico religiosos; tiene un mensaje cristiano, escatológico para la evangelización.

Dentro de la dimensión compositiva se analiza aspectos como proporción que se da en la figura humana, la proporción del personaje principal y de los querubines, está debidamente lograda bajo cánones estéticos europeos de la época.

El equilibrio se da por masas, los niños alados se encuentran recargados en la parte superior izquierda del cuadro, la figura principal que es la personificación se encuentra en la parte central del formato manteniendo equilibrio en la representación y por equilibrio cromático ya que los colores de la obra están realizados en tonos quebrados y pasteles que acentúan al personaje central.

La perspectiva de la obra se observa por tres aspectos: Por contraste, los personajes tienden a sobre salir, por la intensidad de la representación gráfica. Por superposición de planos, la obra presenta una perspectiva atmosférica con un marcado efecto de distancia entre el fondo, los querubines y el personaje central y por profundidad en relación lineal ya que la línea es uno de los recursos que tiene el grabado para crear profundidad, la línea está presente en todos los elementos creando texturas en las formas, gracias a la línea se puede observar profundidad.

La morfología (forma) tiene la iluminación natural, se puede apreciar una iluminación cenital de (arriba hacia abajo), mostrando a los elementos principales que están en la parte central de la obra, permitiendo ver mejor las formas de los pliegues del ropaje y el volumen de los elementos representados.

La estructura y textura donde los trazos más convencionales que se puede encontrar en el grabado al buril se pueden identificar y clasificar como sigue: talla única, talla simple, talla cruzada, contratalla, entretalla.

Dentro del análisis la línea como contorno, la obra tiene líneas de contorno que son visibles, claras y explícitas que permiten diferenciar las formas del fondo que muestran un delineamiento confuso para crear profundidad y perspectiva.

La línea como diseño de la composición presenta, divisiones desiguales una de las composiciones predominantes es la V.

Como base de la composición se utilizó la línea, sustituyendo la base para la construcción de formas geométricas, para la configuración de los personajes de la obra.

El color se da por policromía, temperatura y polaridad. Los colores quebrados y pasteles que se aprecian en el fondo, contrastan con los colores acentuados en el ropaje (manto) generando perspectiva y realce, así como también

los niños alados que sobresalen por el color rojo quebrado en las alas y el color marrón en la zona baja de cuadro, que brinda peso a la representación gráfica.

Luminosidad y brillo. El personaje central y los niños alados poseen más brillo en sus rostros, superponiendo los colores pasteles del fondo. Se muestra en la obra una armonía de color entre los colores claros y oscuros, balaceando la apreciación.

El ritmo en la obra es morfológico. La obra presenta dos tipos de ritmo: el ritmo asonante presente en la secuencia de líneas de la manta del personaje principal que se repiten en una misma dirección y se encuentra en la cabellera del personaje central, que presenta líneas ondulantes que son consecutivas. El ritmo disonante en las formas de las nubes y el ritmo cromático, los tonos se alternan entre oscuros, medios tonos y claros, en el plano del fondo se encuentran tonos quebrados (predomina el blanco) y alternantes en sus colores que crean una sensación de movimiento.

Por lo último está la dimensión de contenido que comprende lo sónico (Real-Ideal) donde está el hombre, el corazón flameante. El hombre representa las postrimerías del paraíso celestial y el corazón flameante es la flama del amor intenso a Dios que permitió la salvación del alma. Como parergón está el cielo que es el fondo y encuadra la representación alegórica de modo decorativo.

En lo conceptual están los querubines ya que se encuentran en la etapa que el hombre trascendió de la vida terrenal, por eso se encuentra en el cielo acompañado por los querubines que brindan custodia y protección.

4.5.6. Categorización valorativo-gráfica.

Tabla 8: Fuentes - similitudes

CATEGORIZACIÓN VALORATIVO-GRÁFICA		
Categorías	Ideas articuladas, elementos que tienen entre sí, algo en común similitudes	
DIFERENCIAS	1ª Categoría	 Figura 29: Gloria (Paraíso Celestial) (Registro propio.)
	2ª Categoría	 Figura 30: Gloria, ejemplar que se encuentra en el convento de La Recoleta en Cuenca, Ecuador (Fuente: Ojeda, 2017, comunicación personal)

3ª Categoría



Figura 31: Gloria, pintura gouache del Hermano Luc (Pintor Francés, Fraile Recoleta)
(Fuente: Montcouquiol, 2012)

4ª Categoría



Figura 32: Gloria (siglo XVIII). Escultura en madera policromada, vidrio y metal atribuida a Manuel Chili (Caspicara) (Es parte del conjunto escultórico Las Postrimerías del Hombre. Ubicación: The Hispanic Society of America, New York City, USA.

Fuente: (<https://colonialart.org/archives/locations/united-states/state-of-new-york/city-of-new-york/hispanic-society-of-america#c3815a-3815b>)

5ª Categoría

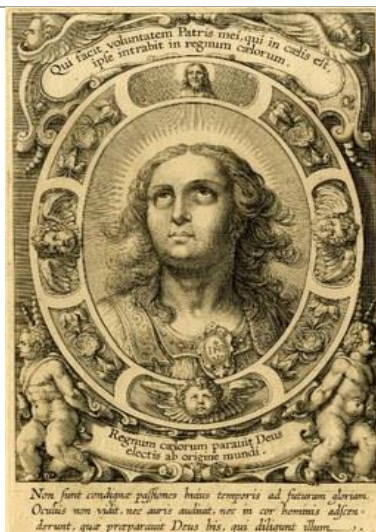


Figura 33: Servitus Mundi (Gloria, 1610-1620) Grabado de Egbert van Panderen (1576 – 1622). Museo Británico. Una copia parecida del mismo tema y en la misma dirección fue publicada por Jean Leclerc IV aproximadamente el año 1622.

Fuente: (<https://colonialart.org/archives/locations/united-states/state-of-new-york/city-of-new-york/hispanic-society-of-america#c3815a-3815b>)

En búsqueda de mayor información se consultó a profesionales entendidos en el tema de grabados asociados o relacionados con el tema de investigación. Es así que durante la conferencia convocada por el Arzobispado del Cusco y desarrollado en el Convento de San Francisco de esta ciudad, titulada *El Arte Colonial Andino a través de sus Fuentes Grabadas* se contactó con el doctor Almerindo E. Ojeda Di Ninno, director del Proyecto de Fuentes Grabadas de Arte Colonial Hispano (Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art, PESSCA) de la universidad de California. EE.UU.

De esta manera se estableció líneas de consultoría que permitieron obtener orientación de correspondencias entre otras obras de artes, como es el caso que menciona el doctor Ojeda, acerca de las postrimerías y de relación estética con la pintura de su conocimiento y textualmente se puede leer en sus mensajes, por correo electrónico.

El consultor mencionado me refirió a la obra que se exhibe en Cuenca (Ecuador) constituyendo el punto de partida para la indagación de otras fuentes historiográficas referenciadas.

El tema de las postrimerías, también denominado novísimos, constituyó desde los primeros albores de la cristiandad el tema central de la salvación o

condenación del alma humana, tema escatológico (salvación) relacionado a la encarnación, muerte y resurrección de Jesucristo, quien vino a salvar a la humanidad de la muerte eterna para lo cual se hizo carne, padeció la muerte y descendió al Hades (infierno) para rescatar al hombre personificado por Adán.

4.6. Caracterización de la composición estructural de la estampa estudiada

4.6.1. Bastidor.

A. Dimensiones.

Alto: 112 cm Ancho: 80 cm

B. Identificación del tipo de madera y características de ensamblaje.

Se apreciaba un bastidor de madera cedro en los bordes o largueros perimetrales ensamblados a caja y espiga. El travesaño central es de madera águano.

Se distribuyeron en cinco elementos: dos cabezales: superior (A) de dimensiones 3x3.5x112 cm e inferior (B) de dimensiones 3x3.5x111 cm, dos largueros laterales de dimensiones 3x3.5x80 cm en ambos casos y un travesaño de madera águano de dimensiones 3x3.5x74 cm.

Presentaba fracturas intencionales en los cabezales: superior a 23 cm del borde derecho de la obra, con refuerzo de madera de dimensiones 4x13 cm inferior a 24 cm del borde derecho de la obra, con refuerzo de dimensiones 4x12 cm.



Figura 34: Se aprecia el bastidor constituido por cinco elementos.



Figura 35: Fracturas intencionales en los cabezales, superior e inferior.

4.6.2. Entelado.

C. Dimensiones

Alto: 78.5 cm

Ancho: 109 cm

D. Identificación de fibra y sus características técnicas.

La identificación de la fibra realizada por microscopía óptica permitió reconocerla como algodón y la irregularidad del grosor los hilos permite concluir que no es de procedencia industrial.

Tiene una densidad de 24 x 20 por plg² y su ligamento es el tafetán o llano con unidad de tejido 1:1

El textil se encuentra adherido al bastidor con cola proteica. Presenta suciedad general sedimentada, acentuada por manchas en el perímetro del formato del soporte textil. Se aprecia una inscripción con la sigla C.R. hecha con pintura de color marrón.

Se evidencian dos roturas en el soporte auxiliar: la primera en el cabezal superior a 23 cm del borde derecho de la obra, y la segunda rotura a 24 cm del borde inferior derecho de la obra. Aspectos que se consideró en el levantamiento gráfico de daños.



Figura 36: Se aprecia una inscripción con la sigla C.R.

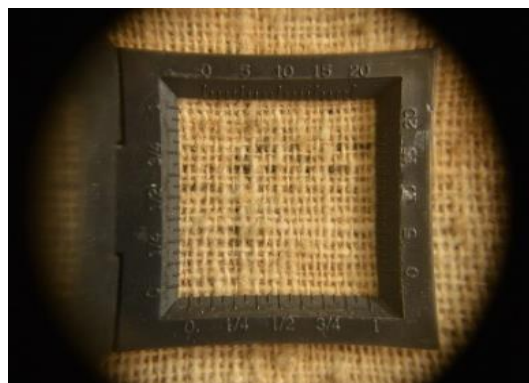


Figura 37: Se aprecia la densidad de tejido e irregular del grosor.



Figura 38: Tipo de ligamento tafetán o llano, con unidad de tejido 1:1



Figura 39: Se aprecia roturas intencionales en el soporte auxiliar.

4.6.3. Papel (soporte principal)

A. Dimensiones

Alto: 79 cm

Ancho: 107 cm

B. Características físicas.

Los resultados de análisis fisicoquímico permitieron identificar la naturaleza del soporte papel como pasta de papel tradicional o pasta de trapos (algodón). Conforme a las propuestas de sus creadores con la finalidad de lograr mayores dimensiones al de los folios simples el soporte principal de la estampa está constituido por dos folios uno de 79 cm x 56 cm y el segundo de 79 cm x 57 cm, solapados por la parte central en sentido vertical, con un traslape de 1 cm y adheridos con cola fuerte.

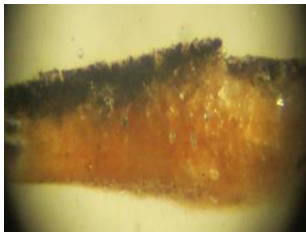
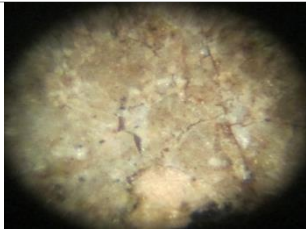
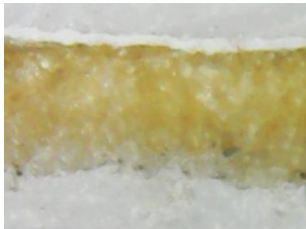
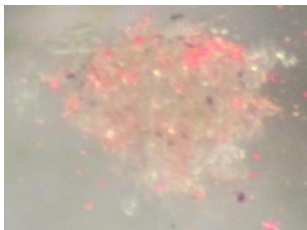
El soporte de papel presenta fragilidad, con desgarros y zonas con pérdidas, roturas en toda la superficie, algunas con exfoliación del soporte y faltantes ocasionados por elementos punzantes (clavos) que sujetaban el marco dorado al bastidor.

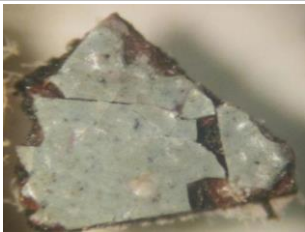
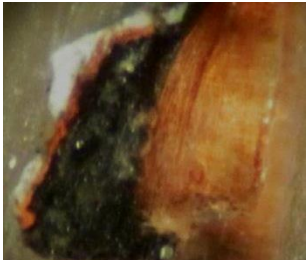
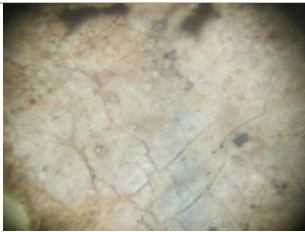
En toda la superficie (anverso) se aprecia manchas producidas por el tiempo, polvo sedimentado, manchas oscuras de diferentes intensidades dispersas, por los márgenes y áreas del soporte, como también la deformación ondulante del plano en general. Aspectos que se corroboró en el levantamiento gráfico de daños. (ver Figura 42. Patología y lesiones).

4.6.4. Identificación de elementos sustentados.

Informe técnico de análisis micro físicoquímico / estratigráfico				
TÍTULO:	Gloria Divina (Postrimerías Salvación)			ZONA DE MUESTREO 
TIPOLOGÍA:	Soporte de Papel			
AUTOR:	No identificado			
PROCEDENCIA:	Orden Franciscana de Menores – Cusco – Perú			
UBICACIÓN:	Convento San Antonio de Padua de La Recoleta del Cusco – Perú			
Nº. REG.	V_2.0_B010_39			
MUESTRAS				
°	UBICACIÓN	DESCRIPCIÓN (Muestra)	REQUERIMIENTO (Color)	OBJETIVOS: ○ Identificar pigmentos orgánicos e inorgánicos. ○ Identificar medios aglutinantes. ○ Identificar adhesivo de entelado. ○ Identificar composición de la tinta calcográfica. ○ Identificar fibras de papel y textil.
	Manto	(A – 1)	Negro	
	Manto	(A – 2)	Blanco	
	Alas	(A – 3)	Rojo	
	Fondo	(A – 4)	Marrón	
	Fondo	(A – 5)	Celeste	
	Brazo	(A – 6)	Carnación	
	Rotura	(A – 7)	Fibras	
	Dorado	(A – 8)	Pan de oro	
OBSERVACIONES				

IDENTIFICACIÓN DE PIGMENTOS Y AGLUTINANTES

Cód	Fotomicrografía	Técnica analítica	Observación	Identific.
A1		Microscopía óptica (100X)	Vista frontal de la muestra Capa de textura oscura, ligeramente brillante	Negro de huesos
		Microscopía óptica (100X) Micro química	Se observan dos capas . Capa inferior, soporte de papel, de 0.2 mm de espesor. . Capa superior, estrato pictórico de 0.09 mm, de color negro (Fosfatos y carbonatos de calcio, carbono)	Negro de huesos
A2		Microscopía óptica (100X)	Capa de textura craquelada, irregular, tiznada.	
		Microscopía óptica (100X) Micro química (ataque ácido nítrico (d) y reactivo Lugol)	Se observan dos capas: . Superior de color blanco, compacta, delgada de 0.03 mm, aglutinada con óleo . Inferior gruesa, de 0.2 mm, soporte de papel	Carbonato de plomo (Cerusa o albayalde)
A3		Microscopía óptica (100X)	Capa de textura irregular craquelada, con presencia de suciedad sedimentada. Color rojo	
		Micro química	Se observa dos capas: . Superior de color rojo, compacta, aglutinada con óleo. . Inferior, soporte de papel, de 0.2 mm de espesor.	Minio (rojo Saturno)

A4		Microscopía óptica (100X)	Se aprecia el estrato de color negro dentro de la muestra marrón, textura irregular craquelada.	
		Microscopía óptica (100X) Micro química	Se observa tres capas: . Inferior, soporte de papel de 0.2 mm de espesor. . Intermedio, estrato de color negro de hueso. . Superior, estrato pictórico de 0.09 mm de color marrón (bistre)	Bistre, negro de hueso.
A5		Microscopía óptica (100X)	Se observa que la superficie es irregular, compacta y fragmentada. Se observa gránulos de mediano tamaño. De color celeste	
		Microscopía óptica (100X) Micro química	Se observa cuatro capas: Capa inferior, soporte de madera. / Capa intermedia, estrato de color negro de hueso. / Capa intermedia, estrato pictórico de color marrón /. Capa superior, estrato pictórico de 0.09 mm de color celeste.	Azurita, bistre, negro de huesos y soporte de madera tipo cedro.
A6		Microscopía óptica (100X)	Se observa capa de textura caseosa, superficie regular, craquelada, de color blanco.	
		Microscopía óptica (100X) Micro química	En la vista frontal se observa dos capas: . Capa superior, de color blanco, aglutinado con óleo. . Capa inferior gruesa, de 0.2 mm soporte de papel	Blanco de plomo (Ceresa, albaya)

IDENTIFICACIÓN DE FIBRAS DE PAPEL & SOPORTE DE ENTELADO

A7

Microscopía
óptica (100X)

Hebra del soporte textil auxiliar. Fibra de origen vegetal, presenta torsión en Z. La hebra analizada tiene un espesor de 2 mm.

Microscopía
óptica (100X)

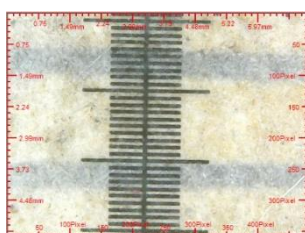
Algodón

IDENTIFICACIÓN DE LAS CARÁCTERÍSTICAS CALCOGRAFICAS

A8

Microscopía
óptica (100X)

Se observa la capa de textura regular, con evidencia de la tinta calcográfica.

Microscopía
óptica (100X)

Distancia interlineal regular de 2.1 mm
Peso medio de muestras de 1cm² = 0.02g
Se pesó una muestra de 1cm x 1cm, dando como resultado 0.02 g.

Gramaje
corregido:
200 g/m²

Interpretación de los resultados

La estampa está realizada sobre soporte de papel de fibra de algodón, de 0.2 mm de espesor y con un gramaje de 200 g/m².

Los análisis de la tinta calcográfica demuestran que es de naturaleza oleosa (aceite de linaza y nuez) que fueron adicionalmente analizados por espectroscopía infrarroja con transformada de Fourier (Espectroscopía IR-FT) en los laboratorios de química orgánica en la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC), para corroborar los resultados de los ensayos micro químicos y, la coloración oscura se debe al uso de pigmento denominado negro de huesos.

La observación microscópica también permitió corroborar el uso del buril tipo peine como instrumento de incisión, las distancias interlíneas son regulares y los espacios entre ellas son de 2.1 mm

El pigmento blanco corresponde químicamente al carbonato de plomo, conocido como albayalde, cerusa o blanco de plomo. Para su identificación se procedió a su ataque químico con ácido nítrico diluido y posteriormente se añadió microgotas de una solución de yodo (Lugol) induciendo la reacción de halogenación del plomo, observándose la formación del producto amarillo que corresponde al yoduro de plomo.

El pigmento de color rojo fue analizado a grano suelto, el aglutinante previamente identificado como óleo fue saponificado con hidróxido de potasio, y luego de lavado el pigmento aislado fue observado al microscopio identificándose como rojo minio (tetróxido de plomo) en el estrato pictórico.

El pigmento de color marrón fue identificado como bistre aglutinado con óleo, se ve acompañado por una capa intermedia de color negro (negro de hueso) mezclado con ceniza vegetal y aglutinado con cola animal.

El pigmento de color celeste, (azurita), aglutinado con óleo. En esta muestra se evidencian cuatro estratos incluyendo una muestra que involucra el bastidor, dos capas intermedias, una de las cuales corresponde a la cola proteica.

Analizado por:	Bach. CROA Jesús Rusber Huayllani Alvarez (Tesista)
Supervisado por:	Quím. Teresa de Jesús Díaz Vera (Matrícula Colegio Profesional de Químicos del Perú N° 245)
	Químico – Conservadora & Restauradora de Bienes Culturales Muebles e Inmuebles.

4.6.5. Marco.

A. Dimensiones.

Alto: 80 cm

Ancho: 112 cm

B. Descripción de sus características morfológicas.

Es un marco de madera cedro moldurado en bocel o toro, dorado con la técnica de pan de oro. Las observaciones preliminares permitieron establecer que constituye una adecuación de un marco disponible y por tanto no fue planeado desde un inicio para esta obra; en uno de los largueros se observa una pieza más

pequeña que permitió lograr el largo necesario. El marco está conformado por seis elementos.

Su estado de conservación es regular. Presenta algunas pérdidas en la capa de preparación, bol y pan de oro, además se evidencian orificios provocados por los clavos de forja usados para su fijado al bastidor y una capa de polvo sobre la superficie, además excretas de insectos.



Figura 40: Se aprecia marco moldurado en oro, con la técnica de pan de oro.



Figura 41: Se aprecia una pieza pequeña, que permitió el largo necesario, en los dos cabezales; superior e inferior.

4.6.6. Identificación y descripción de patologías y lesiones: Estado de conservación.

Se realizó el levantamiento gráfico que permitió el reconocimiento de las patologías y lesiones que presentaba la estampa iluminada Gloria. El soporte principal de la estampa está constituido por dos folios uno de 79 cm x 56 cm y el segundo de 79 cm x 57 cm solapados por la parte central en sentido vertical, con un traslape de 1 cm.

El soporte de papel presentaba durante el levantamiento gráfico, fragilidad en toda la superficie, con exfoliación del soporte y orificios en el perímetro ocasionados por elementos punzantes (clavos) que sujetaban el marco dorado al bastidor. Las líneas de color rojo, son las roturas; los espacios sombreados de color azul, son las pérdidas del soporte de papel y el silueteado de color negro, grafica toda la representación artística. Aspectos que se registraron en el levantamiento gráfico del estado de conservación inicial.

4.6.6.1. Mapeo de patologías y lesiones.

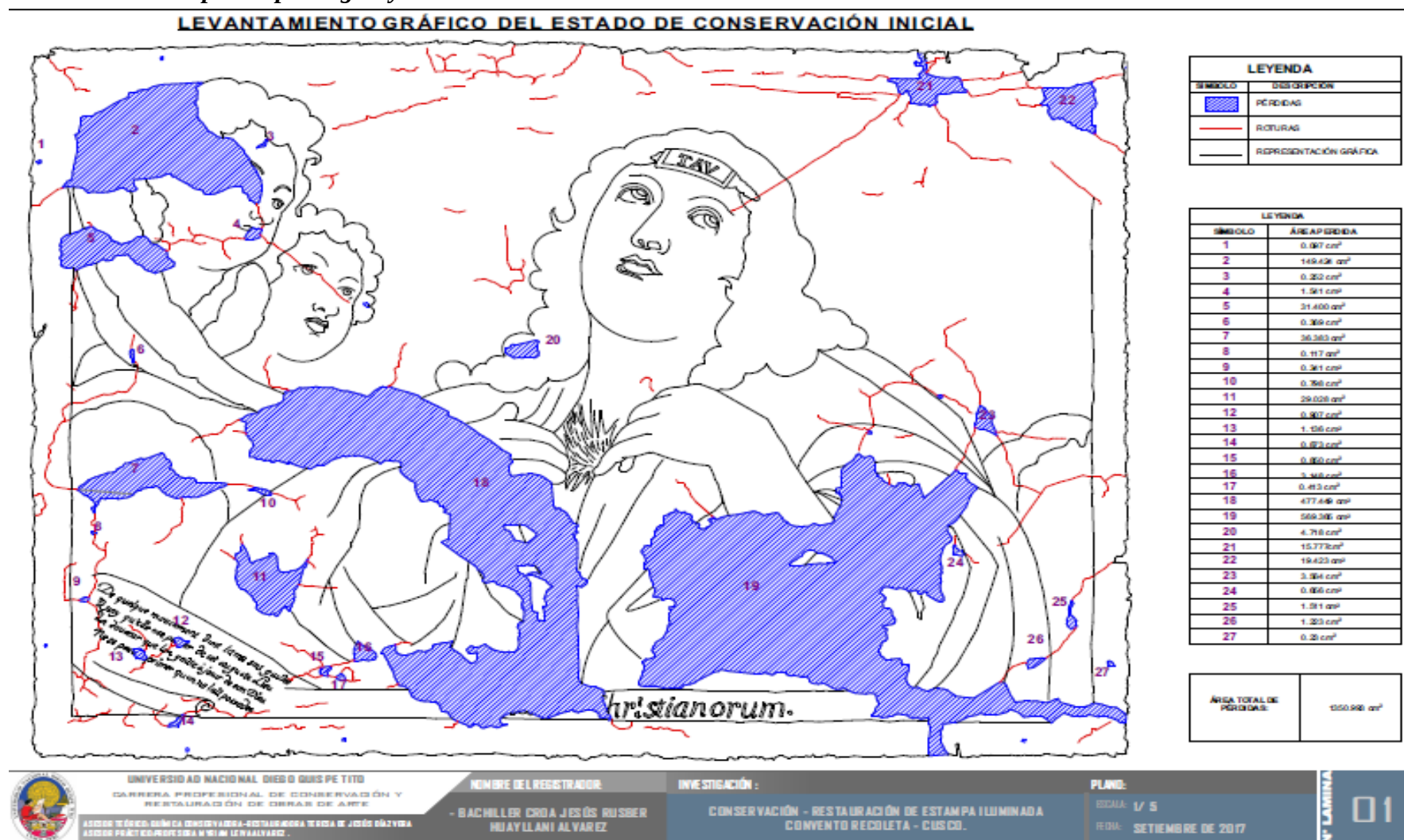


Figura 42: Levantamiento gráfico de estado de conservación de lesiones y su cuantificación.

CAPÍTULO V

INTERVENCIÓN CONSERVATIVO – RESTAURATIVA DE LA ESTAMPA

5.1. Actividades preliminares

5.1.1. Acondicionamiento del taller.

Se instaló un taller provisional en uno de los ambientes de la planta baja del segundo claustro del convento, previamente con la coordinación y autorización del Prior del Convento de la Recoleta del Cusco.

5.1.2. Iluminación.

El taller estuvo convenientemente previsto de iluminación natural, mesa de trabajo e iluminación auxiliar de lámparas de luz blanca, que generaron apoyo en zonas específicas y momentos determinados.

5.1.3. Equipamiento.

Se contó con el equipamiento básico que permitió la intervención en condiciones óptimas para el resguardo de la obra y del investigador. (USB microscopio y laptop, lupa con iluminación, mesa negatoscópica, balanza, vaporizador, cocina eléctrica, extensiones / corrientes, trípode, cámara fotográfica, etc.)



Figura 43: Acondicionamiento de taller.



Figura 44: Se tuvo todas las condiciones para desarrollar la investigación.

5.2. Análisis preliminar para la toma de decisiones

Control del potencial de hidrógeno (pH) del bien cultural.

Objetivo: Conocer el pH del soporte de papel de la estampa iluminada para establecer el adecuado tratamiento.

Materiales

Agua destilada
Guantes de procedimientos
Papel Bond A-4 de 80 g

Equipos y/o herramientas

Cámara fotográfica digital
Trípode, gotero
Potenciómetro digital pH Tester
Gotero

Procedimiento de trabajo y resultado: Se procedió a medir el pH (potencial de hidrógeno) del soporte (papel) usando el potenciómetro calibrado con solución *buffer*.

Seleccionadas las zonas de lectura, con la ayuda de la pipeta se dejó caer una gota de agua destilada en la zona establecida y seguidamente se ubicó el electrodo del instrumento sobre ella y luego de unos segundos se tomó la lectura que dio un valor promedio de 6.8

Interpretación de las observaciones: Se comprobó que la lectura de pH del soporte de papel se encuentra muy cerca del valor 7 (neutro). Quiere decir que se encuentra ligeramente ácido a dos décimas del valor neutro.



Figura 45: Potenciómetro Digital H tester – 107.



Figura 46: Potenciómetro en contacto con la superficie del soporte.



Figura 47: Lectura del potenciómetro digital

5.2.1. Determinación del grado de higroscopicidad de la fibra del soporte.

Objetivo: Conocer el grado de higroscopicidad o resistencia al agua de la estampa iluminada con la finalidad de seleccionar tratamientos de conservación.

Procedimiento de trabajo: Usando una pipeta cargada con agua destilada se humedeció con una gota la superficie o zona de aplicación (capa pictórica) elegida en la estampa y las observaciones se realizaron midiendo el tiempo en intervalos cronometrados de uno y dos minutos. Se observó la inmediata humectación e hinchamiento de la fibra.

Interpretación de las observaciones: En el tratamiento acuoso deberá evitarse la humectación de las zonas de papel que no presenten capa pictórica.

Materiales

Agua destilada
Hisopo o torunda de algodón
Algodón hidrófilo

Equipos y/o herramientas

Cámara fotográfica
Cronómetro
Lupa
Pipeta



Figura 48: Se aprecia la pipeta en contacto con la zona de aplicación.



Figura 49: Se aprecia la no absorción de la gota de agua.

5.2.2. Test de solubilidad de los elementos sustentados del bien cultural.

Objetivo: Comprobar la solidez al agua de los pigmentos y tinta calcográfica.

Procedimiento de trabajo: La prueba se realizó con un hisopo o torunda de algodón humedecido con agua destilada, friccionando ligeramente las zonas seleccionadas.

Interpretación de observaciones: Se observó que el agua destilada no remueve o altera los colores utilizados en la iluminación. Así mismo la tinta calcográfica es insoluble al agua. Pudo observarse que sí removía con facilidad solo la suciedad superficial.

Materiales

Agua destilada
Hisopo o torunda de algodón
Algodón hidrófilo
Fichas de Test

Equipos y/o herramientas

Cámara fotográfica
Trípode
Lupa



Figura 50: Remueve fácilmente la suciedad superficial sedimentada.

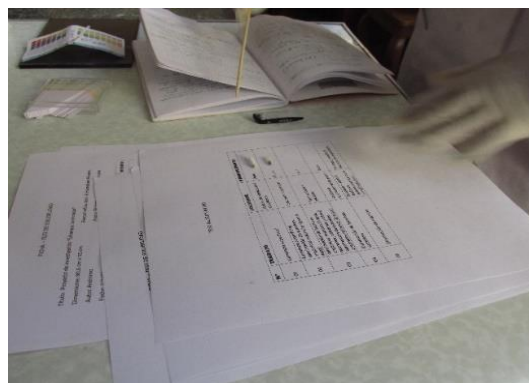


Figura 51: Recogiendo los hisopos y ubicando en la ficha de test de solubilidad.

5.3. Procedimientos de intervención

5.3.1. Desinfección y desinsectación.

Objetivo: Eliminar o inhibir la acción de microorganismos e insectos, agentes de biodeterioro.

Procedimiento: Se empleó el método de desinfección y desinsectación por sistema de encapsulado (tipo anoxia), para lo cual se elaboró una cámara de manga plástica sellada en sus extremos que contenía recipientes con algodón empapado en alcohol isopropílico.

Se dejó el encapsulado durante una semana, al término de la cual se retiró el mismo, dejando por unos días al aire libre a fin se disipen los vapores remanentes.

Materiales

Alcohol isopropílico
 Algodón hidrófilo
 Vasos de plástico
 Bolsa plástica en manga
 Cinta de embalaje

Equipo y/o herramientas

Cámara fotográfica
 Trípode
 Tijeras
 Cúter



Figura 52: Humectación del algodón con el alcohol isopropílico.



Figura 53: Sellando la bolsa para el encapsulado.

5.3.2. Desmontaje del marco tallado y dorado.

Objetivo: Liberar la estampa del enmarcado.

Procedimiento: Previo a la consolidación de los estratos sueltos del marco, el desmontaje se realizó de forma mecánica y secuencial para garantizar la manipulación de la estampa y de esta manera dar inicio a los procesos consecuentes. Para el propósito se procedió a identificar las zonas o ensambles sueltos que facilitaron el desprendimiento del marco que se encontraba fijado con clavos de forja y clavos de cabeza redonda, que fueron retirados con la ayuda de alicate y tenaza. Se evitó esfuerzo que pudiera poner en riesgo la integridad de la estampa.

Materiales

Colleta italiana
Alcohol etílico de 96°B
Alcohol hidrófilo

Equipos y/o herramientas

Cámara fotográfica
Trípode
Tenaza
Alicate
Hipodérmica de 10 ml

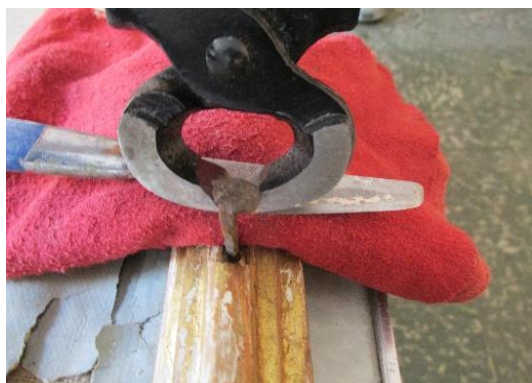


Figura 54: Detalle de la extracción del clavo de forja.



Figura 55: Detalle del desprendimiento de los elementos del marco.

5.3.3. Velado de protección general.

Objetivo: Proteger el estrato pictórico y estabilizar los estratos desprendidos o que estuvieran a punto de perderse resguardando en todo momento la integridad de la estampa.

Procedimiento: Se utilizó metilcelulosa con la consistencia requerida para este proceso y que sirvió para adherir el papel japonés de 6g (Tengujo).

Para el inicio del velado propiamente dicho se consideró empezar por el lado derecho de la estampa pues no presentaba mucha pérdida y se encontraba estable. Se procedió a colocar el pliego del papel japonés (Tengujo) y con el pincel de punta cuadrada se aplicó la metilcelulosa sobre el papel, haciendo movimientos ligeros para esparcir el adhesivo. Dicho procedimiento se repitió secuencialmente hasta cubrir toda la superficie de la estampa.

Materiales

Agua destilada 350 ml
Metilcelulosa 50g
Papel japonés Tengujo 6 g
Pinceles delgados de punta redonda
Pinceles anchos de punta cuadrada

Equipos y/o herramientas

Cámara fotográfica
Trípode
Brochas de 2" y 3"
Pocillos



Figura 56: Detalle de los productos empleados.



Figura 57: Detalle de la preparación de la metilcelulosa.



Figura 58: Detalle de la presentación del papel japonés sobre la obra.



Figura 59: Detalle de aplicación de metilcelulosa sobre el papel. (velado).

5.3.4. Desmontaje del bastidor.

Objetivo: Retirar el bastidor de la estampa entelada.

Procedimiento: Se procedió a realizar el desprendimiento por las roturas del bastidor donde no se observaba mayor resistencia, con la ayuda de una espátula plana de albañil se logró desprender el bastidor de manera segura y se codificaron las piezas del bastidor.

Materiales

Papel Kraft
Masking Tape de 2"
Guantes de procedimientos

Equipos y/o herramientas

Cámara fotográfica
Trípode
Tenaza
Alicate
Espátula de albañil de 1.5"
Espátula de artista



Figura 60: Detalle del desprendimiento de suples en las roturas del bastidor



Figura 61: Detalle del levantamiento del bastidor.

5.3.5. Desprendimiento del entelado.

Objetivo: Retirar el entelado adherido a la estampa.

Procedimiento: En aquellas zonas en las cuales la adhesión era mínima fue posible retirar el entelado de manera mecánica, ejerciendo una ligera presión sobre la estampa con la finalidad de evitar su desgarramiento. Para completar el retiro del entelado en aquellas áreas de mayor resistencia al esfuerzo mecánico se utilizó de manera puntual el generador de vapor (Steamer) que permitió reblandecer la cola proteica.

Materiales

Guantes de procedimiento
Hojas de bisturí
Barbijos
Metilcelulosa

Equipos y/o herramientas

Cámara fotográfica
Trípode
Generador de vapor (Steamer)
Lupa con brazo regulable



Figura 62: Detalle de la humectación con el generador de vapor.



Figura 63: Detalle del desprendimiento del soporte auxiliar.

5.3.6. Eliminación del adhesivo en el soporte original (papel).

Objetivo: Retirar los residuos del adhesivo empleado en el entelado observable como evidencia o huella dejada por la intervención anterior.

Procedimiento: Luego de observar detenidamente la superficie liberada con el procedimiento anterior se plantearon dos modos para la eliminación del adhesivo que permitiría la relajación del papel: vía húmeda y vía seca. La primera se realizó en una zona previamente demarcada lo que facilitó su monitoreo, para el efecto se aplicó con hisopos de algodón la pasta acuosa de metilcelulosa, de manera que en contacto con la película de adhesivo se pudo observar que este último se reblandeció permitiendo su fácil remoción. La segunda manera, vía seca, permitió eliminar el adhesivo de forma parcial, y se ejecutó usando espátulas dentales *escalpelo* y bisturí sin filo, de manera que se genere una sutil abrasión sobre la superficie del adhesivo en la orientación de su aplicación para posteriormente retirar el polvillo o masa con la brocha de cerda suave.

Materiales

Metilcelulosa
Algodón
Agua destilada

Equipos y/o herramientas

Cámara fotográfica
Trípode
Escalpelo
Optivisor

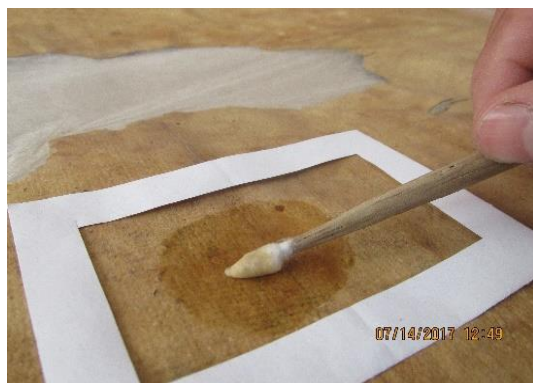


Figura 64: Detalle de la humectación con metilcelulosa, vía húmeda.



Figura 65: Detalle de la remoción del adhesivo, vía húmeda.



Figura 66: Detalle de la abrasión con escarpelo, vía seca.



Figura 67: Detalle de la remoción de residuos de adhesivo, vía seca.

5.3.7. Liberación del papel del velado.

Objetivo: Levantar el velado de protección para liberar la estampa.

Procedimiento: Se ejecutó de forma mecánica y secuencial utilizando *escarpelo*, espátulas dentales, buscando separar el velado de la capa de iluminación (del perímetro hacia el interior) controlando durante el procedimiento no levantaron estratos de color. En las zonas donde las roturas fueron extensas y el soporte de papel se encontraba suelto, se puso cintas de papel japonés a manera de grapas adheridas con metilcelulosa para garantizar la ubicación de las partes y una adecuada manipulación de la estampa.

Materiales

Bisturí
Guantes de procedimiento
Barbijos
Metilcelulosa
Agua destilada
Algodón
Papel japonés Tengujo 6 g

Equipos y/o herramientas

Cámara fotográfica
Trípode
Optivisor
Lámparas



Figura 68: Detalle del desprendimiento del velado.



Figura 69: Detalle de las grapas de papel japonés.

5.3.8. Corrección de deformaciones o corrección del plano.

Objetivo: Corregir las deformaciones del plano.

Procedimiento: Con la ayuda de la mesa negatoscópica se procedió a empatar las roturas, se corrigió los dobleces, fronteras sobrepuestas; todo ello de forma mecánica prensando convenientemente las zonas intervenidas para garantizar la corrección del plano.

Materiales

Escalpelos
Guantes de procedimientos
Barbijos
Bisturí

Equipos y/o herramientas

Cámara fotográfica
Trípode
Optivisor
Lámparas
Pesos de vidrio de 8 mm
Pesos (Saquitos de arena)



Figura 70: Detalle de la corrección de los dobleces.



Figura 71: Detalle del peso para la corrección.

5.3.9. Limpieza de estratos de suciedad.

Objetivo: Eliminar la suciedad acumulada en la superficie de la iluminación.

Procedimiento: En este caso se empleó el escalpelo para retirar elementos ajenos como salpicaduras de pintura y excreta de insectos, también se usó un hisopo de algodón ligeramente humectado con agua destilada para el proceso de limpieza de estratos de suciedad de la policromía en general de la estampa.

Materiales

Escalpelo
Guantes de procedimientos
Barbijos
Bisturí

Equipos y/o herramientas

Cámara fotográfica
Trípode
Optivisor
Lámparas



Figura 72: Detalle de la abrasión mecánica con el escalpelo.



Figura 73: Detalle de la limpieza con el hisopo.



Figura 74: Detalle antes de la limpieza.



Figura 75: Detalle después de la limpieza.

5.3.10. Suturas de roturas y desgarros.

Objetivo: Devolver la estabilidad y resistencia en los desgarros y roturas con el uso de tiras de papel japonés.

Procedimiento: Para este propósito se prepararon cintas de papel japonés (Tengujo) 1 x 6 o 7 cm aproximadamente y que fueron adheridas con metilcelulosa respetando la dirección de la rotura. Seguidamente se aplicó presión con una espátula. Cabe resaltar que dicho proceso se realizó por el lado reverso de la estampa.

Materiales

Guantes de procedimientos
 Barbijos
 Bisturí
 Metilcelulosa
 Tenso activo

Equipos y/o herramientas

Cámara fotográfica
 Trípode
 Optivisor
 Lámparas



Figura 76: Detalle de las cintas de papel japonés.



Figura 77: Vista general del procedimiento y su aplicación.



Figura 78: Detalle de la presión mecánica ejercida en la adhesión.



Figura 79: Detalle de la sutura después del procedimiento.

5.3.11. Evaluación de la restitución del soporte y capa pictórica.

Objetivo: Mejorar la interpretación de la forma y el color, en su contenido estético.

Procedimiento: En este punto que se consideró el más polémico, por las razones de manufactura de la obra (papel), su originalidad y su historia a través de una reintegración de la capa pictórica fue necesario realizar consulta con profesionales experimentados, por lo cual se hicieron ensayos que se verifican en los apéndices A, B, C, D.

La reintegración es una de las partes más visibles del trabajo de investigación, su ejecución se fundamenta en la ética profesional y los principios de la teoría del restaur.

En esta investigación se consideró en la propuesta la posible restitución cromática y, para este propósito se ejecutaron cuatro ensayos con la finalidad de evaluarlos una vez

concluidos y decidir la mejor solución para la recuperación de la lectura visual de la estampa.

Se procedió con cuatro ensayos de la siguiente manera:

Ensayo de reintegración N° 1. Color neutro o arqueológico. (Apéndice A)

Objetivo: Presentar un injerto con un color (matiz) que no moleste y se integre en su lectura estética de la obra.

Este método tiene como valor principal, el respeto de la obra original, evitando cualquier reintegración hipotética y en el campo pictórico se concretó el uso de un color neutro o color base.

Fundamento teórico: Basado en procedimientos de restauración arqueológica este tipo de reintegración cromático “Consiste en realizar una reintegración por medio de un supuesto tono neutro, resultado de una síntesis de todos los tonos de la obra, de que entonen en el conjunto y, además, sitúen las lagunas en un segundo término en la visión de la imagen” (De la Roja, 1999, p. 43).

Procedimiento: Selección de cartulina de características cromáticas y mecánicas similares al original.

Materiales

Agua destilada
Bandeja
Esencia de café
Cartulina Canson

Equipos y/o herramientas

Cámara
Trípode
Barbijos
Cocina eléctrica

Interpretación de resultados: Las lagunas que presenta la estampa interrumpen el ritmo icónico, provocando al contemplador una visión fragmentada de la obra; sin embargo, es el menos intrusivo de entre los procedimientos de reintegración cromática y su mayor contribución reside en que se evitaría falsificaciones históricas o estéticas.

Brandi (1993, p. 17) sostiene que:

La restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre y cuando sea posible sin cometer una falsificación artística o falsificación histórica y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo.

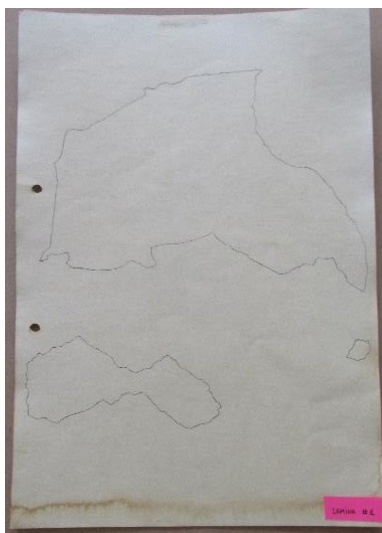


Figura 80: Ensayo 1_Propuesta de restitución arqueológica.



Figura 81: Ensayo 1_Detalle del injerto con color matiz y presentación de la propuesta.

Ensayo de reintegración N° 2. Veladuras o tintas planas. (Apéndice B)

Objetivo: La técnica de selección de color, consiste en crear una capa pictórica dinámica cromática y formal siguiendo el ritmo del original, pero diferenciándose del mismo a través del empleo de lápices de color.

Fundamento teórico: Esta técnica se basa en la combinación del poder cubriente de capas transparentes yuxtapuestas con lo cual no se genera vibración óptica.

Procedimiento: Se ejecutó a base de capas yuxtapuestas de color, realizadas a lápiz, pero colocadas de tal forma que, una parte de ellas quede siempre visible y otras se mezclen combinándose con las adyacentes y las primeras capas interiores.

Materiales

Lápices de colores
Cartulina Canson

Equipos y/o herramientas

Cámara
Trípode
Lupa de mesa
Mandil

Interpretación de resultados: Se observa una integración cromática respetuosa del original, pues, es evidente la diferenciación.



Figura 82: Ensayo 2_Reintegración por veladuras o tintas planas-



Figura 83: Ensayo 2 _Detalle del injerto con capa pictórica realizada con lápices de color. Presentación de la propuesta.

Ensayo de reintegración N° 3. Abstracción cromática / *rigattino*. (Apéndice C)

Objetivo: Consiste en imitar el color y el dibujo con un sistema de pequeños trazos verticales y paralelos, con el fin de reconstruir por yuxtaposición de colores, el tono y modelo deseado.

Fundamento teórico: Con esta técnica se crea una ilusión óptica mediante la división de colores y la mezcla visual como fenómeno fisiológico del observador.

Procedimiento: Su realización se basó en la obtención de un tejido pictórico por superposición de pequeñas pinceladas de trazos que dan origen al denominado *rigattino*. El resultado cromático obtenido contiene el valor de los colores de la zona afectada (contorno de la laguna).

Materiales

Acuarelas Winsor Newton
Pinceles para acuarelas
Cartulina Canson

Equipos y/o herramientas

Cámara
Trípode
Barbijos
Mandil

Interpretación de resultados: Se aprecia la integración de la imagen mejorando su interpretación.



Figura 84: Ensayo 3_Propuesta de reintegración, mediante la abstracción cromática. (Rigattino)



Figura 85: Ensayo 3_Detalle del injerto con capa pictórica realizado con trazos verticales y paralelos. Presentación de la propuesta.

Ensayo de reintegración N° 4. Restitución invisible o ilusionista digital. (Apéndice D)

Objetivo: Mejorar la interpretación de la forma y color digitalizando la reintegración estética.

Fundamento teórico: Con la utilización de esta técnica se busca integrar color, forma y textura de las lagunas o pérdidas de la capa pictórica, de tal manera que no se logra distinguir el área reintegrada del original, y casi linda con la falsificación si no se selecciona un criterio de diferenciación reconocible por el experto.

Procedimiento: Finalmente en esta propuesta se realizó una reintegración por computadora para rellenar las pérdidas, considerando los matices de los colores aledaños a la zona afectada y que acentuaron la lectura estética adecuada.

Materiales

Hojas Bond A 4

Equipos y/o herramientas

Cámara

Computadora con photoshop

CC 2017

Interpretación de resultados: Esta técnica permite la lectura completa de la estampa, sin embargo, podría considerarse que linda con la falsificación.



Figura 86: Ensayo 4_Restitución ilusionista digitalizada con Photoshop CC (Versión 2017)



Figura 87: Ensayo 4_Detalle de la simulación por computadora. Presentación de la propuesta.

Discusión y toma de decisión:

En esta instancia de la investigación se pone a consideración los cuestionamientos a los que se enfrenta un profesional de la conservación y restauración, quien asume una gran responsabilidad al intervenir directamente sobre la obra de arte. Se plantea un amplio abanico de criterios, métodos y técnicas de intervención en las reintegraciones cromáticas y de soportes.

Luego de proponer los cuatro ensayos se tenía la tarea de optar por el más conveniente para el propósito u objetivo planteado: ¿Qué criterio seguir? ¿Cuál es la técnica más idónea? ¿Qué procedimiento emplear? Fueron las preguntas que había que responder.

Los materiales empleados en los ensayos 2 y 3, lápices de color y acuarelas (Correa, Mujica & Fuenzalida (s.f.) no han sido ampliamente investigados con respecto a su permanencia y estabilidad en las condiciones medioambientales de exhibición o depósito de la obra en estudio y al no disponerse de información confiable y no siendo posible realizar estudios de envejecimiento acelerado para conocer su comportamiento a mediano y largo plazo se descartaron por el momento.

La restitución digitalizada, que hoy en día sí se está usando fundamentalmente en Europa (Regidor, 2004; De La Roja (1999) y otros) y propuesta en el *Ensayo 4*, ha sido desestimada porque aún en esta zona geográfica no es ampliamente aceptada porque al ser ilusionista o altamente mimética se la considera como generadora de un falso histórico.

Luego de un análisis considerando los beneficios y los riesgos de cada una de las propuestas se decidió por la conservación restaurativa aplicando el *Ensayo 1. Color neutro o arqueológico*, que es mucho menos invasivo y responde más a los criterios de la mínima intervención en la actividad de restitución cromática.

5.3.12. Laminado de refuerzo.

Objetivo: Reforzar la estampa laminándola por la parte reversa para generar estabilidad al consolidar el soporte fragmentado.

Procedimiento: Para la ejecución del laminado previamente se dispuso todos los materiales e instrumental necesarios para dicho proceso, que inició con la humectación de la mesa de trabajo sobre la que se depositó la estampa con el reverso libre. Luego se humectó con la brocha *tsukemawashi-bake* evitando la evaporación del agua, para lo cual se cubrió con tela plástica. Seguidamente, en la mesa auxiliar se humedeció el papel japonés (*Minomitre*) que se dejó así preparado para los pasos siguientes.

Luego retirando parcialmente la tela plástica, se aplicó una mano de metilcelulosa sobre el reverso de la estampa que se laminó con los papeles japoneses antes humectados. Con la finalidad de homogenizar la superficie de adhesión se *peinó* la superficie desde el centro hacia los bordes. Se concluyó el laminado de la estampa procediendo de la misma manera en las partes aún protegidas por la tela plástica.

Para concluir se cubrió con varias capas de papel secante para absorber la humedad excedente. Se prensó con una plancha de vidrio que se retiró pasadas las 24 horas.

Materiales

Papel japonés de 40 g (Minomitre (Koso))
 Guantes de procedimientos
 Barbijos
 Cuerpo y hoja de bisturí
 Metilcelulosa
 Agua destilada
 Pinceles de cerda suave
 Atomizador

Equipos y/o herramientas

Cámara fotográfica
 Trípode
 Lámparas
 Balanza
 Brocha Tsukemawashi-bake
 Atomizador



Figura 88: Detalle de la preparación de la mesa.



Figura 89: Detalle de la humectación del soporte.



Figura 90: Detalle de la aplicación de metilcelulosa sobre la estampa.



Figura 91: Detalle de la presentación del papel minomitre de laminación.



Figura 92: Detalle de la laminación.



Figura 93: Detalle general del proceso de laminación.

5.3.13. Enmarcado y montaje de la estampa.

Objetivo: Enmarcar la obra para su presentación final.

Procedimiento: Antes de proceder a enmarcar se realizó la verificación de las medidas de encuadre de la estampa. Con el objeto de evitar el contacto directo con el polvo y otros agentes agresivos para la obra de arte se decidió utilizar un marco con vidrio de las mismas dimensiones de la estampa, la misma que se aisló del contacto directo disponiendo un ribete de cartón *foam* en todo el perímetro y sobre el que descansa la estampa.

Finalmente se cubrió la parte posterior con una placa de cartón foam y otra más externa de MDF (acrónimo de la denominación inglesa *medium density fibreboard*) asegurando las esquinas para garantizar la estabilidad del enmarcado.

Materiales

Cartón foam para maquetería
Clavos sin cabeza de 5/8”
Cúter
Regla T

Equipos y/o herramientas

Cámara fotográfica
Trípode
Martillo
Alicate



Figura 94: Detalle del filete de foam aislante.



Figura 95: Vista general del montaje de la estampa.



Figura 96: Detalle de los refuerzos en las esquinas del marco.



Figura 97: Vista general del enmarcado.

5.4. Recomendación de las condiciones ambientales del espacio de reubicación de la estampa

5.4.1. Luz.

El papel y la luz son sensibles a la exposición de la luz, el exceso puede causar decoloración y amarillamiento, por estas causas se recomienda que la estampa sea expuesta en condiciones lumínicas que oscilen entre 50 y 70 lux, siempre indirecta.

5.4.2. Humedad relativa

El soporte de papel es un material altamente higroscópico y absorbe la humedad con relativa facilidad propiciando su deterioro y aún el crecimiento y proliferación de microorganismo, por este motivo se recomienda que la humedad relativa se mantenga en el rango de 40 a 60%

5.4.3. Temperatura

Al ser la temperatura una variable relacionada con la humedad relativa su incremento favorece las patologías mencionadas en el anterior párrafo, consiguientemente el rango de temperatura debe mantenerse entre 18 y 21° C.

CONCLUSIONES

1. El cumplimiento de los principios teóricos, criterios y convenios admitidos internacionalmente permitieron lograr la conservación y restauración de la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de La Recoleta de Cusco.
2. Las consultas especializadas, búsqueda en repositorios bibliográficos y análisis de materiales permitieron elucidar el contexto histórico de la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco. Se encontró que el objeto de estudio corresponde a una expresión artística de origen francés del siglo XVII, siendo Denis Landry el impresor. No se logró determinar quién fue el grabador. Sin embargo, se supo que la estampa corresponde a la creación artística del pintor francés Claude François.
3. Se ha descrito la iconografía e iconología de la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco siguiendo los métodos e instrumentos de valoración siguientes: Ícono simbólica, valoración sintáctica, valoración sintagmática y realizado el estudio de valoración estética, concluyendo que el tema constituye una personificación del alma humana glorificada por el inmenso amor a Dios que la eleva al paraíso celestial y, correspondiendo a las postrimerías o novísimos del ser humano (muerte, purgatorio, condenación y gloria).
4. El análisis y reconocimiento de las alteraciones – patologías y lesiones - que sufrió la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco permitió seleccionar con criterio crítico las medidas terapéuticas con las que se lograron su anulación y atenuación.
5. Los análisis científicos han permitido determinar la técnica de grabado de la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco, correspondiendo a la técnica de talla dulce.
6. También mediante los análisis mencionados en el numeral anterior se ha identificado la técnica pictórica empleada en la estampa iluminada *Gloria*

(Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de Cusco como óleo sobre papel.

7. Se han documentado históricamente la composición y estructura de la estampa iluminada motivo de estudio. Identificados los procedimientos técnicos se intervino la estampa iluminada *Gloria* (Postrimerías) paraíso celestial, del Convento de la Recoleta de acuerdo a los parámetros de Conservación y Restauración de Obras de Arte en soporte de papel.
8. La identificación de las causas de deterioro cuyo control debe considerarse permitió realizar el reconocimiento de las condiciones medio ambientales de post restauración a complementar por los custodios del bien cultural en estudio.

RECOMENDACIONES

1. Es aceptado y corroborado el hecho de que la práctica de la Conservación y Restauración de Patrimonio Cultural es de carácter pluridisciplinario (equipo), que referirá a un grupo de profesionales que colaboren con un objetivo común en beneficio para la obra de arte. También se hace referencia al equipamiento tecnológico y documental. En ambos casos se pretende hacer referencia a la diversidad de conocimientos que fortalece el ejercicio de la conservación & restauración.
2. Se debe incentivar la investigación histórica, estética y material de la obra de arte cuando se brinda acceso a un conservador y restaurador, para que a través de ello pueda desarrollar el juicio crítico que permita conocer características que a simple vista no se observan y mediante ello permita elucidar una buena praxis.
3. Existe, es cierto, un obstáculo muy difícil de superar en Cusco: que es la lejanía y dificultad de conseguir productos específicos de restauración & conservación como algunos adhesivos, resinas, disolventes y papeles especializados, herramientas y equipos, pero no es justificación de no realizar y llevar a cabo el trabajo a nivel profesional.
4. Se recomienda a la institución implementar un laboratorio que permita la identificación de las técnicas y materiales de las Obras de Arte.
5. Se sugiere a la institución implementar bibliografía actualizada, que permita conocer las tendencias teóricas y técnicas que se viene implementando en tiempos actuales, es así que la teoría bourdiesiana que sustenta el pensamiento del investigador Alfredo Vega (2018), permiten la sociabilización de la teoría brandiana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adhemar, J. (1957). La gravure en France au XVIème siècle: [exposition], Paris, Bibliothèque nationale. Recuperado de http://www.gallica.bnf.fr/Bibliothèque_nationale_de_France/La_gravure_en_France_a_u_...Adh%C3%A9mar_Jean_bpt6k5837965c.pdf
- Almirall, J. (s.f.). El origen de los rangos de la jerarquía celestial. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. Recuperado de <http://www.ub.es/tesisenred.net/handle>.
- Antonio, C. de (2002). Carro triunfal del emperador Maximiliano, 1589. Jérôme Resch. Entalladura, 75 x 256 cm. [Sign. A-432-82]. En Restauramos. Catálogo de exposición de obras restauradas del 18 de mayo al 19 de julio del 2010. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (2010). España (p. 15)
- Arias, F. (2012) El proyecto de investigación. Introducción a la metodología científica. 6ta. Edic. Editorial Episteme. Caracas.
- Badet, C., Barruol, A., Préaud, M., Barbier, H. y Boullier, J.-R. (2005). Un tableau en taille-douce: *Le Couronnement d'épines* de la chapelle de Saint-Jean-de-Garguier, *Techné*, n° 22, 2005, p. 62-69.
- Barbáchano & Beny S.A (2004). Les batailles d'Alexandre. La vertu plaist quoy que vaincue..., 1678. Gérard Audran (1640-1703). Aguafuerte, buril, talla dulce, 73 x 160 cm. [Sign. B-1887-4]. En Restauramos. Catálogo de exposición de obras restauradas del 18 de mayo al 19 de julio del 2010. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (2010). España (p. 28)
- Bernal, M. (2013). Técnicas de grabado.es [Difusión virtual de la gráfica impresa]. Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal - La Laguna (Tenerife), España 2013 – Creative Commons. (Blog internet). Recuperado de <http://www.revistalatinacs.org/067/cuadernos/CBA.html#14>
- Blas, J. (coord.), Ciruelos, A. y Barrena, C. (1996). *Diccionario del arte gráfico*. En *Diccionario del dibujo y de la stampa. Vocabulario y tesauro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de

- San Fernando, Calcografía Nacional. (pp. 77-212). Recuperado de http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/arte_grafico/diccionario.pdf?PHPSESSID=4e3fb942c22f09990deb4517ecc1f621
- Bosse, A. (1645). *Traité des manières de graver en taille-douce sur l'airain, par le moyen des eaux-fortes et des vernis durs et mols...*, Paris, 1645. – BOYER, 1990a: Jean-Claude. Recuperado de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626172s?rk=21459;2>
- Bosse, A. (1649). *Sentiments sur la distinction des divers manières de peinture, dessin & gravure & des originaux d'avec leurs copies*. París. Imp. Pierre Des-Hayes. Recuperado de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8612040z?rk=278971;2>
- Bosse, A. (1745). *De la manière de graver à l'eau forte et au burin: et de la gravure en manière noire: avec la façon de construire les presses modernes, d'imprimer en taille douce*. Edit. C. A. Jombert, París. Recuperado de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8540996d?rk=236052;4>
- Brandi, C. (1993). *Teoría del Restauro*. Alianza Forma. Madrid-
- Brejon, B. (2012). *La Vue perspective du Venise*. Exposición Cima de Conegliano. Museo del Senado (5 de abril – 15 de julio del 2012), En *Ad Vivum: L'estampe et les dessins anciens á la BNF*. Recuperado de <http://www.gallica.bnf.fr>
- Calvo, A. (1997). *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos: De la A a la Z*. Ediciones del Serbal. España.
- Chantrenne, D. (2012). « L'Almanach des plaideurs (1689). De l'idée à l'estampe », *Revue de la BNF* 2012/2 (n°41), p. 55-60. Recuperado de <http://www.cairn.info/revue-de-la-bibliotheque-nationale-defrance-2012-2-page-55.htm>
- Clemente, C.; Blas, J.; Carrete, J. y Medrano, J. (2004). *Siglo XVIII. Libros y series de estampas*. Calcografía Nacional: catálogo general, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2004, vol. I, p. 119-354. Recuperado de http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/laminas/laminas_sxviii_libros_series.pdf
- Correa, M., Fuenzalida, M. & Mujica, P. (s.f.). *Testimonio de Evangelización y Culto : Restauración de Obras*. En *Materia y Alma* (pp.130-142).
- Courboin, F. (1914) 1865-1926). *L'estampe française: graveurs et marchands / essais par François Courboin*. Éd.Société pour l'étude de la gravure française. París – MCMXIV. Bruxelles et Paris Librairie d'art et d'histoire. G. Van Oest & Cie

- recuperado de http://www.gallica.bnf.fr/Bibliothèque_nationale_de_france/Courboin_François_bpt6k5660082z
- De la Roja, J. (1999). Sistema de reintegración cromática asistido por medios transferibles obtenidos por procedimientos fotomecánicos. Aplicación en la restauración de pintura de caballete. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://biblioteca.ucm.es/..../H1014601.pdf>
- Dimier, L. (1927). L'Art d'enluminure. Traité du XIV^e siècle, traduit du latin avec des notes tirées d'autres ouvrages anciens et des commentaries. Recuperado de <http://www.gallica.bnf.fr/.../bpt6k134186.b.pdf>
- Fajardo de Rueda, M. (2014). Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada. HiSTOReLo. Revista de Historia Regional y Local, vol. 6, núm. 11, enero-junio, 2014, pp. 69-124. Universidad Nacional de Colombia, Medellín, Colombia. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=345832084003>
- Fernández, R., Hernández, C. & Baptista, C. (2004) Metodología de la Investigación. 5ta.Ed. McGraw Hill, México.
- Fraustro, G. (2014). Evolución en las medidas de los papeles y su estandarización. En Infodesign Revista Brasileira de Design da Informação / *Brazilian Journal of Information Design* São Paulo | v. 11 | n. 2 [2014], p. 166 – 184. ISSN 1808-5377 pp. 166 – 183 / Recuperado de <http://www.Academia.edu>.
- Gardon, M. (1986). Le commerce des estampes a Lyon au XVII^e siècle d'après l'inventaire après décès d'un marchand imagier: Henry Langlois. Memoire de fin d'études Villeurbanne. École Nationale Supérieure de Bibliothécaires. Recuperado de <http://www.gallica.bnf.fr>
- Gila, M. (2011). Análisis iconológico de la obra de Figura colgando de Juan Muñoz, basado en el método Panofsky. En El Artista, Número 8/dic.2011 (pp. 211-223). Universidad Distrital San Francisco José de Caldas, Pamplona, Colombia. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87420931014>
- Hoffman, C. (1999). *L'enluminure des cartes et de atlas imprimés: XVI^e – XVIII^e siècles*. En CFC N° 159, Mars 99, pp. 35 – 47 / Recuperado de <http://www.lecfc.fr/159-article-3>.
- Huidobro, C. (2012). Estampas, artistas y gabinetes. Breve historia del grabado. Rinoceronte 1515 Alberto Durero. Recuperado de <http://recursos.march.es/web/prensa/estampas/2012-mayo.pdf>

- Jara, M. (1998). Gruppo antico di Figure d°. volgarme. il Toro farnese, Anónimo, siglo XVIII. Aguafuerte, 77,4 x 54,3 cm. [Sign. Gr-3013]. En Restauramos. Catálogo de exposición de obras restauradas del 18 de mayo al 19 de julio del 2010. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (2010). España (p. 18)
- Jiméno, F. (2009). Les tailles- douces en tableau de Pierre Landry et des héritiers (1679 – 1720). En Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français. Année 2008, pp.81 – 108. ISSN: 0301 4126. Recuperado de <https://www.dialnet.unirioja.es/aris1.academia.edu/FrédéricJiméno>.
- Jiméno, F. (2014). L'Allégorie de l'Afrique. Une gravure très rare de Conrad Lauwers éditée par Pierre Landry et de ses successeurs (1679-1720). En Cadernos Conhecer Conservar Valorizar. Lamego: Museu de Lamego. Nº 1. pp. 07-21. Recuperado de <http://www.museudelamego.pt>
- La Lande, M. de (1761). *Art de faire le papier*. En Descriptions des Arts et Métiers. Paris, Francia. Recuperado de <http://gallica.bnf.fr/bpt6k10671841.pdf>
- Lage de la Rosa, M. (2004). Bobalicón (Disparate nº 4), 1815-1824, Francisco de Goya (1746-1828). Aguafuerte, aguatinta y punta seca, 24,7 x 35,9 cm [Nº inv. 3976]. En Restauramos. Catálogo de exposición de obras restauradas del 18 de mayo al 19 de julio del 2010. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (2010). España (p. 5)
- Lehmann, L. (1994). Del tú de Dios al tú del hermano. La bendición a Fray León (BenL). *Selecciones de Franciscanismo* Vol. XXIII, nº 68 (1994): 191-200. Recuperado de <http://www.franciscanos.org>
- León, E. (2018). Apreciación y crítica. En Filosofía del arte en las Artes Plásticas. Recuperado de <http://Esteticamar.blogspot.com>
- Maltese, C. (2001). Las técnicas artísticas. España: Grupo Anaya S.A.
- Medín, J. y Sánchez, M. (2010). Aestas de Johan I Sadeler (1550-1600) en Restauramos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo de exposición. Ayuntamiento de Madrid. Recuperado de http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/restauramos/catalogo_restauramos.pdf
- Montcouquiol, J. (2012). Quelques petits formats de Frère Luc (1614-1685). Recuperado de <http://www.latribunedel'art.com>

- Nugraha, A. (2010). Discourses on Research: Where is the site of Artistic Researches?. Aalto University. En Synnyt/Origins 2/2010. (pp. 1-14). Recuperado de http://arted.uiah.fi/synnyt/2_2010/nugraha.pdf (pp 2-9)
- Osorio, G., López, G., Villaroel, G. & Antonio, M. (2002). Diccionario arquitectónico ilustrado. Cochabamba - Bolivia: Centro de Conservación del Patrimonio Artístico y Arquitectónico RESTAURO.
- Pérez-Rioja, J. (1980). Diccionario de símbolos y mitos (Las ciencias y las artes en su expresión figurada). Madrid: Edit. Tecnos S.A.
- Pernety, A.-J. (1757). Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure ([Reproduction en fac-similé]) Antoine-Joseph Pernety (1716-1796). Recuperado de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134186b>.
- Préaud, M. (2014). Les arts de l'estampe en France au XVIIIe siècle: panorama sur trente ans de recherches, En Perspective 3 | 2009 [En línea], puesto en línea el 04 agosto 2014. Recuperado de <http://perspective.revues.org/1308>
- Regidor, J. (2004). Las impresiones en Ink Jet en las obras de arte. En Actas XV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Murcia, España (pp. 105-110)
- Rojas, V. (2016). El grabado. Recuperado de <http://www.uchile.cl/cultura/grabadosvirtuales/apuntes/grabado.html>
- Silver, L. & Wyckoff, E. (2008). Grand Scale. Monumental prints in the age of Dürer and Titian, catálogo de exposición. Wellesley, Davis Museum and Cultural Center, New Haven-London, Yale University Press, 2008.
- Stasny, F. (2014). El grabado como fuente del arte colonial; Estado de la Cuestión*. Recuperado de <http://colonialart.org/essays/el-grabado-como-fuente-del-arte-colonial-estado-de-la-cuestion>
- Toussaint, É.-D. (1808). Discours historique sur la gravure en taille-douce et sur la gravure en bois. Imp. H. Agasse. París, Francia. Recuperado de https://books.google.com.pe/books/about/Discours_historique_sur_la_gravure_en_t_a.html?id=eIelnQEACAAJ&redir_esc=y
- Valenzuela, F. (2016). Una nota sobre pintura colonial y estampas europeas: Martín Sebastián Soria. KAYPUNKU, Revista de estudios interdisciplinarios de arte y cultura. Vol. 3, núm. 2, 2016 (pp. 323-345). Chile. ISSN: 2410-1923

- Vargas, L. (2013). Estampas europeas en el Nuevo Reino de Granada. Siglos XVI - XIX. Sevilla: Tesis doctoral, Universidad Pablo de Olavide. Recuperado de <https://www.dialnet.unirioja.es>
- Veleda, M. (2012). Reflexão a partir do tratamento de Conservação e Restauro da gravura Alegoria a África pertencente ao acervo do Museu de Lamego. En Conhecer Conservar Valorizar, Cuadernos 01, 2012. Recuperado de <http://www.museudelamego.pt>
- Vives, R. (2003). Guía para la identificación de grabados. Editorial Arco/Libros, S. L. España.



Apéndice A

Restitución cromática: Ensayo 1_ Color neutro o arqueológico

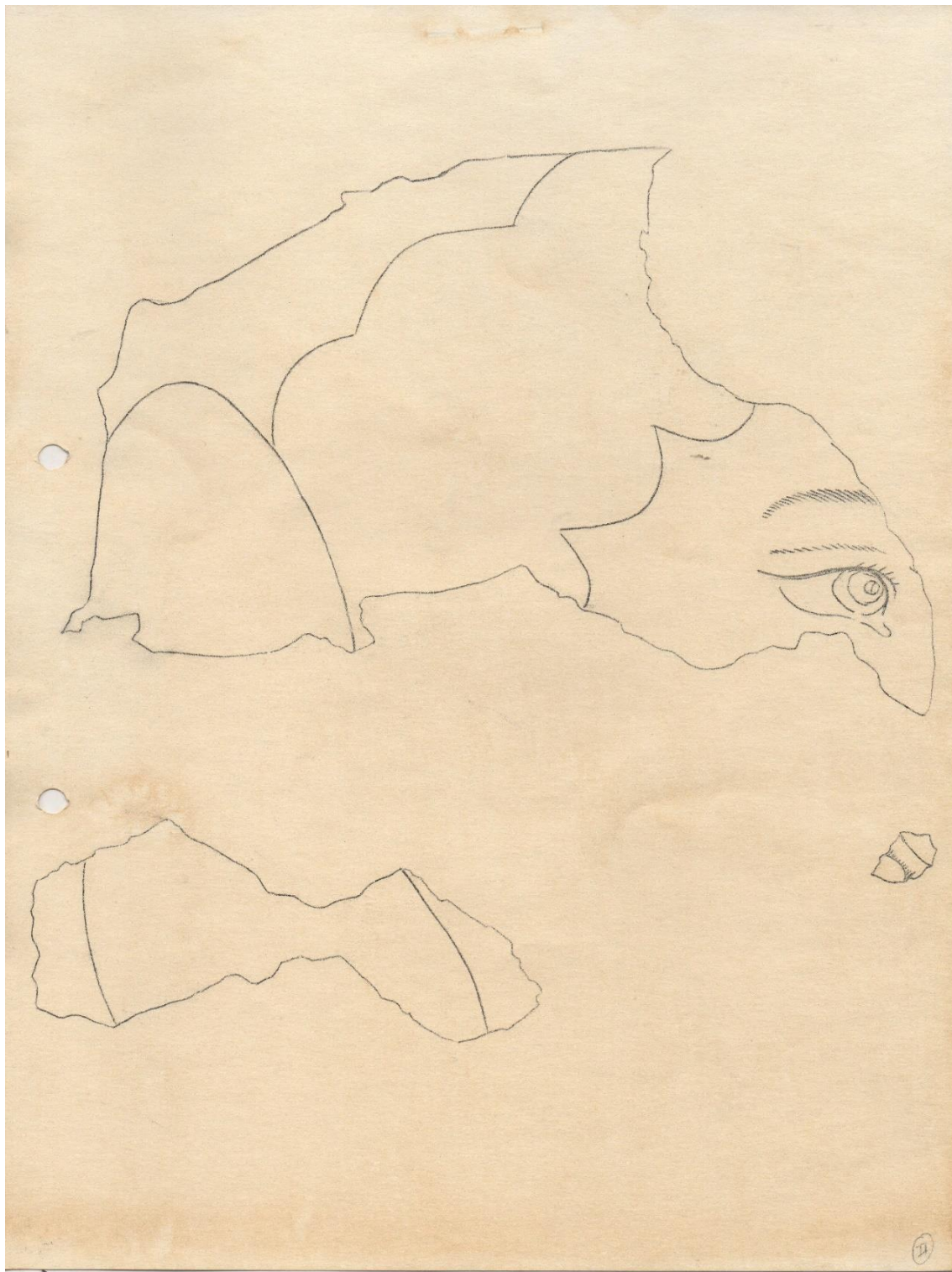


Figura 98: Ensayo 1

Apéndice B

Restitución cromática: Ensayo 2 _ Veladuras o tintas planas



Figura 99: Ensayo 2

Apéndice C

Restitución cromática: Ensayo 3 _ Abstracción cromática/rigattino



Figura 100: Ensayo 3

Apéndice D

Restitución cromática digital: Ensayo 4 _ Restitución invisible o ilusionista (Reintegración digital)



Figura 101: Ensayo 4

Anexo I

Carta de aceptación del Prior del Convento de La Recoleta

**PARROQUIA FRANCISCANA**
"Cristo Pobre"

A : Bach. Jesús Rusber Huayllani Alvarez
Egresado de la Carrera Profesional de Conservación y Restauración de Obras de Arte de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito Cusco.

DE : Fr. Dante Montoya Peña. O.F.M
Guardián

ASUNTO : Autorizo dar inicio al trabajo de investigación propio de una Obra de Arte, perteneciente al Convento de la Recoleta del Cusco.

FECHA : Cusco, 26 de Julio del 2016.

En virtud del trabajo de investigación que usted desarrollará, titulada "CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN DE ESTAMPA ILUMINADA CONVENTO DE LA RECOLETA CUSCO, El mismo que cumple con los requisitos exigidos en el Reglamento de Grados y Títulos de la Facultad de Arte, para optar al Título Profesional de LICENCIADO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE.

Se autoriza dar inicio a los procesos de conservación y/o restauración de la Obra de arte de nuestro resguardo, considerando que dicho trabajo contará con las respectivas asesorías temática y práctica, en uno de los talleres acondicionados en el Convento, donde usted ejecutara procesos propios de su profesión; Así mismo, me cabe hacerle llegar los agradecimientos, porque dentro del documento de referencia usted menciona que correrá con los gastos efectuados en la recuperación de nuestro Patrimonio Cultural.

Confío en que esta información le sea de utilidad, para que inicie sus gestiones con dicho trabajo de investigación y fines respectivos.

Atentamente,



Fr. Dante Montoya Peña. O.F.M
Guardián

Parroquia Franciscana "Cristo Pobre"
Convento San Antonio de Padua
Plazoleta la Recoleta S/N Apartado 257
Cusco - Perú

Teléfono : (084) 223541
Fax : (084) 221051
E-mail: parroquia_cristop@hotmail.com

Anexo II**Informe de entrega de la culminación del trabajo****INFORME N° 001-2018-CROA.**

A : Fr. Jorge Huanca Larota. O.F.M.
Guardián y Vice Maestro

DE : Bach. Jesús Rusber Huayllani Alvarez
Egresado de la Carrera Profesional de Conservación y Restauración de Obras de Arte de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito Cusco.

ASUNTO : Entrega física del trabajo práctico, de la Estampa Iluminada "Gloria", perteneciente al Convento de la Recoleta del Cusco.

FECHA : Cusco, 13 de noviembre del 2018.

Por medio del presente, le informo lo siguiente:

En virtud de mi trabajo de investigación titulada "CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN DE ESTAMPA ILUMINADA CONVENTO DE LA RECOLETA CUSCO, con resolución de inscripción; N° 249 -2017 -ESABAC/DG. Del 31 de Julio del 2017. El mismo que cumple con los requisitos exigidos en el Reglamento de Grados y Títulos de la Facultad de Arte, para optar al Título Profesional de LICENCIADO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE.

El 21 de junio del 2016, se empezó a trabajar los procesos de conservación de la Estampa en mención, en el taller acondicionado del Convento; dando conformidad a través de un seguimiento continuo por parte de mi Asesora Practica Profesora Myriam Leiva Alvarez; concluyéndose satisfactoriamente a la fecha, con la recuperación del Patrimonio Artístico; es por ello que le hago entrega oficial de dicho bien. Oportunamente se le hará llegar el informe técnico detallado de los aspectos de su conservación.

Así mismo, me cabe hacerle llegar los agradecimientos de las autoridades, docentes de la UNDQTC. y mío propio por todo el apoyo que me brindaron para la recuperación del Patrimonio Cultural.

Es todo cuanto cumplo con informar a Usted, para su conocimiento y fines respectivos.

Atentamente,

Cc.
DG.,
DA.,
JFAP y
Arch.



Jesús Rusber Huayllani Alvarez
Bch. CROA-UNDQTC



RECONOCIMIENTO

Toda empresa demanda el concurso de muchas personas. El trabajo en equipo caracteriza la condición social del ser humano y esta investigación no podía ser la excepción a esa condición; por ello, es necesario expresar mi reconocimiento y gratitud a todas aquellas personas que me motivaron y apoyaron desinteresadamente en momentos e instancias durante esta aventura científico-estética.

Debo expresar mi agradecimiento a la Orden Franciscana de Los Recoletos del Cusco que me albergó con calidez y simpatía en sus claustros, confiándome una de sus joyas artísticas máspreciadas. A Fray Dante Montoya Peña, por su valioso apoyo.

A la señora Edmeé Cristina Linares del Castillo, sincero agradecimiento por confiar en mí y alentarme constantemente para avanzar en mi formación personal y profesional. A mi familia por ser el soporte emocional y vital como ser humano.

Al Licenciado Jorge Santiago Chávez Caballero quien me ayudó a ubicar el ejemplar y me instó con su confianza a aceptar el reto de su recuperación.

Al doctor Almerindo Ojeda, Director del Proyecto PESSCA de la Universidad Davis de California (EEUU) por su colaboración desinteresada en la inicial elucidación histórica de la estampa que me permitió hallar la información para contextualizar la estampa.

Al señor Luis Figueroa, reconocido fotógrafo profesional cusqueño, por su valioso tiempo y conocimiento durante las sesiones de registro gráfico.

A la Doctora Aida María Nunez Pereira – Conservadora-Restauradora de obra gráfica y documental y Coordinadora del Núcleo de Conservación y Restauración del Museo de Lisboa (Portugal) por sus consejos y donación de materiales de restauración.

A la Doctora Gemma María Contreras Zamorano, (Restauradora de Obra Gráfica y Material de Archivo) Subdirectora de Conservación, Restauración e Investigación de la Generalidad Valenciana (España) por sus orientaciones en la discusión de la reintegración pictórica de la estampa.

Al Doctor Enrique Alonso León Maristany por su valioso aporte en la interpretación estético - valorativa de la estampa.

A la Químico Conservadora y Restauradora de Bienes Culturales Muebles e Inmuebles Teresa de Jesús Díaz Vera, por su desinteresada amistad, por sus enseñanzas y gran apoyo en el estudio científico de la obra de arte con quien aprendí, paso a paso, el importante proceso de la investigación.

A la Magister Myriam Leiva Alvarez, que me orientó en la ejecución de los procedimientos técnicos para la conservación de la obra motivo de investigación.

A los que olvido involuntariamente, muchas gracias.

ÍNDICE

DEDICATORIA	
INTRODUCCIÓN	
RESUMEN	1
ABSTRACT	2
 CAPÍTULO I	 3
EL PROBLEMA	3
1.1. Planteamiento del Problema	3
1.2. Formulación del problema	5
1.2.1. Problema general.	5
1.2.2. Problemas específicos.	5
1.3. Objetivos	6
1.3.1. Objetivo general.	6
1.3.2. Objetivos específicos.	6
1.4. Justificación	7
1.5. Viabilidad	7
1.6. Delimitaciones	8
 CAPÍTULO II.	
MARCO TEÓRICO	10
2.1. Bases Teóricas	10
2.1.1. Grabado.	10
2.1.1.2. Grabado de línea.	11
2.1.1.3. Grabado de puntos.	11
2.1.1.4. Grabado de reproducción.	12
2.1.2. Historia del grabado.	13
2.1.3. Los grabados como fuente de estudio del arte colonial en Cusco.	13
2.1.4. Las estampas europeas en América.	19
2.1.5. Talleres europeos de grabado.	20
2.1.6. ¿Grabado o estampa?	23
2.1.6.1. Estampa.	24
2.1.6.2. Estampación.	25
2.1.6.3. Estampación natural.	26
2.1.6.4. Estampación en hueco.	26
2.1.7. El papel como soporte de estampas.	26
2.1.7.1. Papel de tina.	27
2.1.7.2. Papel avitelado.	28
2.1.7.3. Papel verjurado.	28

2.1.8.	Formatos de papel usados en los siglos XVII – XVIII.	29
2.1.9.	¿Estampas coloreadas o iluminadas?	31
2.1.9.1.	<i>Iluminación.</i>	32
2.1.10.	Talla dulce y sus antecedentes históricos	35
2.1.10.1.	<i>Talla dulce y la teoría de trazos.</i>	35
2.1.10.2.	<i>Antecedentes históricos a la talla dulce.</i>	37
2.1.10.3.	<i>Breve historia del grabado a buril.</i>	38
2.2.	El buril	41
2.3.	La talla dulce y el arte de su tiempo: La estampa monumental	45
2.3.1.	La relación del artista grabador y la casa de impresión para estampas de grandes formatos.	53
2.4.	Antecedentes de la investigación o estado del arte de la investigación	55
2.5.	Definición de términos	58
CAPÍTULO III		62
ASPECTOS METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN		62
3.1.	Enfoque de la investigación	62
3.2.	Alcance	63
3.3.	Tipo de Investigación	63
3.4.	Diseño de la investigación	63
3.5.	Unidad de observación	63
3.6.	Operacionalización de los aspectos de estudio	63
3.7.	Técnicas e instrumentos de investigación	65
3.7.1.	Técnicas.	65
3.7.2.	Instrumentos.	65
CAPÍTULO IV		66
DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN		66
4.1.	Registros documentales	66
4.1.1.	Ficha de catalogación original.	66
4.1.2.	Ficha de identificación.	67
4.2.	Estudio y análisis del estado de conservación inicial	68
4.2.1.	Niveles estructurales de la obra en estudio.	68
4.2.2.	Examen organoléptico.	68
4.2.2.1.	<i>Soportes.</i>	68
4.2.2.2.	<i>Estampa.</i>	69
4.2.2.3.	<i>Iluminación.</i>	69
4.2.2.4.	<i>Bastidor.</i>	70
4.2.2.5.	<i>Marco.</i>	70
4.3.	Registros gráficos y estudios preliminares	71
4.3.1.	Registro fotográfico.	71
4.3.2.	Marouflaje o entelado.	75

4.3.3. Retoques o repintes.	75
4.4. Historia del bien cultural	75
4.4.1. Origen histórico.	75
4.4.2. Ubicación de la estampa.	76
4.5. Instrumentos de apreciación valorativas	78
4.5.1. Valoración semiótica.	78
4.5.2. Valoración ícono—simbólica.	79
4.5.3. Valoración sintáctica.	84
4.5.4. Valoración sintagmática.	84
4.5.5. Instrumento de valoración estética.	85
4.5.6. Categorización valorativo-gráfica.	91
4.6. Caracterización de la composición estructural de la estampa estudiada	94
4.6.1. Bastidor.	94
4.6.2. Entelado.	95
4.6.3. Papel (soporte principal)	96
4.6.4. Identificación de elementos sustentados.	97
4.6.5. Marco.	101
4.6.6. Identificación y descripción de patologías y lesiones: Estado de conservación.	102
4.6.6.1. <i>Mapeo de patologías y lesiones.</i>	103
 CAPÍTULO V	 104
 INTERVENCIÓN CONSERVATIVO – RESTAURATIVA DE LA ESTAMPA	 104
5.1. Actividades preliminares	104
5.1.1. Acondicionamiento del taller.	104
5.1.2. Iluminación.	104
5.1.3. Equipamiento.	104
5.2. Análisis preliminar para la toma de decisiones	105
5.2.1. Determinación del grado de higroscopicidad de la fibra del soporte.	106
5.2.2. Test de solubilidad de los elementos sustentados del bien cultural.	106
5.3. Procedimientos de intervención	107
5.3.1. Desinfección y desinsectación.	107
5.3.2. Desmontaje del marco tallado y dorado.	108
5.3.3. Velado de protección general.	109
5.3.4. Desmontaje del bastidor.	110
5.3.5. Desprendimiento del entelado.	111
5.3.6. Eliminación del adhesivo en el soporte original (papel).	112
5.3.7. Liberación del papel del velado.	113
5.3.8. Corrección de deformaciones o corrección del plano.	114
5.3.9. Limpieza de estratos de suciedad.	114
5.3.10. Suturas de roturas y desgarros.	115
5.3.11. Evaluación de la restitución del soporte y capa pictórica.	116
5.3.12. Laminado de refuerzo.	122
5.3.13. Enmarcado y montaje de la estampa.	123

5.4. Recomendación de las condiciones ambientales del espacio de reubicación de la estampa	124
5.4.1. Luz.	124
5.4.2. Humedad relativa	125
5.4.3. Temperatura	125
CONCLUSIONES	126
RECOMENDACIONES	128
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	129
Apéndice A. Restitución cromática: Ensayo 1_ Color neutro o arqueológico	135
Apéndice B. Restitución cromática: Ensayo 2 _ Veladuras o tintas planas	136
Apéndice C. Restitución cromática: Ensayo 3 _ Abstracción cromática/rigattino	137
Apéndice D. Restitución cromática digital: Ensayo 4 _ Restitución invisible o ilusionista (Reintegración digital)	138
Anexo I. Carta de aceptación del Prior del Convento de La Recoleta	139
Anexo II. Informe de entrega de la culminación del trabajo	140
RECONOCIMIENTO	141
LISTA DE TABLAS	147
LISTA DE FIGURAS	147

LISTA DE TABLAS

Tabla 1: Formatos de papel usados en Francia del siglo XVII.....	29
Tabla 2. Operacionalización de los aspectos de estudio	63
Tabla 3. Ficha técnica.....	67
Tabla 4. Valoración ícono - simbólica.....	79
Tabla 5. Valoración sintáctica	84
Tabla 6. Valoración sintagmática.....	84
Tabla 7. Valoración de estructura artística.....	85
Tabla 8: Fuentes - similitudes.....	91

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Estampa iluminada según Claude François, hermano Luc, recoleto francés.....	5
Figura 2: Vista satelital de la ubicación del Templo de la Recoleta.1545	9
Figura 3: Combinación del grabado al aguafuerte en un primer momento y el grabado con buril para su finalización (Courboin, 1914).....	23
Figura 4: Herramientas utilizadas por los aguafortistas y burilistas.....	42
Figura 5: Buriles y modo de afilarlos según A. Bosse (1745, p. 204).....	43
Figura 6: Enrico Arnaud. Estampa de Pierre Landry, artista grabador. Puede apreciarse las dos características importantes de la talla dulce. (Fuente: BNF).....	45
Figura 7: Girard Audran según Charles Le Brun, Victoria de Constantino sobre Majencio, aguafuerte y buril, 1666, dedicado a Luis XIV: «cum privilegio Regis». Fuente: Préaud, (2014)	46
Figura 8: Pierre Paul Sevin, Instrucciones a los defensores, fin 1688. Pluma y tinta negra y marrón, aguada marrón y gris. 23x 15 cm. (Fuente: BNF).....	53
Figura 9: Almanach des plaideurs, 1689 Buril y aguafuerte, 86,8 x 55,5 cm (Fuente: BNF).....	54
Figura 10: Alegoría al África (1709-1720) de Conrad Lauwers según la interpretación de un dibujo preparatorio de Louis Licherie de Beurie, editada por François Landry (1668-1720). Buril retocado al aguafuerte 76 x 126 cm, (Jiméno, 2014, p. 9).....	56
Figura 11: Ficha de catalogación original.	66
Figura 12 . Estructura gráfica de la estampa.....	68
Figura 13: Detalle del refuerzo con madera.....	70
Figura 14: El soporte aún entelado presenta extrema fragilidad con abundantes desgarros y deformaciones en el plano. (Registro Luis Figueroa)	72
Figura 15: Deformación del plano, dobleces, roturas y pérdidas del soporte.	72
Figura 16: Dos porcentajes considerables de pérdida y seis de menor cuantía, pero no menos importantes.....	73
Figura 17: Se aprecia la zona de pérdida de soporte original (papel). Y la evidencia de trazos en zonas de pérdida.	73
Figura 18. Detalle ante la incidencia de la luz UV.	73
Figura 19. Detalle de falso color; característica del color señalado y/o repintes.....	73
Figura 20: Repinte de la vincha con símbolo de la cruz en Tau.	74
Figura 21: Migración de las tintas de iluminación al soporte auxiliar de tela. (Registro, Luis Figueroa)	74
Figura 22: Registro con filtro IR.....	75
Figura 23: Registro sin filtro IR.....	75
Figura 24: Cartucho con cuarteto compositivo endecasílabo y rima abrazada ABBA	75
Figura 25: Registro de Ubicación.....	77
Figura 26: Registro de Ubicación.....	77
Figura 27: Se aprecia el trastelado y los ensambles en el bastidor.....	77
Figura 28: Se evidencia el acondicionamiento de el marco.....	77

Figura 29: Gloria (Paraíso Celestial).....	91
Figura 30: Gloria, ejemplar que se encuentra en el convento de La Recoleta en Cuenca, Ecuador (Fuente: Ojeda, 2017, comunicación personal)	91
Figura 31: Gloria, pintura gouache del Hermano Luc (Pintor Francés, Fraile Recoleta)	92
Figura 32: Gloria (siglo XVIII). Escultura en madera policromada, vidrio y metal atribuida a Manuel Chili (Caspicara) (Es parte del conjunto escultórico Las Postrimerías del Hombre. Ubicación: The Hispanic Society of America, New York City, USA.	92
Figura 33: Servitus Mundi (Gloria, 1610-1620) Grabado de Egbert van Panderen (1576 – 1622). Museo Británico. Una copia parecida del mismo tema y en la misma dirección fue publicada por Jean Leclerc IV aproximadamente el año 1622.	93
Figura 34: Se aprecia el bastidor constituido por cinco elementos.	94
Figura 35: Fracturas intencionales en los cabezales, superior e inferior.....	94
Figura 36: Se aprecia una inscripción con la sigla C.R.	95
Figura 37: Se aprecia la densidad de tejido e irregular del grosor.	95
Figura 38: Tipo de ligamento tafetán o llano, con unidad de tejido 1:1	96
Figura 39: Se aprecia roturas intencionales en el soporte auxiliar.	96
Figura 40: Se aprecia marco moldurado en toro, con la técnica de pan de oro.	102
Figura 41: Se aprecia una pieza pequeña, que permitió el largo necesario, en los dos cabezales; superior e inferior.....	102
Figura 42: Levantamiento gráfico de estado de conservación de lesiones y su cuantificación.	103
Figura 43: Acondicionamiento de taller.	104
Figura 44: Se tuvo todas las condiciones para desarrollar la investigación.	104
Figura 45: Potenciómetro Digital H tester – 107.	105
Figura 46: Potenciómetro en contacto con la superficie del soporte.	105
Figura 47: Lectura del potenciómetro digital	105
Figura 48: Se aprecia la pipeta en contacto con la zona de aplicación.	106
Figura 49: Se aprecia la no absorción de la gota de agua.	106
Figura 50: Remueve fácilmente la suciedad superficial sedimentada.....	107
Figura 51: Recogiendo los hisopos y ubicando en la ficha de test de solubilidad.....	107
Figura 52: Humectación del algodón con el alcohol isopropílico.	108
Figura 53: Sellando la bolsa para el encapsulado.	108
Figura 54: Detalle de la extracción del clavo de forja.	109
Figura 55: Detalle del desprendimiento de los elementos del marco.	109
Figura 56: Detalle de los productos empleados.	110
Figura 57: Detalle de la preparación de la metilcelulosa.	110
Figura 58: Detalle de la presentación del papel japonés sobre la obra.	110
Figura 59: Detalle de aplicación de metilcelulosa sobre el papel. (velado).	110
Figura 60: Detalle del desprendimiento de suples en las roturas del bastidor	111
Figura 61: Detalle del levantamiento del bastidor.....	111
Figura 62: Detalle de la humectación con el generador de vapor.	111
Figura 63: Detalle del desprendimiento del soporte auxiliar.....	111
Figura 64: Detalle de la humectación con metilcelulosa, vía húmeda.	112
Figura 65: Detalle de la remoción del adhesivo, vía húmeda.	112
Figura 66: Detalle de la abrasión con escalpelo, ...	113
Figura 67: Detalle de la remoción de residuos de adhesivo, vía seca.	113
Figura 68: Detalle del desprendimiento del velado.	113
Figura 69: Detalle de las grapas de papel japonés.	113
Figura 70: Detalle de la corrección de los dobleces.	114
Figura 71: Detalle del peso para la corrección.	114
Figura 72: Detalle de la abrasión mecánica	115
Figura 73: Detalle de la limpieza con el hisopo.	115
Figura 74: Detalle antes de la limpieza.	115

Figura 75: Detalle después de la limpieza.	115
Figura 76: Detalle de las cintas de papel japonés.	116
Figura 77: Vista general del procedimiento y su aplicación.	116
Figura 78: Detalle de la presión mecánica ejercida en la adhesión.	116
Figura 79: Detalle de la sutura después del procedimiento.	116
Figura 80: Ensayo 1_Propuesta de restitución arqueológica.	118
Figura 81: Ensayo 1_Detalle del injerto con color matiz y presentación de la propuesta.	118
Figura 82: Ensayo 2_Reintegración por veladuras o tintas planas-	119
Figura 83: Ensayo 2 _Detalle del injerto con capa pictórica realizada con lápices de color. Presentación de la propuesta.	119
Figura 84: Ensayo 3_Propuesta de reintegración, mediante la abstracción cromática. (Rigattino)	120
Figura 85: Ensayo 3_Detalle del injerto con capa pictórica realizado con trazos verticales y paralelos. Presentación de la propuesta.	120
Figura 86: Ensayo 4_Restitución ilusionista digitalizada con Photoshop CC (Versión 2017)	121
Figura 87: Ensayo 4_Detalle de la simulación por computadora. Presentación de la propuesta.	121
Figura 88: Detalle de la preparación de la mesa.	123
Figura 89: Detalle de la humectación del soporte.	123
Figura 90: Detalle de la aplicación de metilcelulosa sobre la estampa.	123
Figura 91: Detalle de la presentación del papel minomitre de laminación.	123
Figura 92: Detalle de la laminación.	123
Figura 93: Detalle general del proceso de laminación.	123
Figura 94: Detalle del filete de foam aislante.	124
Figura 95: Vista general del montaje de la estampa.	124
Figura 96: Detalle de los refuerzos en las esquinas del marco.	124
Figura 97: Vista general del enmarcado.	124
Figura 98: Ensayo 1.....	135
Figura 99: Ensayo 2.....	136
Figura 100: Ensayo 3.....	137
Figura 101: Ensayo 4.....	138

