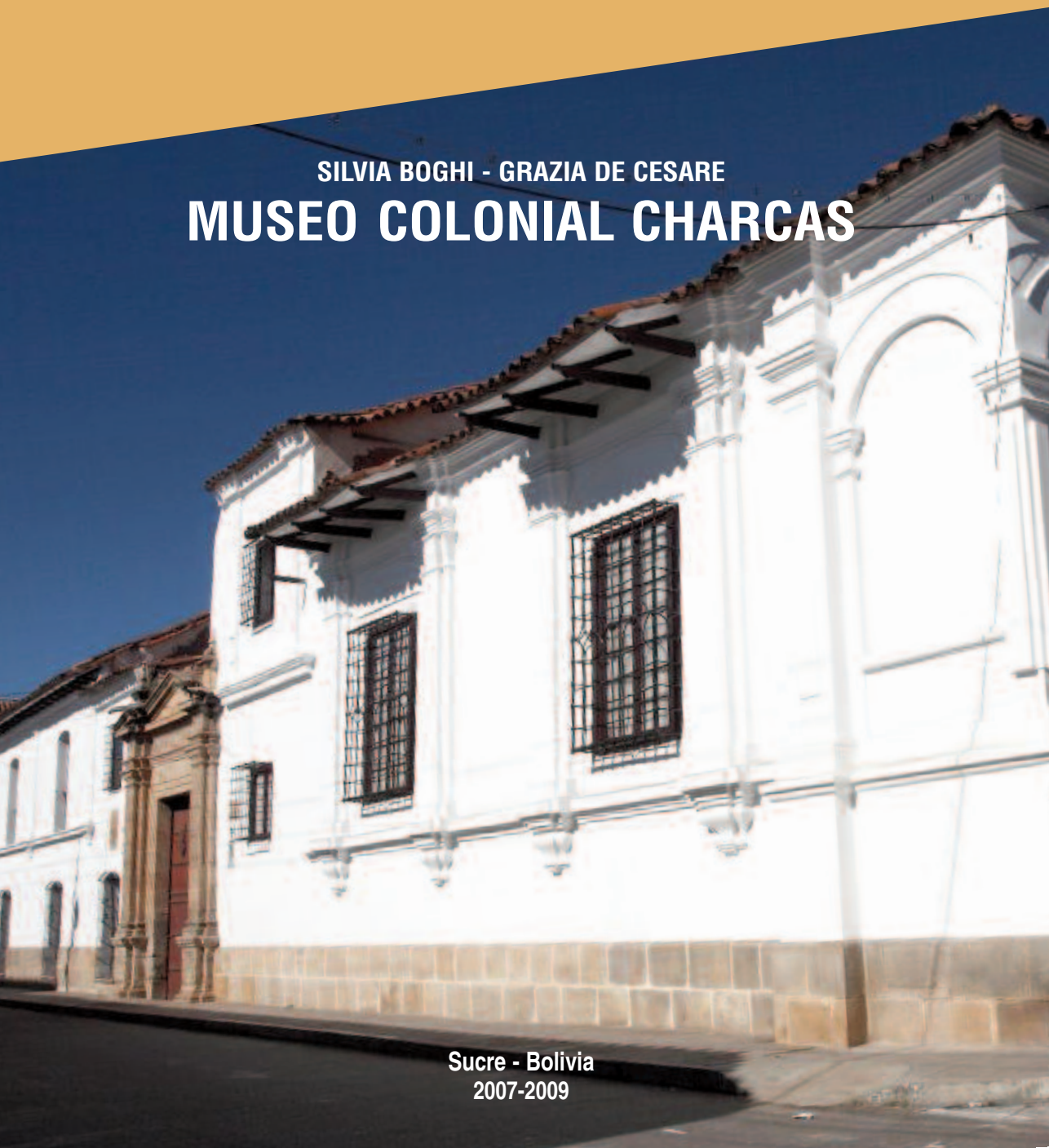
iila - INSTITUTO ITALO-LATINO AMERICANO

SILVIA BOGHI - GRAZIA DE CESARE

MUSEO COLONIAL CHARCAS



Sucre - Bolivia
2007-2009

Museo Colonial Charcas

PROGRAMA DE FORMACION Y ESPECIALIZACION DE RECURSOS
HUMANOS BOLIVIANOS Y DE OTROS PAISES ANDINOS
EN RESTAURACION Y CONSERVACION

Silvia Boghi - Grazia De Cesare

a cura di

Grazia De Cesare

Sucre - Bolivia
2007-2009

Programa financiado por la Dirección General para la Cooperación al Desarrollo
del Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia

© IILA, 2010

ÍNDICE

Embajador Paolo Bruni, Secretario General del IILA pág. 5

Orieta Durandal Caballero, Directora del Museo Colonial Charcas 7

Grazia De Cesare, Coordinadora del Curso 9

PRIMERA PARTE: historia del Museo Colonial Charcas y de su colección 11

Introducción 13

1. Nacimiento del arte mestizo: la creación de un estilo personal entre Manierismo y Barroco 17
   - 1.1. La influencia flamenca sobre el arte andino entre grabados y copias 19
   - 1.2. Bernardo Bitti y el Manierismo italiano 23
   - 1.3. La pintura mística del Barroco de la Contrarreforma 28
   - 1.4. Misticismo y realismo: Zurbarán y su escuela 31
2. El estilo colonial en pintura: La pintura "Virreinal" en la Bolivia andina 33
   - 2.1. El decorativismo en la escuela de Cuzco 36
   - 2.2. La escuela de Potosí y la íntima devoción en las pinturas de Melchor Pérez de Holguín 40
   - 2.3. Historia y riqueza en las obras de Gaspar Miguel de Berrío 43
   - 2.4. La escuela de La Paz: la producción artística en Carabuco, Calamarca y Caquiaviri 48
   - 2.5. La devoción Mariana en Charcas 51
3. El estilo colonial en escultura: la elaboración de la plata 54
   - 3.1. La Pasión de Cristo entre escultura y orfebrería 54
   - 3.2. La Librea y los hombres danzantes 56
4. Del post-colonialismo al contemporáneo 59

Conclusiones 65

Bibliografía 66

Fotografías 69

SEGUNDA PARTE: Primer curso de formación en Restauración y Conservación para restauradores bolivianos y de otros Países Andinos en el Museo Colonial "Charcas" organizado por el IILA pág. 81

1. El curso de formación 83
   1.1. Programa didáctico 84
2. El curso teórico : síntesis de la clases 85
   2.1. Historia y crítica de la restauración: principios guía para las operaciones de restauración. Prof. Bruno Zanardi 87
   2.2. Documentación fotográfica y gráfica; ficha de conservación y recolección de datos de técnicas de ejecución, estado de conservación e intervenciones precedentes. Prof. Grazia De Cesare 87
   2.3. Técnica de la restauración: técnica de ejecución y tecnología de los materiales constitutivos, alteración y materiales sobrepuestos. Prof. Grazia De Cesare 88
   2.4. Sistema tela-bastidor: historia evolutiva del bastidor y sistema mecánico. Prof. Antonio Iaccarino Idelson 88
   2.5. El riesgo químico en la restauración. Prof. Maurizio Coladonato 89
   2.6. Planificación y conservación: intervenciones de formato grande – casos de estudio. Prof. Carlo Serino 91
   2.7. Conservación preventiva: gestión museal. Prof. Grazia De Cesare 91
3. Museo Colonial Charcas: problemas de conservación 92
4. El curso práctico en laboratorio: preparación y selección de obras a ser restauradas 92
   4.1. Fichas de catalogación museal 94
   4.2. Fichas de conservación elaborada durante el curso 104
5. Lista restauradores participantes al curso 137

ANEXOS 139

- Documentación gráfica 141
  - San Juan de Dios 143
  - Santo Domingo De Guzmán, Confesor 148
  - La Anunciación 153
- Documentación fotográfica 159
  - San Juan de Dios 161
  - Anunciación 164
  - Santo Domingo 166
  - Cristo en la columna 169
  - Eccehomo 170

Embajador Paolo Bruni

Secretario General del IILA

Esta publicación es el relato de la fascinante experiencia realizada entre el 2007 y el 2009, fruto de un proyecto llevado a cabo por el Instituto Italo Latino Americano (IILA), gracias a la financiación de la Dirección General para la Cooperación al Desarrollo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia, y al estudio y al trabajo de un grupo de italianos restauradores, conservadores, científicos e historiadores de arte, seleccionados por la *Università degli studi Carlo Bo* de Urbino (Italia), prestados al precioso mundo del Museo Colonial Charcas de Bolivia

Motivado por la solicitud del Museo Colonial Charcas de Sucre, uno de los museos más prestigiosos y representativos de Bolivia, dependiente de la Universidad Mayor Real Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca, fue presentado un proyecto de colaboración entre el Instituto Italo Latino Americano y la *Università Carlo Bo* de Urbino, (Curso de Tecnologías para la conservación y la restauración de los bienes culturales, Clase 41 y 12S) para la recalificación y actualización de restauradores bolivianos.

La necesidad de un cambio importante en la consideración de la restauración en Bolivia, fue manifestada por la Directora del Museo, Orieta Durandal, que precedentemente había sido alumna en el Curso Museo en Obras, realizado por el IILA en Paraguay en el 2005.

La motivación de la solicitud se basaba en la importancia de crear un laboratorio en el interior del Museo para realizar un control cualificado y operativo, ante la evidencia de la falta de procedimientos metodológicos para afrontar la elaboración de fichas de catalogación y conservación y la restauración programada, que pudiese satisfacer las exigencias de preservación de la colección.

Con el fin de aprovechar los recursos humanos locales, interesados en la restauración y egresados de la Escuela Taller, creada por la Cooperación Española en la ciudad de Sucre, resultaba indispensable una actualización a través de un curso teórico – práctico, que pudiese ser una ocasión no sólo para los restauradores de Sucre, sino también de otras ciudades bolivianas y de otros Países Andinos cercanos.

A continuación del Curso, realizado en mayo 2008, y gracias a la colaboración de la Università di Urbino, seis de los mejores restauradores participantes al Curso, becados por el IILA, pudieron realizar una pasantía con duración de un semestre en dicha Universidad para perfeccionar su preparación. A su regreso a Bolivia, algunos de ellos fueron asumidos por el Museo para

continuar el trabajo de restauración que se había iniciado durante el Curso en el laboratorio donado por el IILA.

El Museo, aún en su importancia histórica testimonial y de valor artístico para Bolivia, no disponía de un catálogo de su patrimonio que indicara el contexto histórico y artístico de las obras que custodia. Para suplir esta carencia, el personal del Museo, con el apoyo y supervisión de una experta italiana de la Universidad de Urbino, realizó el estudio histórico sobre la colección, que se presenta en esta publicación, como instrumento de conocimiento y valorización de la riqueza artística y cultural del Museo.

Orieta Durandal Caballero

Directora del Museo Colonial Charcas

El Museo Colonial Charcas de la Universidad Mayor, Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca, ofrece su más alto reconocimiento al Instituto Italo Latino Americano, (IILA), a la Dirección General para la Cooperación al Desarrollo del Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia, a los profesionales calificados en restauración, científicos e historiadores de arte de la Universidad Carlo Bo de Urbino, por haber brindado un afortunado aporte en la Conservación y Restauración, a través de la ejecución del proyecto *"Primer Curso Internacional de Formación/Especialización de Recursos Humanos Bolivianos y de otros Países Andinos en Restauración y Conservación"*. Asimismo, por la implementación del laboratorio de restauración, la cualificación a profesionales jóvenes restauradores y por la publicación del presente documento, un ansiado propósito del Museo Colonial Charcas, considerado un referente invalorable del Patrimonio Cultural de Bolivia.

Grazia De Cesare

Coordinadora del Curso

Existiendo en Bolivia una realidad formativa representada por las Escuelas de restauración de la Cooperación Española, como la Escuela Taller de Sucre, Potosí, Cochabamba, escuelas técnico-profesionales de preparación básica al trabajo de la restauración, según el viejo modelo artesanal, era necesario abrir a nuevos conocimientos más actualizados al personal ya formado.

El curso de formación realizado en Bolivia, recurrió a profesores de la Clase 41 y a algunos colaboradores externos, expertos en la materia y fue dirigido a personal ya calificado en el sector de la conservación y la restauración.

Una primera misión preliminar fue realizada en noviembre de 2007 para tener contacto con la realidad local y verificar las necesidades. Durante dicha misión resultaron evidentes el estado general del museo solicitante y la situación local:

- estado de conservación en el museo: el museo resultaba organizado lo mejor posible, siguiendo las recomendaciones generales de conservación preventiva, teniendo en cuenta los medios a disposición de la estructura. Carecía, sin embargo, completamente de restauración directa sobre las obras, que por degrado natural de los materiales y de los sistemas mecánicos de soporte a la pintura, habían perdido calidad y se encontraba en estado de avanzada degradación;
- las necesidades museales: para el normal funcionamiento de las actividades museales, resultaba indispensable la creación de un laboratorio estable para la documentación, la restauración y la manutención de la colección, con personal estable calificado. En el momento de la visita se estaba realizando la catalogación de las obras por parte del Ministerio de Cultura, indispensable para tener conocimiento del número de éstas, de su colocación, de su historia y de su estado de conservación. Este último aspecto, aunque integrado en las fichas de catalogación, resultaba carente, faltando los datos técnicos detallados;
- el tipo de formación impartida en la Escuela Taller está inspirado en el modelo de Cesare Brandi, es decir en línea con la impostación italiana, como consecuencia del curso de formación UNESCO, realizado en los años 70 en Perú. Los cursos de formación en la Escuela Taller Sucre actualmente tienen una duración bienal y están divididos por sectores activados alternativamente: papel, pinturas murales y pintura movible de caballete. Era necesaria una actualización didáctica y una guía para estudiar las técnicas de ejecución de las obras espe-

cíficas del Museo e intervenir según directivas de carácter teórico, así como de metodologías de intervención específicas para ser aplicadas.

Por los motivos expuestos, se acordó organizar un curso de actualización sobre las pinturas en tela - vista como la técnica más difundida y con las obras que se encontraban en peor estado de conservación - estructurado en forma de seminarios teóricos y de un laboratorio práctico de restauración con especialistas en las diferentes materias.

Lo que proponemos se agrupa aquí en dos secciones:

- Primera parte: historia del museo y de la colección.
- Segunda parte: el laboratorio de restauración.

PRIMERA PARTE

Historia del Museo Colonial Charcas y de su colección

INTRODUCCIÓN

La colección del *Museo Colonial Charcas* de Sucre, capital constitucional de la República de Bolivia, representa un testimonio precioso y de notable valor en el panorama histórico y artístico internacional.

Nacida de la necesidad de coleccionar, conservar y valorizar el patrimonio local, la colección es fruto de una atenta y larga investigación efectuada inicialmente por la Academia de Bellas Artes "Chuquisaca", nacida el 28 de octubre de 1937 por obra del Doctor Benavides, como asociación cultural para la valorización del patrimonio y para la colección de obras de arte y continuada en el transcurso de los años por la Universidad Mayor Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca, para incrementar el número de obras y el nivel cualitativo, incluyendo también la colección perteneciente al Doctor Zacarías Benavides, presidente de la ex Academia y la del Arzobispo de Sucre, Monseñor Víctor Arrién.

Las obras actualmente presentes en los ambientes del Museo ofrecen al visitante una visión completa de aquello que fue el proceso de colonización efectuado desde el Siglo XVI hasta el XIX, en los estados de Perú y del Alto Perú, y también de la Región natural histórica de la América del Sur, situada en los Andes y llamada localmente *Charcas,* correspondiente a la actual Bolivia, con particular atención a aquéllas que fueron las influencias artísticas europeas importadas durante los primeros siglos de este fenómeno y a las complejas relaciones entre colonizadores y colonizados.

Es justo precisar que los territorios que pertenecían al reino del Alto Perú, o a la región localmente llamada *Charcas*, fueron también la cuna de culturas preincaicas e incaicas hasta el momento en que el colonizador español, Diego de Almagro, sometió a los indios Aymará y Quechua (tribus locales). Después de él, en 1538, Francisco Pizarro llevó a término la conquista del imperio Inca, cancelando muchos de los preciosos testimonios de este reino e inaugurando así un nuevo período histórico que veía, en perjuicio de las culturas autóctonas, el asentamiento de comunidades europeas, en particular españolas, y la importación de una nueva forma artística conocida en nuestros días con el nombre de "arte mestizo" o colonial. El término "mestizo" identifica a los descendientes de ibéricos y nativos pero, aplicado al ámbito de la pintura, hace referencia al estilo de difusión después de la colonización con la marca del arte español y con aportes locales.

Estas numerosas obras de pintura colonial, de clara influencia barroca y manierista, expuestas en el Museo Charcas, sacan a la luz la influencia ejercida sobre los artistas locales por parte de los europeos y la consiguiente integración de estos estilos en la producción indígena, con el nacimiento de verdaderas y propias corrientes artísticas andinas como por ejemplo la del Cuzco, Potosí y La Paz.

La colección consta de muchas obras provenientes de estas importantes áreas de trabajo que encuentran sus mejores ejemplos en las pinturas producidas en el área de Cuzco por el relevante decorativismo así como la copiosa utilización del color oro que adorna las composiciones con un personal gusto andino; la producción potosina tiene, en cambio, como tema central la figura humana, expresada magistralmente por artistas del calibre de Melchor Pérez Holguín, Francisco López de Castro y Gaspar Miguel de Berrío (la grafía de su nombre no es sin embargo clara; se divide entre Gaspar Miguel de Berrío y Gaspar Miguel Berrío, duda que acomuna la grafía de muchos artistas de la época) cuyas obras se distinguen cualitativamente por la intensidad y riqueza de detalles. En fin, la corriente activa en el área de La Paz, con particular resalte en la producción artística nacida en los pueblos de Carabuco, Calamarca y Caquiaviri, que siente inicialmente fuerte influencias manieristas para luego darse totalmente al estilo Barroco y a sus fuertes y alegóricas representaciones. Entre los artistas de mayor relevancia, el maestro de Calamarca surge con sus obras sobre la jerarquía celestial y sus innumerables representaciones de Ángeles y Arcángeles, temática que encuentra en esta zona su máxima expresión y variedad.

El amplio número de pinturas, esculturas, objetos y collares creados según las indicaciones de estos movimientos artísticos, subraya el perfeccionamiento del estilo "mestizo" florecido en América del Sur a través de las imitaciones y el estudio de técnicas, de características y de refinados gustos occidentales que llegaron a las bodegas y a los talleres de los artistas locales, para satisfacer el deseo de potencia y riqueza de los grandes monarcas, emperadores y nobles colonialistas. Estos mandantes, no sólo se apropiaron de los recursos naturales y de los metales preciosos de los cuales se cree que existieron exterminados yacimientos en estas tierras, sino que trataron también de imponer y de introducir en el gusto local peculiaridades y temáticas pertenecientes a la propia cultura y tradición.

Después de esta proyección hacia las Américas, se consolidó la presencia en las colonias de este estilo artístico de sello ibérico, con variaciones e introducciones de elementos indígenas, intimidad doméstica y fervor religioso, sobre todo como rechazo de una completa y total sumisión del artista a su colonizador y mandante.

Recorriendo las salas del museo, el visitante observará directamente estos detalles a través de las numerosas representaciones de bellísimas Vírgenes con rasgos indígenas, de largos y rizados cabellos oscuros, de rasgos somáticos marcados, de espesas cejas arquea-

das y de piel morena o, inclusive, Vírgenes representadas sobre la base de composiciones triangulares o con vestidos que sugieren esta forma geométrica que se refiere al "cerro" es decir al monte, elemento siempre presente en estas culturas andinas y venerado por la presencia de sus ricos yacimientos minerales que desde siempre han ofrecido trabajo y sustento a los habitantes de estas tierras.

Este catálogo pretende develar estas peculiaridades y ayudar al visitante, durante todo el trayecto de visita, ofreciéndole no sólo básicas nociones histórico-artísticas sino dándole los instrumentos necesarios para una completa comprensión de corrientes artísticas, temáticas, elementos iconográficos y técnicas utilizadas en la realización de estas obras maestras de arte colonial.

1. NACIMIENTO DEL ARTE MESTIZO: LA CREACIÓN DE UN ESTILO PERSONAL ENTRE MANIERISMO Y BARROCO

"*Toda la calle por uno y otro lado del tejado al suelo*
se cubrió de pinturas en lienzos de varias historias
de pinceles flamencos y romanos,
que mucho de esto tiene esta villa"[1].

El año 1533 marcó el inicio de la colonización española en Perú y Alto Perú, el consiguiente final del imperio Inca y el inicio de una imprescindible serie de cambios para establecer el equilibrio en el "nuevo" País. El primero de estos cambios, promovido por la Corona española en estos años, se refería a la administración de las nuevas provincias, una administración centralizada que implicara una exigua participación de los colonos en las decisiones del gobierno para no comprometer los futuros objetivos expansionistas del Imperio. El objetivo principal de los conquistadores, según la opinión de Pedro Pérez Herrero[2], docente español y experto en Historia hispanoamericana, en *América Latina y el Colonialismo Europeo, Siglo XVI-XVIII*, no era, sin embargo, cambiar radicalmente la estructura social y política de las sociedades indígenas sino aspirar más bien a reemplazar las élites locales o imperiales (*curacas, caciques, pipiltin*) para recibir los impuestos de los súbditos indígenas y disfrutar su fuerza de trabajo, manteniendo constante el flujo de las entradas en las cajas de la Corona. Por esta razón la estructura social en las colonias nacidas de una primera llegada armada, generó una estirpe de *Señores de los indios* que eran respetados por las poblaciones locales como nuevos jefes de tribu, no obstante la enorme diferencia cultural y étnica mientras desarrollaban sus actividades sostenidos por el *Corregidor de Indios,* otra autoridad encargada del cobro de los impuestos y tasas de los nativos.

También la Iglesia trató de contribuir a la creación de una nueva sociedad a la insignia de una conquista pacífica, movida a través de la predicación y basada sobre los preceptos narrados en las Sagradas Escrituras. Para construir una sociedad evangélica, la Iglesia tuvo por lo tanto la necesidad de inducir a las poblaciones colonizadas a sustituir sus arraigadas creencias indígenas por las cristianas, tratando de evitar, sin embargo, una

---

[1] Soria, M., *La pintura del siglo XVI en Suramérica*, Buenos Aires, 1956, p. 85.
[2] Pérez Herrero, P., *América Latina y el Colonialismo Europeo*. *Siglo XVI-XVIII*, Síntesis Editorial, Madrid, 2004, p. 54

verdadera y propia toma de conciencia por parte de los indios de manera que continuaran siendo dependientes a todos los efectos de la Corona. No faltaron, de todas maneras, las rebeliones de los indígenas contra los colonos pero sin una acción coordinada sino de relevancia exclusivamente local. Muchos nativos decidieron por lo tanto adoptar un estilo de vida conforme al español, rompiendo todo nexo con su cultura a diferencia de otros que permanecieron aferrados a sus tradiciones hasta cuando les fue posible, mientras que el cristianismo, influenciando su religiosidad, se desarrolló gracias a una nueva forma de catolicismo que incorporaba símbolos indígenas. Para convencerlas estos pueblos, religiosos y misioneros predicaron la ineficiencia de los dioses paganos durante la invasión española, incitando a los nativos a dirigirse al Dios cristiano, indudablemente más potente e indulgente. Esta obra de evangelización fue llevada a cabo por numerosas órdenes religiosas de diferentes maneras: los misioneros Agustinianos, por ejemplo, contrapusieron las divinidades locales a aquéllas cristianas, tratando de encontrarles una correspondencia mientras que los Jesuitas, establecidos en el Virreinato en 1568, primeros en fundar en 1623 la *Universidad Real Mayor y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca*, primera Universidad del Alto Perú, se centraron sobre la enseñanza de la religión a través de medios visuales para transmitir su mensaje de fe. Para facilitar a los indígenas en la comprensión de la nueva doctrina cristiana, el instrumento principal dentro del proceso educativo fue justamente la adopción del arte gráfico, directo, comunicativo y de fácil intuición, un arte que permitía mantener y transmitir los mitos religiosos originales, a través de la consolidación de una simbología ambivalente indígena-cristiana y una precisa iconografía local. Fueron numerosos los artistas que directamente desde Europa desembarcaron en el Nuevo Continente y se encargaron de ilustrar a los pueblos colonizados las enseñanzas del cristianismo y de la cultura occidental. Fueron justamente éstos los años en los cuales "todos los caminos desde el techo hasta el suelo se cubrieron de pinturas, telas de varias historias, de pinceles flamencos y romanos"[3] como se lee en *La pintura del siglo XVI en Suramérica* de Martín Sebastián Soria, autor que se ocupó de la dominación española en Suramérica y de sus implicaciones artísticas y sociales. Con esta frase subrayó una vez más el importante nacimiento de un dinámico mercado artístico y de una floreciente producción que, nacida de un simple tentativo didáctico, se convirtió en un necesario medio comunicativo, imprescindible ya sea para el público culto que para el privado. La gran demanda de obras para las numerosas iglesias que se estaban edificando en todo el Reino y para las viviendas de los nobles de la nueva clase dirigente, hizo que en pocos años las múltiples solicitudes de obras de arte, impusieran la necesidad de formar, en tiempos muy breves, algunos artistas locales. Nació así en el Cuzco, en Perú, una de las más importantes escuelas de arte de América que inauguró una nueva y floreciente época artística, abriendo camino a una nueva producción pictórica en todo el territorio andino, desde la

[3] Soria, M., *op.cit*., p.85.

Escuela de Quito, en Ecuador hasta la de Potosí, en Bolivia. Por obvios motivos, las modas europeas llegaron a la colonia peruana con cerca de cincuenta años de atraso y hasta la mitad del Siglo XVII, los modelos que se seguían continuaban siendo aquéllos del tardío Renacimiento italiano y del Barroco. Las primeras obras producidas en territorio andino fueron las pinturas del manierista italiano padre Bernardo Bitti y las de Matteo Pérez de Alesio, nacido en el Reino de Nápoles pero fundador de un "Centro Experimental de Arte" en Lima. Imitadísimos serán después también los grandes maestros españoles, Francisco de Zurbarán y Bartolomé Esteban Murillo de cuyas obras se estudiaban y reproducían los efectos de claroscuro, la luminosidad en los blancos y la solemnidad en las místicas representaciones de los Santos. También el arte flamenco, en primer lugar el de su portavoz Harmenszoon Van Rijn Rembrandt, sedujo a los artistas andinos que admiraron el efecto dramático obtenido del empleo de fuertes contrastes de luz y la intensa expresividad que pocas líneas acentuadas podían dar a sus dibujos y a sus aguafuertes.

Después de una primera fase imitativa, los artistas peruanos y altoperuanos iniciaron a personalizar sus propios estilos y a alejarse de aquéllos que hasta ese momento habían sido las indiscutibles directrices europeas. Comenzaron así a dedicarse a la pintura de ángeles con vestidos reales o militares, de paisajes ingenuos e infantiles carentes de perspectiva, de Vírgenes y Santas vestidas con abultados hábitos de forma triangular, semejantes a las montañas de la venerada cordillera andina, adornados de abundantes decoraciones en oro, de collares dorados y fastuosas joyas. Se puede afirmar que este nuevo Barroco de matriz andina, o mejor este *estilo mestizo,* a través de las obras de arte producidas por las Escuelas de Cuzco, Potosí, La Paz y Charcas, logró integrarse en el interior de un esquema occidental y permanecer en el panorama artístico hasta nuestros días, renovando temas europeos sin nunca anular el gusto local.

1.1. La influencia flamenca sobre el arte andino entre grabados y copias

Como en los otros países andinos, también en Bolivia las primeras obras de arte introducidas por los conquistadores provenían de España, Italia y Flandes. Esta última histórica región de Europa Noroccidental, que desde el Siglo XV fue un gran centro económico especializado en la producción de tejidos y tapices así como un activo puerto comercial (con centro en Amberes), se convierte en un núcleo importante para el envío de objetos de arte hacia el Nuevo Mundo. En 1555 esta área está sujeta a Felipe II de Austria, heredero al trono español, creando así una red comercial en la cual Amberes y Madrid eran los nudos principales del tráfico comercial hacia las Américas. Las obras en viaje hacia el Nuevo Continente eran principalmente grabados, dibujos y tablas de pequeñas dimensiones, fácilmente transportables, en gran parte provenientes de la escuela de Amberes y destinadas a la devoción cristiana en los centros del Virreinato.

Una vez desembarcadas en el Virreinato eran propuestas por frailes, religiosos y artistas como modelos para cuadros y reproducciones, convirtiéndose en fuentes de inspiración para generaciones de pintores durante todo el período colonial, dando vida a una superposición de estilos del todo original pero quedando siempre ligadas a las clásicas composiciones flamencas. Por este motivo muchas de las obras de los grandes Rubens y Rembrandt se volvieron famosas en América Latina y con éstas se difundieron en el continente también obras de otros artistas activos en estas zonas, pertenecientes al mismo círculo como Peter Aersten, Willen Key, Martin de Vos y Guillermo Forchaudt, haciendo de la actual Bolivia uno de los mayores depósitos de tablas y cuadros realizados en Suramérica sobre copia de estos insignes maestros.

No existían mejores instrumentos de comunicación que la pintura y el grabado, por la practicidad y el impacto visual que obtenían sobre las masas fascinándolas y al mismo tiempo evangelizándolas tanto en Europa como en América. A partir de finales del siglo XVI, dada la enorme demanda en los dos continentes, la producción en Flandes se volvió fuerte y bien organizada: verdaderas y propias empresas se dedicaron a la reproducción de libros ilustrados y obras antiguas como la Leyenda Áurea de Jacopo Varezze y la Biblia, con la ayuda de artistas que se encargaban de la parte figurativa.

Autores como Hendrick Goltzius que trabajaban en Amberes, crearon, a veces también sus propias imprentas, sirviendo de modelo a autores sudamericanos como por ejemplo a Diego Quispe Tito, famoso artista de Cuzco que recibe la influencia del norte de Europa y que introdujo en la pintura local muchos elementos típicos de Goltzius y de su escuela, como la precisión en los retratos y la caracterización de la naturaleza, sujeto central de la escuela paisajística del Siglo XVII en Europa. Los paisajes de Quispe Tito se llenaron así de vegetaciones tropicales, irreales, hechas con un uso de la perspectiva aproximativo y distorsionado, difundiéndose por todo el Virreinato, a pesar de que esta pintura era considerada por el Tribunal de la Inquisición un instrumento de propaganda y que prohibió que fuese pintada. Modelo para la producción del Cuzqueño fueron también los grabados de Aegidius Sadeler (nacido en Amberes, hermano de otro insigne grabador, Rafael Sadeler) y aquéllos de Martín de Vos tomados no sólo por Quispe Tito sino también por Gregorio Gamarra y por Antonio Montúfar, activos en Cuzco y en Charcas.

La exigencia de una producción local y no de importación despertó en estos artistas la necesidad de volverse más independientes del estilo europeo y de la mera reproducción de estampas extranjeras, comenzando a introducir elementos indígenas y arcaicos, recuperando el uso del oro y abandonando las rígidas reglas de perspectiva típicamente europeas. No obstante esto, estampas y grabados tan utilizadas hasta ese momento permanecieron como modelo de estudio y base para composiciones también durante todo el siglo siguiente prolongando de esta manera el eco de la influencia flamenca.

Las áreas que recibieron mayormente esta influencia, además de aquéllas arriba citadas de Cuzco y Charcas, fueron la de La Paz y la de la región del Collao, antigua región

comprendida entre Perú y Bolivia y que comprendía la actual provincia de La Paz, donde las estampas flamencas fueron fuente de inspiración esencial para artistas como Leonardo Flores, el pintor de mayor autoridad y más representativo de este territorio. Según los dos grandes fundadores de la crítica histórico-artística latinoamericana, Teresa Gisbert y José de Mesa, la figura de este maestro, definida en *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia,* encarna "las inquietudes de un artista mestizo-barroco que desarrolla su arte en los inhóspitos y apartados pueblos del Collao"[4] mostrando sin embargo características propias de inequívoca calidad. En muchas de sus obras podemos notar una doble influencia: de un lado aquélla de la pintura de Zurbarán y de la escuela sevillana y del otro la flamenca, evidente en muchas de sus obras, sobre todo en aquéllas de Italaque, pequeño pueblo en las cercanías del lago Titicaca, donde se piensa que Flores haya tenido la inspiración para la realización de algunas obras basadas sobre una serie de grabados de Marín de Vos. En la segunda mitad del Siglo XVII, en la zona del altiplano boliviano, la influencia flamenca se vuelve determinante en la producción local que siente la necesidad de introducir en las composiciones, minuciosas representaciones de detalles y particulares, gracias a la predisposición que el grabado, el aguafuerte y el dibujo han siempre ofrecido a los artistas. Leonardo Flores, confirmando esta tendencia, hizo sus obras muy reconocibles justamente por el exceso y por el gusto también excesivo por la decoración y el adorno de sus personajes con joyas y ornamentos preciosos de todo tipo.

Leonardo Flores fue sólo uno de los artistas locales que más adoptó este nuevo estilo pero fueron muchos los flamencos que directamente desde Flandes, inicialmente como mercantes y luego como artistas, exportaron su propio arte a América, entre los cuales se debe nombrar a Guillermo Forchaudt. De vendedor de arte en Amberes, comenzó a pintar y a grabar como tradición de familia en los remotos territorios latinoamericanos. sujetos bíblicos como "San Jerónimo" (fig. 1) perteneciente a la colección del Museo Colonial Charcas, un óleo sobre cobre que representa indudablemente un Santo muy amado en la iconografía flamenca y que ve en el soporte metálico el testimonio de una larga tradición de grabado y en el uso del color en óleo la búsqueda de una nitidez y luminosidad típica de la escuela del norte de Europa. La misma gama de tonos cromáticos y la atención meticulosa a la realidad objetiva, convergen en la caracterización paisajística que envuelve y domina literalmente al Santo, cuya sutil figura se perfila entre las rocas comprometiendo sólo una pequeña parte de la composición. El paisaje verde pero desierto hace referencia a su período de penitencia transcurrido en el desierto de Siria durante el cual se dedicó a la traducción de la Biblia (visible sobre la roca de frente al Santo) llamada "Vulgata" que traducida del griego y del hebreo al latín es reconocida por el Concilio de Trento convirtiéndose en uno de los fundamentos de la enseñanza cristiana por muchos siglos. Jerónimo es representado según la iconografía tradicional como un anciano, con barba y cabellos

[4] De Mesa, J., Gisbert, T., *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, Librería Editorial "Juventud", La Paz, 1977, p.77.

blancos: no viste los hábitos cardenalicios sino que como símbolo de renuncia endosa simplemente un paño rojo.

Como Forchaudt, también Víctor II Wolfvoet llamado Wolvoet, artista del cual no llegaron muchas informaciones, nos ha dejado una obra del claro estilo flamenco, visible en el Museo Colonial: "El Martirio de San Pablo" (fig. 2). Se trata de un óleo sobre lámina de metal, donde San Pablo es tradicionalmente representado según los elementos presentes en la descripción del apócrifo Actos de Pablo y Tecla [5], a pesar de que esta descripción sea actualmente considerada como no histórica sino influenciada por diversos estereotipos culturales de la época, por ejemplo: ancianidad, barba y calvicie que eran asociados al arquetipo clásico del filósofo y eran características físicas constantes de los hebreos, a los cuales era asociada también una nariz protuberante. En las obras inherentes a la conversión, sobre todo las pictóricas, es tradicionalmente representado con el caballo del cual se habría caído pero el atributo más recurrente en la antigüedad era el rótulo o el libro en la mano, para indicar sus cartas. Desde el Siglo XIII aparece como atributo iconográfico la espada que evoca ya sea su pasado de perseguidor que el martirio por decapitación como en este caso específico en el cual es representado San Pablo en el momento de su martirio. Arrodillado con la espalda descubierta, rodeado de discípulos curiosos y centuriones que enmarcan la escena central, están a su lado dos personajes, uno intenta quitarle el turbante y el otro, de aspecto viril y macizo, se prepara a ejecutar la sentencia con el instrumento de la condena en mano, la espada. Por lo que se refiere, en cambio, a la caracterización espacial, hacen de escenario pesadas nubes, presagio de muerte, de las cuales se asoman niños que sostienen los símbolos del martirio: o también, corona y palma que representan victoria, ascensión y renacimiento. El movimiento, la precisa relación entre las figuras y la tensión lograda por la torsión de los cuerpos por el conmovedor momento, toman distancia de las estáticas composiciones flamencas, acercándose a los cánones de la pintura emocional barroca, a través de una voluntaria evocación a sus técnicas y a su características típicas. Este nuevo léxico artístico que ve en el sentimiento y en el movimiento el eje de la composición, restablece a través del soporte y la aplicación del color un fuerte apego a las técnicas flamencas, dando a la obra la frialdad típica del empleo de colores al óleo que, incentivados por el soporte metálico, resultan más lúcidos gracias a las diversas fuentes luminosas que multiplican sombras y reflejos.

Semejante en cuanto a la técnica pero decididamente más realista y madura es en cambio la obra anónima que representa al otro apóstol, también fundador de la Roma Cristiana con San Pablo, "San Pedro" (fig. 3). La trama de fondo es de tono oscuro y el retrato del Santo aparece desde la oscuridad, gracias a un leve haz de luz, obvia referencia a las tendencias de los grandes maestros europeos como Caravaggio y Rembrandt, que

---

[5] *Los Actos de Pablo y Tecla* son un apócrifo del Nuevo Testamento que narra sobre Pablo de Tarso y su discípula Tecla de Iconio, escrito en griego hacia finales del siglo II.

dan a sus personajes efectos de dramatismo. Son visibles en esta tétrica atmósfera, los atributos iconográficos de Pedro que lo identifican: las llaves, símbolo del mandato que le fue dado por Jesús de custodiar las puertas del Paraíso y del Infierno y, el gallo, que en la extremidad superior de la escena, recuerda la negación que hizo de Jesús después de su arresto, como Jesús mismo le había predicho (Mc 14, 53-72). Fuera de los atributos específicos del Santo no son visibles ulteriores elementos que evoquen episodios bíblicos o su martirio sino que el autor se concentra en la emotividad y en la intensidad expresiva de Pedro sin ver la necesidad de ulteriores caracterizaciones espaciales y elementos de contorno.

Último, pero no por importancia, un gran ejemplo de arte flamenco en el panorama artístico latinoamericano que posee el Museo Colonial, es el de Martín de Vos con su "Cristo Triunfante sobre la Muerte" (fig. 4). Se ha ya hablado del gran éxito que tuvo el artista en este continente y de su propensión hacia el dibujo que lo llevó a entender la esencia de las imágenes y a llenar el resto de la escena con contrastes cromáticos y luminosos que en este caso exaltan la figura de Cristo que bendice con la palma de la victoria, en trono y rodeado de niños, iluminado por una fuerte luz divina. Triunfante sobre la muerte, el Cristo al centro de la composición domina los elementos alusivos al tema del mal y de la caducidad de la vida: la serpiente, la calavera y una granada que introducen el tema pictórico de la *vanitas,* nacido justamente en los Países Bajos, inspirado en grabados sobre el tema del arrepentimiento y del *ars moriendi* y que, desarrollado más ampliamente durante la Contrarreforma, tuvo éxito durante todo el Seiscientos en Europa. La tabla no está firmada pero la semejanza con el "Juicio Universal" de Sevilla y, en particular, con la representación de Cristo en el registro superior al centro de la línea de los elegidos, no deja espacio a dudas. Envuelto en el mismo manto rojo de pesado ropaje, en la misma pose de bendición, sube al cielo entre el dolor eterno de los condenados al infierno y la beatitud del paraíso.

Nutrido de la experiencia italiana y del estrecho contacto con un artista del calibre de Tintoretto, Martín de Vos marcó el momento más alto de la producción flamenca en Suramérica, abriendo el camino al gran maestro Rubens que, después de él, se convierte en el artista más imitado y apreciado.

1.2. Bernardo Bitti y el Manierismo italiano

El Renacimiento nunca llegó al Nuevo Continente pero la pintura del Virreinato recibió igualmente las influencias indirectas de numerosos artistas y arquitectos italianos que, como Zuccari, Giorgio Vasari y Sebastiano Serlio, contaminaron el estilo naciente en Suramérica durante los siglos XVI y XVII, a través de los ecos del Manierismo italiano que se convierte en un elemento de importancia en el proceso de formación de identidad de la pintura andina.

La presencia luego en los territorios del Alto Perú de los maestros italianos Bernardo Bitti, Angelino Medoro y Mateo Pérez de Alesio, incrementó la difusión y la afirmación local iniciando de esta manera a introducir innovadoras características y estilos. Arquetipo de esta nueva corriente, el padre jesuita Bernardo Bitti, nacido en Camerino, Italia, en 1548, llega a América Latina en 1575, marcando un primer importante momento en el desarrollo del *Arte cuzqueño,* gracias a la introducción de este estilo manierista tan en boga en la Europa del Siglo XVI. Proveniente del grupo de artistas manieristas herederos del estilo de los maestros florentinos y romanos activos en Roma, y perteneciente a la Orden de los Jesuitas a la cual entró cuando apenas tenía veinte años, Bitti partió para el Perú, llamado por los padres que allí ejercían el ministerio desde 1568 y viajó hasta el sur del Virreinato, como lo testimonian sus obras diseminadas en varios lugares del Alto Perú: en la región de Cuzco, a orillas del lago Titicaca, en la Paz, Potosí y Chuquisaca.

Su misión era la de evangelizar a través del arte y su gran talento artístico lo transformó en el pintor principal y exclusivo de la Orden Jesuita. Aunque no firmaba nunca sus cuadros, su estilo se volvió inconfundible y entre sus rasgos principales podemos anotar el uso predominante de la línea, la neta construcción de los volúmenes, la figura alargada al estilo del manierismo, la sofisticada composición de las escenas y la disposición de sus personajes sobre la base de una línea imaginaria serpentina. En las obras de Bitti no se aprecia el naturalismo sino más bien el empleo de tintas fuertes, metálicas y casi irreales, la misma intensidad de las pinturas de El Greco y el alargamiento de los cuerpos de sus personajes, las composiciones movidas de tipo rafaelesco, los excesos en los vestidos y en los tejidos que cubren abundantemente sus Santos así como una acentuación en la definición de los detalles en primer plano y con una menor caracterización del paisaje y del fondo. Bitti no fue el único en defender estas ideas sino que una entera escuela de seguidores adoptó e imitó el estilo del maestro, logrando casi confundirse con él.

Lo anterior se confirma con la obra en exposición "Virgen con el Niño" (fig. 5) que deja dudas sobre la autoría resultando ser una entre las numerosas obras provenientes de la escuela manierista, nacida gracias a la voluntad y a la capacidad de Bernardo Bitti que es tímidamente atribuida a Giuseppe Abitabili, joven alumno originario de Nápoles, también éste inscrito en la misma compañía de los Jesuitas del maestro. La obra cuidadosamente estructurada, representa a una Virgen de dulces rasgos y de piel rosada, con vestidos verdes y azules, colores ampliamente utilizados por Bitti. María es representada con la cabeza ligeramente inclinada, ulterior característica del círculo de Bitti, como se ve en muchas de sus Vírgenes, como aquélla "del Pajarito" de la colección del Banco de Bolivia o en la "Virgen con el Niño y San Juanito" del Museo de la Catedral de Sucre. Otro elemento típico de las representaciones de Bitti, y homenaje a la pintura manierista italiana, es el estiramiento de las figuras y, sobre todo, de los cuellos como en el caso de "San Juan Evangelista" de la Catedral de Sucre que evoca las desproporciones tan evidentes como

elegantes de Parmigianino y de El Greco. Pero su estilo era principalmente apreciado por la luminosidad y la influencia indígena, por los colores metálicos, por los rostros estereotipados y porque se alejaba del puro realismo europeo no plenamente aceptado y estimado como en los siglos sucesivos. Es necesario subrayar también que el arte incaico y preincaico en el cual la línea y la bidimensionalidad estaba a la base de toda obra, tenían todavía un papel preponderante y ejercían una influencia demasiado fuerte para dejar espacio a gradaciones de colores, desvanecido, claroscuro y técnicas europeas.

Sabemos que Bitti trató de difundir su parte un poco por vocación y un poco por deseo de crear seguidores y alumnos que continuaran su obra y, después de su muerte esta tarea le correspondió a su discípulo, el jesuita Diego del Ponte y a Gregorio Gamarra, que trabajó para la orden Franciscana entre 1600 y 1630, dejando obras entre La Paz, Cuzco y Potosí. Su larga carrera tuvo la influencia de Bitti proveniente de sus representaciones marianas y la flamenca de Sadeler de los grabados y de su riqueza de detalles hasta llegar en su período de madurez artística a una estabilidad e independencia estilística donde finalmente las influencias occidentales ya no eran evidentes. Para entender plenamente la calidad y la tipicidad de Gamarra y de sus insignes colegas manieristas activos en el Alto Perú, se hace necesario confrontar entre ellos tres lienzos, actualmente conservados en el Museo Colonial Charcas de Sucre que acomunadas por el mismo sujeto, ponen en evidencia semejanzas, diferencias artísticas y técnicas de tres exponentes del arte *manierista-andino*.

La primera, "Magdalena" (fig. 6) es aquélla firmada por Gregorio Gamarra que ve en el personaje del Nuevo Testamento, el eje de la composición. Magdalena, cuyo nombre tiene origen en Magdala, ciudad en las cercanías de Tiberiade (ahora Israel) fue liberada gracias a Jesús "de los espíritus malignos y de las enfermedades" (Lc 8, 1-3) es justamente la primera que asiste a la resurrección de Cristo después de haber velado a los pies de la cruz. Maria Magdalena, identificada desde los inicios como la pecadora que esparce de aceite perfumado los pies del Señor bañándolos con sus lágrimas y secándolos con sus largos cabellos, fue venerada como símbolo de penitencia y su culto se difundió en todo el mundo partiendo de Provenza, presunto lugar de su muerte[6]. En el lienzo de Gamarra está retratada en su joven edad, elegantemente vestida, con cabellos recogidos y arrodillada en su habitación mirando hacia el cielo, implorando perdón por sus pecados, señalando así el momento del cambio radical de su vida disoluta a devota de Cristo. Arrancándose así el precioso collar de perlas que ceñía su cuello y botando al piso joyas, monedas y todos los objetos preciosos que se encuentran en su mesa, decreta su rechazo a la riqueza material para dedicarse a una observar una conducta más moral. Símbolo de esta conversión es la luz divina a la cual dirige su mirada, el gato debajo de la mesa, que con semblante demoníaco encarna la tentación y por último, la jarra de ungüentos colocada sobre la ventana

[6] Los pasajes arriba citados de la vida de Magdalena son narrados por: Mateo 28, 1-7; Marco 15, 38-42; Luca 7, 37-38.

en el extremo derecho de la obra que representa el episodio bíblico de la unción de los pies de Cristo (Lc 7, 37-50).

La iconografía de Maria Magdalena se distingue en dos tendencia principales: la primera, con referencia al episodio bíblico arriba citado, en la cual es representada como la que unge con jarra de ungüento perfumado y los atributos de la ermitaña o sea el vestido y la calavera mientras medita, como lo narra la Leyenda Áurea con referencia a los últimos años de su vida. La segunda, en cambio, la representa como penitente, resaltando aspectos de su vida más licenciosa y superficial que preceden a su conversión. También Francisco de Padilla, otro exponente de la corriente manierista, representa a la Magdalena según la visión de la Contrarreforma, como una joven, mujer noble, con vestidos elegantes con cabellos largos recogidos con una cinta roja (fig. 7). El gesto emblemático y significativo que la capta en el momento de arrancarse el collar de perlas que lleva al cuello, se convierte en el eje de toda la composición y del significado total de la obra, o sea en el símbolo del arrepentimiento y del rechazo a la vida material a cambio de la espiritual. La elección de las perlas, clásico símbolo de perfección por su forma esférica y por la pureza de su color, acentúa también la necesidad de cambio y de negación y alejamiento del pecado. Magdalena todavía apegada a su vida licenciosa, dirige su mirada al cielo en búsqueda de perdón, mientras la habitación que la circunda, -completamente diseminada de las perlas de su collar, de joyas, de monedas y muchos otros objetos personales- subraya la superficialidad de su perdición moral. Por debajo de la mesa, donde ella se mira en el espejo, sale un gato, encarnación del espíritu maligno y vicioso. En la extremidad superior de la tela dos elementos divinos: la luz que ilumina a Magdalena, enseñándole el camino del arrepentimiento y, sobre la derecha, sobre una pequeña ventana, se vislumbra la jarra de ungüento, su típico atributo con referencia al contenedor del bálsamo utilizado para ungir los pies de Jesús. La obra de Francisco de Padilla, lleva la firma en la extremidad inferior derecha y como la precedente pintura, presenta una técnica todavía no del todo refinada, visible por la utilización principalmente de colores primarios sobre fondo oscuro, sin el empleo de tonalidades intermedias y gradaciones de colores. Es verdad que los artistas manieristas amaban estos colores fuertes, decididos y consistentes pero corrían el riesgo de que sus obran resultaran a veces planas y excesivamente elementales.

La última, y distinta de las dos precedentes obras (figura 8) es aquélla de otro importante representante de la pintura de la *maniera* en América, Antonio Mermejo, que reinterpreta a la Magdalena envolviéndola en un ropaje que deja descubiertos los brazos musculosos y masculinos, índice del deseo de despojarse de todo aquello que hacía parte de su vida anterior, así como homenaje a las Magdalenas y a las Danae realizadas por Tiziano[7] durante el siglo anterior en Italia. Los largos cabellos representan el episodio

---

[7] Tiziano (1490-1576), el artista principal de la escuela veneciana y una de las figuras claves en la historia del arte occidental. Cfr. Danae, olio su tela, Museo del Prado, Madrid, 1553-54; Magdalena penitente, Palacio Pitti, Florencia, 1523.

bíblico de cuando ella seca las lágrimas derramadas sobre los pies de Jesús con sus propios cabellos, en casa de Simón el Fariseo y le dejan descubiertos los senos que posteriormente y de manera burda, fueron cubiertos por mano de otro artista, con ulteriores torpes cabellos de una tonalidad más encendida y tendiente al amarillo, escondiendo así aquellos senos que la Contrarreforma había prohibido mostrar con el fin de contener los desvíos doctrinales.

Entorno a ella se observan los símbolos que indican su arrepentimiento y su retiro espiritual: la calavera, atributo del ermitaño y fuente de meditación sobre la muerte, el crucifijo representado durante toda la permanencia de la Magdalena a los pies de la Cruz, el flagelo en su mano derecha, atributo del penitente y del arrepentido y la jarra para el ungüento a sus pies, símbolo del bálsamo utilizado para ungir los de Jesús. A sus espaldas, un paisaje verde, desolado, de clara influencia italiana, muy semejante a los bien conocidos paisajes leonardescos sugeridos por la tendencia imitativa de los grandes maestros manieristas.

Esta generación de artistas que ve en Gamarra, Padilla y Mermejo entre los principales exponentes del manierismo del Nuevo Mundo, se caracteriza por la superación del ideal artístico del arte como imitación de la realidad y como fin en sí mismo, portador de valores morales y culturales. Este arte debe recordarse también por sus introducciones e innovaciones técnicas como la nueva utilización de una luz que aún arriesgando aparecer irreal, finalmente podía subrayar expresiones, movimientos, drapeados y miradas de sus personajes; además el uso de colores también éstos innaturales y fuera de la clásica gama conocida hasta ese momento, hacía estas producciones artísticas artificiales y extravagantes.

Ultimo, pero no por importancia, perteneciente al movimiento manierista entre Bolivia y Perú , fue el español Antonio Montúfar de quien el museo de Charcas posee dos obras de grandes dimensiones e impacto visual que representan el martirio de Santiago y el de Simón. El estilo de las dos obras es muy similar, casi como si fuesen parte de la misma serie, mientras que las idénticas y grandes dimensiones sugieren la posibilidad de que fuesen originalmente colocadas en el interior de dos amplias paredes de una Iglesia y por lo tanto destinadas a la devoción pública. El primero representa a Simón, uno de los apóstoles menos conocidos, durante la ejecución de su sentencia a muerte. El mártir en efecto es tomado en el momento de su martirio, rodeado de numerosos personajes que se disponen a ejecutar la sentencia con una sierra que se convertirá en el atributo iconográfico del Santo. El segundo lienzo, representa a Santiago en el momento del martirio, casi extendido en el piso mientras trata de liberarse de los guardias que lo golpean con bastones para darle muerte. El evento del "martirio de Santiago" (fig. 9) es bastante tortuoso porque sólo después de haber sido derrocado y después de haber sido lapidado, es golpeado mortalmente en el cráneo y muere. Golpeado y sostenido por un pie, el santo está rodeado por guardias que se preparan a infligirle bastonadas con gran fuerza y violencia,

representadas por el autor a través de la puesta en evidencia de la musculatura de sus brazos. Santiago, que es puesto en el suelo, envuelto en una delicada túnica drapeada verde brillante, parece implorar el perdón a sus secuaces y al Maestro, con el gesto de una mano tendida. Detrás de él muchos personajes, además de los guardias, hacen parte de la escena: personajes del templo a la derecha mientras que a la izquierda se divisa una figura con vestidos reales atribuible a Herodes Agripa II Rey de Judea e hijo de Herodes Agripa I, rey en el tiempo del martirio de Santiago el Menor. A sus espaldas, un palacio, probablemente el de Herodes el Grande, con numerosos elementos clásicos desde el cual hacen caer a Santiago para darle muerte pero él no muere de esta manera. La floreciente producción artística que caracteriza estas zonas durante el Siglo XVI en los albores de la colonización, favorecida por los continuos traslados de los artistas dentro del Virreinato y no sólo en éste, contribuyó a una unificación de los conceptos estilísticos en todo el territorio, dando vida a verdaderos y propios principios dictados por las diferentes escuelas que fueron impuestas y enseñadas a los artistas indígenas para que aprendieran y apreciaran el arte de los europeos.

1.3. La pintura mística del Barroco de la Contrarreforma

"Gracias a su exaltada sensibilidad de color,
se formó una gama extraordinariamente bella
con la cual obtuvo resultados hasta entonces inéditos
con el contraste entre dos tonos, ya sea en los encarnados
con el rojo y las tierras claras, que en los vestuarios
con su característico efecto luminoso en los blancos"[8]

El gran movimiento de reacción religiosa que la Iglesia de Roma promovió a partir de la segunda mitad del Quinientos, para contratar la difusión del protestantismo, tuvo en el Concilio Ecuménico de Trento el punto de partida para una nueva organización de la Iglesia misma y el inicio de nuevas y controladas tendencias artísticas. El Concilio reconoció la teología como única fuente de verdad al lado de las Sagradas Escrituras, reafirmando la validez de las indulgencias, del culto a los santos y de las reliquias, haciendo de la lucha contra la herejía una exigencia. A partir de 1545, los fieles fueron incentivados a seguir el ejemplo de santos héroes, presentados como arquetipos que se volvieron populares, verdaderos y propios modelos de seguir e imitar como se lee en las páginas dedicadas a la producción artística durante el período de la Reforma Protestante, *Artisti, gioiellieri, eretici*, obra del historiador italiano Massimo Firpo. En este sentido en Europa como en

[8] Pompey Salgueiro, F., *Zurbarán, su vida y sus obras*, Aguado, Madrid, 1948, p. 101

América, dada la necesidad de evangelizar y alfabetizar, la pintura da grandes pasos "sobre el fondo de tensiones promovidas en la experiencia humana y profesional de algunos artistas, entre las imágenes sagradas a las cuales eran llamados a pintar y sus elecciones religiosas. Después de la conclusión del Concilio, como se sabe, todo cambió y la misma producción figurativa no tardó en adecuarse a los nuevos cánones de decoro, a los nuevos escrúpulos de ortodoxia, a las nuevas tareas pastorales y pedagógicas, a las nuevas finalidades de celabración de la edad de la Contrarreforma" [9].

La forma metódica con la cual fue organizada la difusión de la fe católica, eligió el medio visual como vehículo de propagación, dando inicio a una producción artística exorbitante que pudiese flanquear la directa predicación de los exponentes del clero en Europa y de los misioneros en el exterior.

Las imágenes sagradas conmovían a las masas, constituidas en su grande mayoría por analfabetas que se confiaban en el culto para escapar del pecado y de las tentaciones del mundo de la Contrarreforma en un período en el cual la devoción aseguraba a los fieles la salvación y el cumplimiento de los preceptos cristianos.

Con la elección del Papa Paolo III en 1534, el movimiento de reforma tomó pie en Roma comenzando a remover los obstáculos hasta ese momento insuperables, logrando poner en acto una efectiva renovación, partiendo de la formación y de la acción de nuevas órdenes religiosas que, como aquella de los teatinos y de los jesuitas, pudiesen, a través de una obra misionera, difundir y revivir la palabra de Cristo, dando vigor a las enseñanzas doctrinales tan puestas en discusión durante este período atormentado. Paralelamente a estas fundaciones *ex novo*, se manifestaban renovaciones también en el interior de las órdenes mendicantes que basaban su propia existencia sobre ideales de vida común y elevación del nivel de los estudios teológicos. Estas órdenes cubrieron un papel esencial en la renovación eclesiástica, sobre todo en España, donde, sostenidos por los Reyes Católicos, se movieron activamente desde la Reconquista, o sea la expulsión de los moros que no fue sólo un objetivo político sino también religioso. La estrecha colaboración entre el poder espiritual y civil, se mostró muy propicia ya sea por la reforma que por los sucesivos empujes colonizadores que miraban al continente suramericano y a su anexión al imperio español. Justamente en España nació la orden más eficiente para la reforma y la colonización, o sea la Compañía de Jesús que, fundada por Ignacio López de Loyola en 1534, persiguió el ideal de perfección cristiana en el ejercicio de la profesión de educadores y portavoces de los mensajes evangélicos y de la palabra de Dios en el mundo. En América Latina la orden de los jesuitas emprendió una obra de proselitismo y de ayuda hacia las poblaciones locales contrariamente a las funciones bastante más represivas de los pertenecientes a la orden en Europa dedicados a la lucha contra la herejía. Estas tierras tan lejanas de la corrupción y de la venalidad eclesiástica se convirtieron en teatro de una pura

---

[9] Firpo, M., *Artistas, joyeros y eréticos,* Laterza, Bari, 2001, p. VII

evangelización, de una elevación de la vida espiritual y no material, demostrado en la vida comunitaria y en las actividades culturales y productivas que hicieron nacer y crecer nuevas comunidades.

Al lado de las "compañías" y de sus objetivos caritativos, nacen también libres asociaciones y corporaciones de ciudadanos, de profesionales y de comerciantes y, naturalmente, de artistas y mercantes de arte que representaban ante los ricos clientes de la época, las nuevas clases sociales en fermento. Por lo que respecta a los artistas, la exigencia principal era la de convertir las temáticas profanas, tan representadas hasta ese momento, en temáticas sagradas, rigurosamente requeridas por las nuevas exigencias eclesiásticas. Se vuelve indispensable suministrar los instrumentos necesarios a grupos de pintores desprovistos también ellos de estables nociones cristianas y todavía muy lejos de la hagiografía y de las Sagradas Escrituras. Traducir en imágenes, escenas de la vida de Cristo, de la Virgen y de los Santos, resultaba ser una empresa ardua para muchos de estos pintores, grabadores y escultores que no se habían nunca confrontado con estas temáticas pero que por exigencias culturales estaban obligados a una actualización que llegó gracias al subsidio de críticos destinados a flanquear a los artistas para ofrecerles las explicaciones necesarias de los diversos textos sagrados con el fin de que pudiesen reconstruir imágenes destinadas a dar a los cristianos una visión clara y concisa de la vida de Cristo y de sus enseñanzas.

Dramáticas composiciones manieristas, pomposas escenas barrocas y esenciales grabados flamencos, se convirtieron en la modalidad de expresión y enseñanza de los preceptos cristianos pero bajo el atento control por parte de las autoridades religiosas que pasaban a riguroso examen temas y representaciones después del "*De invocatione, veneratio et reliquis sanctorum et sacris imaginibus*", decreto emanado para garantizar el decoro y la veracidad total de la obra , sin excluir los desenfados y las personalizaciones desfachadas del Manierismo. En el caso de la representación de la Magdalena de Antonio Mermejo (fig. 8), por ejemplo, la mujer es representada semidesnuda, envuelta sólo por un liviano manto que es descaradamente ayudado por mechones de cabellos postizos y posteriormente agregados para cubrir el seno y la espalda pero que en la obra original se habían dejado descubiertos.

Misticismo y espiritualidad, por lo menos durante el siglo de la Contrarreforma, no dejaron espacio a las complejas obras de carácter profano donde reinan pasiones y dinamismo que encontrarán en cambio la justa continuación sólo desde el Seiscientos, siglo en el cual los ecos de la Contrarreforma y de su tendencia iconoclasta, se agotarán y dejarán espacio a la provocación y la sensualidad. Después de este rígido control, aumentaron las legibles y sobrias representaciones de apóstoles, evangelistas y mártires a las cuales se agregaron también las de fundadores de las órdenes religiosas, cubriendo así el papel de santos y héroes contemporáneos como Ignacio de Loyola, fundador de la orden de los jesuitas y Filippo Neri de la Congregación del Oratorio. La Iglesia de la Contrarreforma

queda como el cliente principal de estas pinturas para conducir a la fe cristiana su público y fieles, pretendiendo representaciones realistas y místicas, figuras plásticas y monumentales, dignas y de fuerte impacto.

La escuela española se hizo portavoz de esta tendencia que encontró, a través de composiciones simples, realizadas casi exclusivamente por medio de un magistral dominio de los claroscuros, una forma altísima de expresión y realización de los preceptos cristianos.

Solemnes figuras de Santos, aislados al centro de obras de grandes dimensiones, de pobres ambientaciones, marcaban la importancia de la vida monacal, de recta conducta y de la constante y total devoción a la Iglesia, haciendo de artistas como Francisco de Zurbarán y Francisco de Ribera, los promotores de un arte a la insignia de la moralidad que contrastaba con las mucho más reaccionarias y desafiantes manifestaciones desacralizantes de Caravaggio y de sus seguidores en Italia.

1.4. Misticismo y realismo: Zurbarán y su escuela

Los prejuicios y las preclusiones dictadas por el momento histórico y por los grandes cambios que afectaron a la España de la Contrarreforma ya libre de los Moros pero aún en pie de guerra, hicieron surgir una presencia artística que marcará en pintura la cúspide del misticismo ibérico, y no sólo en pintura: Francisco de Zurbarán. Fue él un pintor que talvez más que cualquier otro solicitó la reflexión sobre el arte devoto y sobre las dinámicas de una didáctica monacal, el mismo que logró ir más allá de las simples representaciones de lo real, tomando los aspectos interiores y profundos de sus sujetos. Permaneciendo siempre unido por un vínculo profundo a la vida de los grandes conventos españoles, permanece independiente de las fuertes tendencias estilísticas del período y de las fuertes influencias de Caravaggio que no menoscabaron su producción sino que, evidentemente, recorrieron caminos paralelos y conocidos por el pintor español. Lejos de cualquier confusión con tráficos artísticos y estilísticos, logra verdad formal y espiritual no adhiriendo nunca plenamente a las tendencias oscurantistas tan en boga en la Sevilla del Seiscientos, donde Zurbarán trabajó durante un período de su vida. Aquel oscurantismo, de matriz *caravaggiesca*, que estaba al origen de todas las transformaciones artísticas en España como en Italia, no se adaptó nunca plenamente a su concepción de "pintura como acto de fe, como circunstanciada documentación de aventuras paradisíacas, de historias edificantes, de eventos que superan lo humano y se acercan a la divinidad nacidos del éxtasis o de la mortificación de la carne: una pintura realizada en total subordinación a las exigencias de una particular clase de clientes, aquella de potentísimas órdenes monacales, rígida, inflexible en cuanto a la caracterización de la iconografía; no tanto obras aisladas como ciclos de lienzos, atestados retablos, decoraciones en serie de sacristías, de

refectorios, de enteros complejos monásticos"[10], como se lee en *Zurbarán,* de Raffaello Causa. Este arte tan puro, místico y profundamente religioso, contemplado y fieramente defendido por Zurbarán, recibió un duro golpe con la llegada de las nuevas tendencia neopaganas y mucho más desfachadas, sostenidas por los colegas Velázquez y Murillo que obligaron al pintor, ya anciano, a dirigir sus pinturas hacia las conquistas coloniales de ultramar. Sus obras (cerca de un centenar) llegaron al Alto Perú y más precisamente a Lima, capital del reino de la provincia boliviana de Potosí que se transformará más tarde en un centro artístico y cultural siempre muy colegado al gusto español. En aquella época la ciudad de Potosí era la más grande y poblada de la América Latina, contando con cerca de ciento sesenta mil habitantes y era también una de las más ricas dados sus yacimientos minerales y su enorme mina de plata "El Cerro Rico" cuyas ganancias incrementaban las cajas españolas. En esta zona, además de las actividades mineras, abrieron talleres de pintura bajo el empuje de las nuevas tendencias provenientes de Europa y con la llegada del Barroco desaparece aquella unidad artística que siempre había existido en el Virreinato en la época del Manierismo. La obra de Zurbarán se convierte así en el centro de los estudios de una nueva actividad pictórica que encuentra en el espíritu devoto de sus sujetos, el impulso a la tradición teológica predicada por las importantes órdenes monacales, flanqueado por la escalada de la literatura religiosa y espiritual que había promovido una gran variedad de temas iconográficos y había incrementado su difusión entre monasterios y escuelas pictóricas. La simplificación estructural de la imagen típica del estilo de este maestro facilitó la reproducción mientras el uso asediante de la luz para evidenciar la simplicidad y el espíritu de pobreza de los interiores despojados, caracterizó un estilo inconfundible. Sus imponentes perfiles de santos que resaltaban en las sombrías paredes, surgiendo por su resplandor deslumbrante y su evidente palidez, se convirtieron en el signo de reconocimiento de un arte y un estilo en ascenso que, además de la evidente monumentalidad y relevancia otorgada a sus personajes, entraba en una innovadora complejidad psicológica. Numerosos son los ejemplos de este estudio estético pero sobre todo interior que se encuentran diseminados por todo el reino del Alto Perú pero que, desafortunadamente, por falta de firma y de datos seguros, no se puede atribuir a muchas de las obras encontradas. Es cierto que algunos lienzos calcan perfectamente las características típicas del estilo de Zurbarán, difundido en América y afirmado en las escuelas de todo el reino, como el lienzo que representa a "Santo Domingo de Guzmán" (fig. 10), fundador de la Orden Católica de los Hermanos Predicadores Dominicos y, además, teólogo español. El santo ocupa toda la escena dejando entrever a sus espaldas un paisaje vagamente caracterizado por una estéril vegetación hecha con pequeñas y veloces pinceladas y por el plomizo cielo, que siempre en los tonos de gris, confirma la voluntad del autor de quererse concentrar en el personaje principal a menoscabo de la escena circundante.

---

[10] Causa, R., *Zurbarán*, Fratelli Fabbri Editori, Milán, 1966, p. 4

El santo, conocido como un humilde ministro de la predicación, basó toda su vida en la predicación itinerante, la mendicidad, hablando continuamente con Dios y de Dios y es esto lo que la obra quiere comunicar: devoción, obediencia y espiritualidad. Domingo es representado con los vestidos de su Orden, la túnica negra, que indica la muerte del mundo y por debajo de ésta una prenda blanca con capucha que en cambio indica la resurrección de Cristo y su nueva vida, mientras sujeta con la mano izquierda un crucifijo y pone la otra mano en el corazón, dirigiendo la mirada hacia abajo justamente en señal de humildad y devoción cristiana. Los rasgos de su rostro son los que Zurbarán repropuso en muchísimas de sus composiciones, piel pálida, iluminada por fuertes resplandores de luz blanquecina, ojos encavados, rostro alargado, narices afiladas mientras aparecen de la oscuridad del vestido las manos, también éstas delgadas y largas. Lo que estudiaba Zurbarán y lo que tomaron luego sus imitadores y alumnos no fueron en verdad las composiciones y la anatomía de sus personajes sino el estudio de la materia, de su plasticidad y de sus colores primarios. Cuadro tras cuadro, fueron pintados en este período, ya sea en las escuelas españolas que en las suramericanas, metros y metros de blanco y negro y, a veces en una sola tela, para subrayar la monumentalidad y la intensidad de amplias vestiduras litúrgicas y, sobre todo, para estudiar sus variaciones cromáticas, las luces y sombras y los movimientos de las fuentes luminosas para tratar de captar los enigmas del claroscuro justamente a través de la representación de los pesados drapeados de las telas. Luz, color y simplicidad de la composición encuentran así una perfecta conexión con los personajes representados, resaltando el directo vínculo con Dios y la posibilidad para el fiel de encontrarlo y admirarlo en cada monasterio, iglesia y capilla del imperio español. La santidad tomaba cuerpo en estas obras, silenciosa e imponente, interpretando perfectamente los ideales de la Contrarreforma que, con austero naturalismo e intensidad mística buscaban, a través de la actividad de los *zurbaranescos*, difundir los ideales de predicación y pobreza de manera directa y convincente justo como dictaba la Orden del mismo Santo Domingo. Como sabemos, los monjes no eran sólo los empleadores de muchos artistas del tiempo sino también los maestros y los clientes exigentes que prescribían de manera minuciosa los personajes de representar. La cantidad de pinturas encomendadas a estas escuelas durante el Siglo XVII incrementó la producción pictórica en relación a la exigencia evangelizadora y promocional de las misiones.

2. EL ESTILO COLONIAL EN LA PINTURA: LA PINTURA "VIRREINAL" EN LA BOLIVIA ANDINA

La producción artística en Bolivia alcanza su máximo esplendor durante la época del Virreinato, o sea desde su fundación en 1533 hasta 1809, año que marcó la independencia de la nación después de los numerosos años de colonización española. Bolivia fue funda-

da sobre el territorio que pertenecía a la *Audiencia de Charcas* y hasta 1776 esta región hizo parte del Virreinato del Perú antes de ser anexada al Virreinato de Buenos Aires. Las Audiencias eran instituciones dirigidas por el Rey y administraban la justicia a través de una amplia burocracia, constituida por jueces, auditores, literatos y especialistas en las varias causas. Estos "tribunales" gozaban de amplia autonomía , sobre todo en el caso de Charcas que, debido a la distancia que lo separaba de la capital del Virreinato, Lima, podía tomar decisiones importantes y reemplazar las funciones del Virrey en caso de muerte imprevista o de eventos similares. La Audiencia de Charcas así como la Universidad Real Mayor Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca, fundada en 1624 por los Jesuitas en la ciudad de La Plata, hoy Sucre, capital de esta región, fueron activos promotores de cultura, de producciones intelectuales y de temas sociales, valorizando esta área hasta convertirla en uno de los mayores centros intelectuales del país.

Desde el Siglo XVI en adelante, Charcas, como todos los otros virreinatos, recibió múltiples influencias artísticas europeas del Manierismo, del Barroco y del Neoclasicismo, importadas por los grandes artistas que como Bernardo Bitti, Antonio Montúfar, López Castro, Melchor Pérez de Holguín y Gaspar Miguel Berrío, trabajaron en esta jurisdicción. Gracias a la obra de evangelización y de formación artística de estos artistas, emprendida por la Corona española en todo Suramérica, se formó una nueva iconografía religiosa y arribaron también nuevas técnicas artísticas hasta entonces desconocidas en esta región: la pintura sobre caballete, la escultura policromada, la pintura sobre metal, aquélla sobre madera y el fresco, que entraron a hacer parte de la producción local, gracias a la apertura de talleres y escuelas para la formación de nuevos artistas locales.

En el Siglo XIV, las técnicas pictóricas habían ya alcanzado en Europa un alto nivel cualitativo y, a través de la asociación de artistas en corporaciones, la transmisión de los conocimientos pudo por fin difundirse, transmitirse y mejorar. Además, la experimentación de maestros y discípulos favorecía el crecimiento profesional y las técnicas se refinaban, gracias a la introducción de nuevos apoyos y materiales. La introducción de la química como base para las experimentaciones pictóricas, por ejemplo, favoreció el estudio de procesos de conservación, la preparación de diferentes estratos de pintura y otros descubrimientos que daban lugar a expertos en los respectivos campos artísticos. En un primer tiempo la difusión de estas técnicas ya bien consolidadas en Europa encontró en América límites evidentes, ya sea por la ausencia de materiales que por la escasa preparación de los artistas-artesanos locales. La falta de madera en el Virreinato implicó también una escasa producción pictórica sobre tabla, favoreciendo las experimentaciones sobre tela o sobre pared para pinturas murales[11] de grandes dimensiones, como las que se encuentran en las iglesias de Curahuara de Carangas, Carabuco, Callapa y Tiahuanacu, ubicadas

[11] Estas pinturas murales eran realizadas sobre un soporte de tierra cruda cubierto con varios estratos de malta y cal con inertes de diversa granulometría y un revestimiento de revoque a granulometría más fina sobre el cual se aplicaba un estrato de color con pigmentos pegados con cola animal.

en la región de La Paz, que se distanciaban así de la amplia producción y perfección occidental de las pinturas sobre "madera". Los muros en esa época servían de base para pinturas de gran volumen pero la técnica del fresco, por su complejidad y por la destreza necesaria para su realización, no encontró gran demostración en América Latina debido a la poca profesionalidad de los artistas; sólo en los grandes centros urbanos como Lima, esta técnica obtuvo un buen despliegue pero sin duda no comparable con el éxito obtenido por la pintura sobre caballete. Los lienzos provenientes de Europa en el siglo XVI y en el XVII eran principalmente de lino y cáñamo que, mezclados a otras fibras naturales, aumentaban la comercialización y una vez a destinación podían ser fácilmente armadas sobre bastidores de madera y listos para ser utilizados. Siempre en el siglo XVI, la pintura a témpera sufrió un cambio de técnica cuando la témpera a huevo fue sustituida por aceites secantes, con pigmentos igualmente inorgánicos (minerales) y orgánicos, permitiendo una pintura para veladuras. Este tipo de pintura secaba muy lentamente por absorbimiento de oxígeno pero sin que los colores sufrieran cambios de tonalidad favoreciendo el proceso de elaboración de la obra y permitiendo al artista correcciones, matizados y gradaciones de tono, desde la primera aplicación. La tela necesariamente era preparada a través de la aplicación de una mezcla de cola y yeso, muy absorbente que, desde el Seiscientos, para hacerla más apta al empleo de los colores al óleo, fue sustituida por la imprimación al óleo y pigmentos secantes de color rojo.

La entidad del proceso de colonización fue talmente grande que inclusive la importación de materiales e instrumentos hizo parte de este enorme proyecto formativo debido a que la producción local no cubría las necesidades y la amplia demanda del mercado, permaneciendo dependiente de las importaciones europeas. La introducción de técnicas europeas contribuyó a la creación de un arte local y original, proporcionado a la formación de sus artistas y a las exigencias de gusto de las poblaciones nativas.

Una de las más típicas técnicas virreinales, difundidas en las tierras del Alto Perú fue la del "brocateado" o sea el empleo de moldes que bañados en oro, repetía decoraciones florales o geométricas, sobre todo de los vestidos de los personajes representados y en los paisajes circunstantes.

Los personajes representados eran en la gran mayoría de los casos, representaciones sagradas debido a la marca evangélica que los colonizadores habían impuesto también en los talleres locales y la posibilidad de profundizar ulteriores temas era bastante escasa. No se impartían lecciones de anatomía, sobre cómo hacer las proporciones, la perspectiva y el paisaje sino que simplemente la enseñanza era basada sobre la copia y sobre la imitación de personajes y obras precedentemente realizadas por maestros europeos. De esto deriva la escasa presencia de desnudos, además que por cuestiones morales también por dificultad de reproducción de la anatomía humana, así como una falta total de la tridimensionalidad y la profundidad en las composiciones, en las cuales la perspectiva era casi improvisada y a veces del todo inexistente. Visible en muchas pinturas del período la fuerte ten-

dencia a la bidimensionalidad y a la colocación de los personajes sobre líneas imaginarias y sobre diversos planos pero sin variaciones sustanciales en las dimensiones y en las gradaciones de colores.

2.1. El decorativismo en la escuela de Cuzco

En el Perú del Siglo XVII nace en Cuzco una de las escuelas pictóricas más importantes de la escena americana, la Escuela Cuzqueña, que encontró en la pintura la expresión artística de mayor popularidad durante el período colonial, debido, además, a su empleo como medio didáctico y de evangelización. La riqueza de este legado de obras pictóricas de altísima calidad que ha llegado hasta nuestros días, consiste sobre todo en óleos creados con una maestría y precisión notable y con una personalidad y singularidad del todo propia de artistas que sentían la necesidad de expresarse a través del medio visual. Un aspecto distintivo de este arte fue el amplísimo uso de la técnica del brocateado, un relevante decorativismo utilizado para enriquecer de innumerables elementos dorados, vestidos y fondos que relucían y subrayaban la riqueza del Reino y la abundancia de oro y metales preciosos del continente. Esta tendencia retomaba aquéllos que eran los esquemas europeos durante el período del Tardío Gótico o mejor dicho Gótico Internacional, difundido en Europa del Siglo XIV al XV, caracterizado por elegante lineamiento, refinamiento de las formas, riqueza de colores y minuciosa atención a los detalles. Abandonada la necesidad de utilizar líneas vibrantes que se perfilaban con suprema elegancia sobre los uniformes y planos fondos dorados del período gótico, la escuela europea se preparaba al período del Renacimiento a través del Gótico Tardío para hacerse más legible y señorial. En Italia, exponentes del calibre de Gentile da Fabriano y Benozzo Gozzoli, realizaban pinturas donde el decorativismo y la importancia dada a los detalles asumían mayor relevancia por el uso del dorado (fig. 11). Así como las miniaturas y los códigos miniaturistas, también la pintura del tardío gótico exportada a los territorios de Suramérica, influenció escuelas y artistas con su esmero y rico cromatismo. La atenta asimilación de las técnicas orfebres y miniaturistas europeas connota en efecto la presencia de estas obras en las bodegas de ultramar y la consecuente imitación y reproducción local, que se encuentra en la floreciente producción de la escuela cuzqueña y en el consiguiente refinamiento de la técnica del brocateado. Las telas y los vestidos de manera particular, eran los elementos más decorados a través del empleo de esta técnica que, para hacer secuencias y decoraciones en serie, se valía de moldes e instrumentos que, bañados en oro, podían ser repetidos y hacer las tramas de los tejidos y de los brocados preciosísimas.

Esta técnica era aplicada particularmente en las representaciones de episodios bíblicos de gusto del todo local, donde, por ejemplo, Vírgenes de rasgos indígenas e imponentes Ángeles eran acomunados por la abundante decoración en relieve de oro y púrpura. El

Museo Colonial Charcas posee un gran número de obras que encarnan perfectamente las enseñanzas dictadas por este estilo pictórico, provenientes de la capital del Virreinato del Perú, Lima, y de otro vital y considerable centro artístico que da su nombre para la identificación de esta corriente artística: Cuzco. La primera de éstas es una "Anunciación" (fig. 12) que representa el episodio del Nuevo Testamento en el cual el Arcángel Gabriel anuncia a María que va a ser madre (Lc 1, 26-38). Entre el siglo XII y el XIV entra establemente a hacer parte del patrimonio de devoción de los fieles la oración del Ave María que, reproduciendo las palabras del saludo dirigido por el Arcángel a la Virgen, constituirá el núcleo esencial del rosario. De clara matriz cuzqueña, esta obra refleja las características del estilo, ya sea por el amplio empleo de decoraciones doradas, que por la ausencia de elementos espaciales definidos y por las amplias masas de color. En la parte superior de la composición las nubes acogen al Eterno Bendecidor, mientras la Virgen, en primer plano, con la mirada dirigida hacia abajo, la piel pálida y las mejillas enrojecidas, recibe al Arcángel Gabriel, permaneciendo impasible y absorta en su lectura. El Arcángel, representado sobre una nube con rasgos andrógenos, amplias alas coloradas y vestidos suntuosos y dorados, indica con la mano derecha el cielo y el descenso del Espíritu Santo bajo la forma de una paloma radiante de luz, prenunciando la concepción de Jesús. El Arcángel sostiene en la otra mano un ramito de lirios, flores que eran conocidas desde la antigüedad por las civilizaciones de la cuenca del Mediterráneo, consideradas un símbolo de pureza y de inocencia, adoptadas luego por la iconografía cristiana como símbolo de la Anunciación. Los vestidos de las dos figuras en un primer plano son de buena calidad, las telas preciosas y abundantemente decoradas con motivos florales dorados y en ligero relieve por la técnica del brocateado, hacen resaltar la realeza en puro estilo cuzqueño, así como por la aureola de la Virgen y los rayos divinos provenientes del Eterno. La ambientación, como ya se dijo es poco caracterizada, se nota la presencia de un mueble de madera decorado con volutas, talvez un atril o un altar doméstico que define el espacio y enfatiza la entrada imprevista del Espíritu Santo en la serena cotidianidad de la Virgen. En el registro superior, entre las nubes, se divisan dos niños que sostienen coronas de rosa, símbolo mariano y a su lado irrumpe el Eterno, raramente presente en las Anunciaciones, desgarrando las nubes con su aureola dorada y bendiciendo la escena de abajo. También esta figura es fastuosamente adornada, haciendo del oro el color dominante tanto en el fondo como en las decoraciones del registro superior en neto contraste con la oscuridad, el misticismo y el recogimiento de la parte inferior de la tela.

La tendencia del tiempo sugería el uso de los colores primarios, de colores puros empleados sin mezclas ni matizados posteriores, haciendo estas telas de fuerte impacto debido a los colores vivos, brillantes y decididos, mientras el único tentativo de hacer el color matizado era el utilizado en la piel de los ángeles y de los dos personajes en primer plano.

Las mismas características están presentes en otra gran obra en exposición, fechada

a finales del siglo XVIII, que representa a la "Virgen Hilandera" (fig. 13) o sea a la Virgen que intenta hilar, escena tomada de los evangelios apócrifos, en cuyas páginas es narrada la infancia. La enseñanza de la costura era impartida desde que eran pequeñas a través de las parroquias, durante las actividades domésticas, y como tal, era base de la formación de las niñas que, como María,, bordando a la edad de siete años, personaliza la tradición. En la obra es representada con rasgos indígenas pero con vestidos elegantes y guarniciones preciosas, como si perteneciera a una casta elevada. Tampoco en este caso existe profundidad ni perspectiva, el contexto espacial está constituido en efecto, esencialmente por un fondo oscuro, uniforme y sin ningún tipo de caracterización. El único elemento visible es la silla dorada donde está sentada María, también ésta representada sin escorzo perspectivo alguno. La bidimensionalidad no deja espacio en esta época a las tres dimensiones, haciendo las escenas planas y carentes de dinamismo; además la gama de colores es muy reducida: predominan el rojo y el oro como la tradición. Los artistas del tiempo veían en el uso de estos colores una audaz innovación y una introducción de un estilo personal, en contraste con los cánones fijos y rígidos del arte escolástico precedente.

Como ya se dijo, la temática mariana fue una de las más afrontadas y reproducidas por la escuela de Cuzco; existen pruebas de las varias obras que hacen parte de la colección que representan a la Virgen con el Niño en dulces poses y ricas decoraciones, pero entre todas se destaca la admirable "Virgen con Rosario y Santos" (fig. 14) del XVII siglo, de autor anónimo. En esta iconografía, la madre de Dios es por lo general representada con un vestido celeste, estrechando una corona del rosario entre sus manos; el origen de esta representación sagrada está colegado a la aparición de María a Santo Domingo, en el año 1208 en Prouille. La celebración de la Virgen del Rosario fue instituida con el nombre de Virgen de la Victoria por el Papa Pío V, como tributo a la batalla de Lepanto (de 7 de octubre de 1571) en la cual la flota de la Lega Santa (formada por España, la República de Venecia y el Estado de la Iglesia) vence la del Imperio Otomano. El Papa Gregorio XIII, sucesor de Pío V, la transformó en fiesta de la Virgen del Rosario: los cristianos, en efecto, atribuyeron el mérito de la histórica victoria de Lepanto a la protección de María, invocada antes de la batalla rezando el rosario.

El estilo de estas obras se separa ligeramente de aquél de las precedentes sintiendo una influencia, además de cuzqueña, barroca, por los fuertes contrastes de luz y de sombra que acentúan el sentido de intensa espiritualidad, haciendo que esta representación sea de profunda participación religiosa, intimidad y gracia. La figura central es la de la Virgen con el Niño, colocada en la parte superior de la composición, para subrayar la importancia y la prioridad sobre los otros objetos (simbolismo categórico). Visten indumentos suntuosos y coronas preciosas asomándose delicadamente en señal de bendición hacia los Santos que están abajo, mientras se esparcen desde el centro rayos luminosos, creando una especie de aureola dorada entorno a la Virgen y al Niño que sostienen entre los dedos una corona del rosario, dorada, visible también ésta por la lucidez y esplendor. La Virgen

apoya los pies sobre tres pequeños niños y sobre la hoz de la luna que en la iconografía clásica representa la Inmaculada Concepción, o sea, María, única mujer en capacidad de vencer al pecado original desde el primer momento de su concepción. Esta iconografía tiene origen por un lado del *Apocalipsis* de Juan Evangelista "La mujer y la serpiente": "en el cielo aparece luego un signo grandioso: una mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y sobre su cabeza una corona de doce estrellas" (Ap. 12, 1-2). En algunas pinturas la hoz de la luna arriba citada se puede encontrar también pintada con la concavidad dirigida hacia arriba, casi simbólicamente para recoger los dones que vienen del cielo. En el registro inferior, Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís, reciben las coronas del rosario con la mano tenida hacia la Virgen y hacia el Hijo. En la iconografía cristiana, Santo Domingo es generalmente representado vestido de blanco, con el manto negro de la Orden de los Dominicos, la tonsura y a menudo una estrella en la frente, (en este caso no es visible), como símbolo de sabiduría y para recordar la visión que su nodriza tuvo durante el bautismo del futuro santo; está representado con un lirio en la mano: generalmente emblema de virginidad y en este caso asociado a la presencia de María. No es bien visible a los pies del santo, casi escondida por el hábito, la silueta de un can, ulterior atributo de Domingo, por asonancia con el nombre de la Orden monástica de pertenencia: *Domini canes,* los canes del Señor, predicadores del mundo. De frente a Domingo, encontramos a Francisco de Asís, el predicador y místico italiano, fundador de la Orden franciscana, Santo y patrón de Italia, también él vestido con el hábito de su Orden. Entre los dos santos se vislumbra un paisaje poco definido y casi esfumado desde donde surgen sólo algunas manchas de vegetación y algunos animales, probablemente ejemplares de pelícano, símbolo de la cristología, animal que, según la leyenda, nutría a sus pequeños con su propia sangre, hiriéndose con el pico sobre el pecho. De aquí la analogía con Cristo que da de beber su propia sangre, durante la Última Cena y las sucesivas ceremonias eucarísticas, nutriendo a sus hijos y fieles. La obra conserva el marco original, en madera, tallada, dorada, enriquecida con altorrelieves y redundantes motivos decorativos fitomorfos de estilo Barroco con formas asimétricas y curvilíneas tan llamativas que distraen la atención de la obra.

Fueron numerosas las obras que, aunque no producidas en los talleres de Cuzco, recibieron una fuerte influencia de este estilo que nace también en otras zonas del Reino del Alto Perú, mostrando las mismas características pero con la introducción de leves personalizaciones locales. Desafortunadamente, las obras que han llegado, en la gran mayoría de los casos no contienen la firma ni los detalles que nos permitan identificar a los autores, ya sea que se trate de alumnos o de maestros. El inequívoco empleo del oro permanece uno de los aspectos más característicos que nos permite reconocer las influencias de la escuela de Cuzco en pinturas que, como el "San Juan de Dios" (fig. 15), la "Virgen y el Niño" (fig. 16) y la "Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad" (fig. 17), no dejan dudas sobre la presencia de una fuerte corriente artística difundida sobre todo el Reino

que, no obstante la convivencia con los ya presentes estilos manierista y barroco, encuentra su identidad y la impone al gusto local.

2.2. La escuela de Potosí y la íntima devoción en las pinturas de Melchor Pérez de Holguín

Paralelamente a las primeras apariciones de las series de ángeles en la provincia de La Paz y en la ciudad minera de Potosí, floreció justamente en esta última la corriente artística barroca capitaneada por el Maestro Melchor Pérez Holguín que dio vida a un estilo personal y reconocible, centrado sobre las representaciones místicas de Santos y Ascetas. Los datos sobre su vida no son suficientes para reconstruir una correcta biografía y sabemos sólo que nació en la ciudad de Cochabamba alrededor de 1655 y que transcurrió en la Villa Imperial, o sea en la ciudad de Potosí, situada en la zona meridional de Bolivia, la mayor parte de su vida donde desarrolló con originalidad y solidez un estilo inimitable de ascendencia barroca. Se trasladó muy joven a esta ciudad para aprender el arte de la pintura, tomó contacto con Francisco Herrera y Velarde, insigne pintor tenebrista español que trabajaba en Potosí por aquellos años, en los cuales la Villa Imperial era la ciudad más importante no sólo del Reino del Alto Perú sino de toda Suramérica, con una población que alcanzaba los 200.000 habitantes. Gracias también a la presencia del famoso "Cerro Rico", la imponente montaña que, gobernando la ciudad con sus 4760 m. de altura, fue el primer financiador de la monarquía española por sus inagotables minas de plata, la ciudad de Potosí se convierte en la segunda ciudad más rica de América después de Ciudad de México. Debido a su importancia durante el período colonial, aumentaron también los tráficos comerciales, las negociaciones y el movimiento de bienes materiales y artísticos, favoreciendo la producción de objetos de arte y su exportación. Las órdenes religiosas como los dominicos y los franciscanos incrementaron ulteriormente los encargos a los artistas locales como Melchor Pérez Holguín para embellecer y enriquecer iglesias y monasterios de su ciudad con obras de carácter religioso. La fama de Holguín se difundió tan rápidamente gracias a su predilección por los temas sagrados y a la fuerte caracterización emotiva de sus personajes, partiendo de ascetas y penitentes franciscanos hasta llegar a una de sus obras maestras, "La entrada del Virrey Morcillo a Potosí" en 1716, actualmente conservada en el Museo de América en Madrid, que se destaca de las más tradicionales composiciones del pintor. En su último período, el más maduro artísticamente, en el cual se consolida su estilo, pertenece la serie de evangelistas y santos, aisladas e iluminadas figuras cargadas de un fuerte sentido de religiosidad y fe que marcan un rasgo distintivo de toda una carrera pictórica. Melchor Pérez Holguín, gracias a la calidad de sus obras y al mérito de haber inaugurado una prolífica tendencia artística, es considerado como una de las columnas de la pintura del Virreinato de Bolivia, aquél que dio

origen a una floreciente escuela que continuará su actividad a través de sus discípulos y seguidores hasta el siglo XIX.

Considerando su producción en el conjunto, surgen las líneas esenciales de su estilo que reflejan las características del territorio andino: su aspereza, frialdad y espiritualidad. Además su tendencia a "aplastar" a los personajes, a veces llevada al extremo hasta desembocar en lo inverosímil, se separa del realismo que hasta ese momento había tratado de representar figuras y objetos fieles a la realidad, convirtiéndose en otro rasgo sustancial de la personalidad artística de Holguín. Entre los períodos más prolíficos del pintor se debe recordar aquél comprendido entre 1719 y 1724 donde colma su gama de luz y calidad, plasmando la serie de los cinco Evangelistas, ejemplos altísimos de técnica y expresión en los cuales la desenvoltura del pincel y la participación religiosa hacen de estas pinturas una de las series de mayor éxito de la América Latina. Sus Santos, de delicados rasgos pero de evidentes desproporciones, resaltan sobre los oscuros e uniformes fondos de sus telas, mostrándose sólo a medio busto, no tanto por su aspecto estético sino, sobre todo, por lo que representaban: la palabra de Dios y la fe cristiana. La tela que representa a "San Juan Evangelista" (fig. 18), el apóstol predilecto de Jesús, encarna las temáticas de predicación y evangelización que, como se sabe, fue el elemento fundamental de las escuelas misioneras, y, más en general, del espíritu de colonización de estas tierra. La pintura en cuestión hace parte de una de las tres series de evangelistas realizada por Holguín entre 1714 y 1718, actualmente pertenecientes al Banco Central de Bolivia, a la colección Benavides (Museo Colonial Charcas) y al Museo de la Moneda de Potosí, como lo confirman los historiadores Teresa Gisbert y José Mesa en su obra dedicada al gran artista potosino[12], *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, en el ensayo titulado *Series de Evangelistas y últimas obras, las series de medio cuerpo*[13]. En esta tela de óptima realización, Juan es representado con las más clásicas características iconográficas o sea, mientras pasa las páginas de su libro con la contemplación de Dios, al lado del águila que se prepara a alzar el vuelo, símbolo de su vocación. Tal simbología encuentra las raíces en un paso del libro del profeta Ezequiel (Ez 1, 13-22), retomado por el mismo Juan en el Apocalipsis (Juan 4, 6-20), con referencia a cuatro *tetramorfo*s o sea a los seres vivientes que bajo forma de hombre, buey, león y águila remolcaban la Sagrada Cuadriga, o sea el Ojo Divino[14]. Es claro que la técnica de Holguín es el fruto de un atento estudio sobre los ejemplos europeos de Zurbarán, de su escuela y de los manieristas italianos y su decisión de representar a

---

12 Potosino, gentilicio de Potosí.

13 De Mesa, J., Gisbert, T., *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, Series de Evangelistas y últimas obras, Las series de medio cuerpo, Librería Editorial "Juventud", La Paz, 1977, p. 197.

14 "El primer ser viviente era semejante a un león, el segundo tenía el aspecto de un ternero, el tercero tenía el aspecto de hombre, el cuarto era semejante al águila mientras vuela. Cada uno de los cuatro seres vivientes tiene seis alas alrededor y adentro están cubiertos de ojos; día y noche no cesan de repetir: *Santo, santo, santo el Señor Dios Omnipotente, aquél que era, que es y que vendrá!"*

medio busto los evangelistas, así como su integración en el espacio, confirma la familiaridad que el autor tenía con los modelos recurrentes en la tradición pictórica española de este siglo. A pesar de esto, el estilo de Melchor Pérez Holguín se distingue por una personalización en los rasgos somáticos, por las narices afiladas, por las cejas acentuadas, por el tenue color de las pieles, por los ojos lánguidos y por el empleo de tintas grises azulosas que dan una indefinida y mística atmósfera a su personajes. Además, las desproporciones típicas del estilo del maestro son muy evidentes: brazos excesivamente cortos, manos pequeñas, femeninas y rostro alargado, confieren al Santo un aspecto pueril y poco realista. El fondo oscuro envuelve al evangelista que dirige su mirada al cielo en señal de búsqueda y diálogo con Dios, poniéndose en neto contraste con el manto rojo de delicados pliegues atentamente realizados con el uso de leves claroscuros. Juan tiene en la mano derecha junto al Evangelio, una pluma de pato, atributo iconográfico de los cuatro evangelistas que redactaron los homónimos Evangelios, mientras es visible en la extremidad inferior de la composición un ulterior estuche con otras dos plumas. La delicadeza y la mística devoción son dos características predominantes de esta obra y de la mayor parte de la producción artística de Holguín, pertenecientes a su período más prolífico antes de su muerte en 1732.

La tela, indudablemente del artista potosino, reporta como ulterior confirmación la firma y la fecha de ejecución de Melchor Pérez Holguín, Me fesido, en Potosí, año D. 1714" legible en la parte derecha del cuadro a la altura de la espalda del Santo. La obra tiene, además, el marco original, dorado y tallado con motivos fitomorfos. Además de San Juan Evangelista, es dedicada una tela a cada uno de los cuatro evangelistas y aquélla que representa a "San Mateo" (fig. 19) se encuentra actualmente expuesta en el Museo Colonial: ésta confirma la homogeneidad de los rasgos estilísticos de Holguín en las obras que hacen parte de esta serie de éxito. La inspiración divina del primero de los Evangelios es ejemplificada en arte a través de la presencia a las espaldas de Mateo, del ángel que lo acompaña durante la escritura del libro, representado abierto en la mano del Santo. La técnica utilizada por Holguín se confirma también en esta tela, pintada con colores al óleo sobre tonos fríos, tenues y grisáceos que el autor potosino emplea en cada una de sus obras, sobre todo durante su fase más madura. Holguín por lo general aplicaba una primera base de color gris sobre la tela para luego proceder a la aplicación de ulteriores estratos de color en los cuales los tonos claros, sobreponiéndose a los más oscuros, confieren al sujeto un efecto claroscuro. El color blanco, en cambio, difícilmente es mezclado a los otros sino que es utilizado puro para lograr efectos de iluminación a través de pequeños toques y pinceladas. Además de un inicial dibujo de base, el autor enriquece también posteriormente la composición agregando detalles, pinceladas y acabados. La deformidad en la anatomía del Santo es acentuada también en este caso; en efecto brazos, manos y cabeza evidencian el desequilibrio en las proporciones haciendo resultar alterado e insólito ya sea el cuerpo del santo que el del ángel.

En el interior del trayecto de exposición del Museo Colonial está presente otra obra muy similar a la de Holguín o mejor, una imitación de aquélla del maestro. La semejanza en efecto es asombrosa pero algunas pequeñas diferencias evidencian una discrepancia cualitativa y una menor atención a los detalles, al uso de la luz a los pliegues y a la aplicación del color que hacen pensar a una copia hecha por uno de sus alumnos o seguidores. Muchas son las representaciones de santos creadas por el artista y algunas de éstas pertenecen a la colección Benavides como el "San Francisco de Paula" y el "San Juan de Dios" de los cuales sin embargo no se tiene la certeza sobre la autoría siendo éstas obras muy cercanas al estilo de Holguín pero posibles producciones de su círculo o escuela.

Ulterior confirmación del estilo del maestro se encuentra en el "San José" (fig. 20), el esposo de Maria que fue elegido por Dios como padre adoptivo de Jesús. Generalmente representado como hombre maduro y anciano, para atribuirle la paternidad de Cristo, es, en cambio, representado por Holguín con rasgos infantiles, proporciones inarmónicas llevadas al extremo que hacen ver el cuerpo de José inarmónico y deformado.

En primer plano es visible un pequeño bastón florecido, símbolo del viaje a Belén, de la fuga y de la permanencia en Egipto, de su trabajo de carpintero así como signo de la elección que Dios hizo sobre él, prefiriéndolo entre tantos, como esposo de María. Detrás de él el niño bendiciendo reporta algunos errores anatómicos pero como en cualquier tela, el autor prefiere la intensidad expresiva, la devoción y el sentimiento de pertenencia al culto cristiano, sacrificando una correcta construcción de escenas y personajes.

2.3. Historia y riqueza en las obras de Gaspar Miguel de Berrío

Gaspar Miguel de Berrío nació en 1706 en Puna, importante aldea (en el período de la colonización) en las proximidades de la Villa Imperial de Potosí. Documentos nos confirman la fecha de su bautismo, el 20 de febrero de 1708 y su matrimonio el primero de abril de 1738 con Isidora Correa; hasta ese momento figura en los documentos oficiales y en las primeras obras como Gaspar Berrío; finalmente, en 1749 será agregado el nombre Miguel, el mismo del abuelo paterno que distinguirá también las obras mejores de su madurez artística. La actividad pictórica, comprendida entre 1735 y 1762, se realiza entre Puna y Potosí donde seguramente estableció la sede de su taller. Su producción recibe el eco del maestro y director de escuela Pérez Holguín que hasta ese momento era el indiscutible representante de la corriente estilística potosina pero que Gaspar de Berrío no trató nunca completamente de imitar, haciendo su arte personal y reconocible. Es considerado el iniciador de la pintura mestiza en Potosí pero sin lograr alejarse del fuerte e indisoluble vínculo que lo unía a la tradición cuzqueña y del Collao.

Este fuerte vínculo con la pintura de esas zonas se nota por las comunes temáticas sagradas, los numerosos encargos provenientes de iglesias y conventos de la ciudad y de las zonas limítrofes pero, sobre todo, por el abundante uso del "brocateado", como se ve

en las dos pequeñas tablas en madera atribuidas a él y conservadas en el Museo Colonial, que representan una "Piedad" (fig. 21) o "Descenso de Cristo" y una "Oración en el Huerto" (fig. 22) que sin embargo dejaban todavía numerosas dudas referentes a su paternidad debido también a la ausencia de la firma del autor.

La primera de las obras representa a la Virgen con vestiduras rojas, signo de la Pasión de Cristo y de luto, con un amplio manto brocateado y finamente decorado en oro, que le cubre la cabeza, rodeada también de una rica aureola dorada. Una espada le traspasa el corazón, subrayando uno de los siete dolores que la Virgen soportó durante la Pasión del Hijo, mientras sujeta el cuerpo exánime de Jesús también Él con la cabeza rodeada de una aureola dorada. A su lado San Juan, el discípulo predilecto, arrodillado, con las manos cruzadas al pecho mientras en el otro lado de la escena está representada la Magdalena, en posición de oración con las manos juntas, también ella vestida elegantemente con un hábito embellecido con decoraciones áureas; a sus pies están representados de manera desordenada los elementos de la pasión de Cristo: la pequeña insignia con el escrito INRI, la corona de espinas y algunos clavos de la cruz. En el centro de la composición se levanta la cruz y colgado en ella, el sudario de Cristo, símbolo y auspicio de resurrección así como el sepulcro, ligeramente abierto, visible a la derecha de la composición, a espaldas de la Magdalena. Sobre el fondo, una ciudad, presumiblemente Jerusalén, se levanta majestuosa e imponente con sus torres y sus banderas. Sirve de marco a la escena una decoración dorada enriquecida en las parte superior por un reloj que señala las horas tres y un cuarto con referencia al momento de la muerte de Jesús.

Muy similar a la presente tabla una segunda obra, que tiene las mismas características estilísticas y técnicas, representa la "Oración en el Huerto" o sea el momento en el cual, después de la Ultima Cena, Jesús va a orar en el Huerto de Getsemaní, a los pies del monte de los Olivos, haciéndose acompañar por Pedro, Santiago y Juan.

La composición se repite, la colocación de las figuras en el espacio muestra en primer plano a Cristo sujeto por el Ángel, ambos ricamente vestidos con hábitos embellecidos por motivos florales dorados; a su derecha los tres discípulos, durmiendo en la espera, son representados en sus sobrios hábitos. Los circunda un jardín verde y frondoso, con flores y un riachuelo mientras un olivo separa y contrapone la escena en primer plano de aquélla del fondo. Sobre una roca el cáliz de oro evoca las palabras que Cristo dirigió al Padre: "Padre mío, si es posible, pase sobre mí este cáliz! Pero no como quiero yo, sino como quieres Tú" (Mt. 26,39:40). En el fondo, la ciudad de Jerusalén con sus imponentes muros, desde donde se preparan a salir soldados dirigidos al Huerto, guiados por Judas Escariote, reconocible por la túnica oscura y la pequeña bolsa que contiene la moneda que le será pagada por la entrega de Jesús.

De clara influencia cuzqueña, esta tabla marca un momento de pasaje en la producción pictórica de Gaspar Miguel de Berrío o de su círculo, distanciándose notablemente de aquéllas que serán luego las obras más importantes del artista potosino.

Sus telas más importantes fueron en efecto de grandes dimensiones, reconocibles por la excedencia de personajes, cromatismo y detalles así como por la luminosidad de las escenas que distinguirá luego su fase artística más avanzada donde finalmente se separa del primer período en el cual calcaba fielmente el estilo del maestro Holguín. En el "Patrocinio de San José"[15] (fig. 23), por ejemplo, un óleo sobre cobre firmado en 1737, es evidente la abundancia de personajes que llenan la escena sobre diversos registros y la original composición. La obra que actualmente se encuentra en el museo de Charcas es una réplica del cuadro presente en la sacristía de la Iglesia "de las Mónicas" de Potosí. Los personajes están dispuestos en escala según el propio nivel de santidad, divididos por el amplio manto del Santo patrón, José, sobre dos órdenes: el mundo celestial y el terrestre. En el registro superior correspondiente al mundo celestial está representada la Trinidad en tres personas, o sea, Dios Padre, representado como un anciano que sostiene el globo terrestre; a su lado, Cristo, representado con la cruz mientras que ambos sostienen con las manos una frase en latín "Ite ad Ioseph"[16], en referencia al Santo y por último, al centro, bajo forma de paloma, el Espíritu Santo que baja de lo alto de los cielos. A la derecha de Cristo, sentada sobre una nube sostenida por querubines, está presente la Virgen María, a su lado San Juan Bautista y San Miguel Arcángel con vestiduras militares mientras sostiene la balanza para pesar las almas de los justos y de los condenados, su atributo; sobre el otro lado, al lado de Dios Padre, Santa Ana, San Joaquín, padres de la Virgen y a sus espaldas el Arcángel Gabriel que tiene el lirio, símbolo de pureza y evocación de la Anunciación; peculiaridad estilística de Berrío es la representación de las finas angélicas. Los ángeles están divididos en dos grupos a los dos lados de la composición del registro del medio, como separados en las dos esferas, celeste y terrestre: son Ángeles Músicos ocupados en coro y orquesta. Algunos son representados mientras se deleitan con el canto, leyendo partituras musicales y otros tocan instrumentos como violín, flauta y órgano. Un ángel al centro de la composición sostiene una cinta de tela que lleva la frase "Gloria in excelsis Deo": de la Gloria de Dios en el Alto de los Cielos se esparcen rayos de luz en dirección a la Iglesia Terrestre y de San José, eje de toda la composición.

En el registro inferior, o sea en la parte terrenal, se encuentran en posición de oración los cuatro evangelistas, dos a cada lado, reconocibles por la presencia de sus libros evangélicos abiertos en señal de predicación y los cuatro doctores de la Iglesia San Gregorio, Agustín, Ambrosio y Jerónimo con los respectivos atributos iconográficos y respectivos hábitos talares. Al centro de las dos alas de santos, sobre un trono de nubes, aparece San José, esposo de María, designado por Dios como padre putativo del Salvador.

Las pocas noticias sobre la vida de José nos llegan de las fuentes evangélicas de

---

[15] Al respaldo de la obra está representado el tema de la Creación.

[16] Trad. "Guardino Giuseppe".

Mateo y Lucas y se refieren solamente al matrimonio con la Virgen y a su descendencia de la estirpe de David; en el nuevo Testamento aparece luego como padre de Jesús, humilde y anciano carpintero de Nazaret.

No se tienen ulteriores datos sobre José a excepción de algunas fuentes apócrifas, devoción popular y creencias que determinan la iconografía. Es, en efecto, representado como hombre maduro, para evidenciar la paternidad de Jesús, con tupida barba en señal de sabiduría, con pies descalzos, símbolo de humildad y con su bastón que, de seco que era al inicio comenzó a florecer en el momento en que Dios lo eligió como esposo de María.

El estilo que Berrío utiliza para representar rostros y rasgos somáticos de sus personajes tiene sin embargo influencia del maestro Holguín por sus rostros pálidos, narices afiladas, perfiles delineados y por los dedos delgados de tintas grisáceo. La gama de Berrío es seguramente más variada que la del maestro y los colores empleados en la realización de los vestidos y de los detalles son brillantes y metálicos, casi de eco manierista. La obra que inicia estas características exaltando las peculiaridades y las cualidades artísticas del pintor es la "Descripción del Cerro Rico y de la Villa Imperial de Potosí" (fig. 24), obra maestra realizada y fechada 27 de septiembre de 1758, justamente en la ciudad de Potosí, sede de su taller. Esta obra merece una atención particular no sólo desde el punto de vista artístico y compositivo sino también desde el histórico, ya que reproduce la ciudad de Potosí durante el período colonial en todos sus aspectos urbanísticos, laborales y cotidianos. La obra fue encargada por Francisco Antonio López Quirogas, propietario de una mina potosina y fue realizada totalmente por Gaspar Miguel Berrío, no obstante haya sido retocada posteriormente a manos de Juan de la Cruz Tapia en 1872. El descubrimiento del "Cerro" y de sus yacimientos tuvo lugar en 1545, gracias a Diego Huallpa, un indio peruano que mientras hacía pastar a sus llamas en las faldas del monte, perdió un par de éstas y se vio obligado a buscarlas; prendió fuego para tener visibilidad durante la noche y repararse del frío; el fuerte calor del fuego hizo licuar la tierra, dejando filtrar en el terreno un líquido centelleante: la plata. Diego se dio cuenta de haber encontrado el recurso por el cual los conquistadores españoles tenían un apetito insaciable, dando inicio a una larga época de explotación del terreno y de sumisión de la población local. La plata que era extraída servía en realidad para financiar la economía española y de otros países europeos: se cuenta, inclusive, que España hubiese podido construir un puente de plata largo suficientemente para colegar la ciudad de Potosí con la península Ibérica y que se hubiese podido construir un puente igualmente largo con los restos de los ocho millones de africanos e indios fallecidos dentro de las numerosas minas presentes en las entrañas del Cerro Rico. El trabajo de extracción dentro de las minas era realmente duro y peligroso y la mayor parte de los esclavos importados no logró nunca ambientarse ni habituarse completamente al rígido frío de estos lugares, a cuatro mil metros de altura y en condiciones de trabajo inhumanas. La dirección del yacimiento correspondió al Virrey hasta que se logró

una independencia administrativa pasando definitivamente bajo el control español que dio vida también al primer núcleo urbano de Potosí, obviamente realizando una división de las diferentes clases sociales y grupos étnicos presentes: españoles, africanos, mestizos e indios. Gracias a la representación fiel de la realidad del tiempo, ofrecida por Berrío, se prepararon barrios destinados a las clases inferiores ubicados a las afueras de la Villa Imperial, mientras el centro ciudadano con sus plazas, sus iglesias y sus conventos, fue totalmente poblado por la clase noble. La ciudad, durante los primeros años de colonización, creció de manera desordenada y caótica, sin basarse en algún modelo urbanístico preestablecido y sólo con el Virrey de Toledo, en 1516 – 1582, se organizó la red urbana, la economía y la productividad de Potosí. La obra de Berrío, conserva la luminosidad de sus tonos oscuros y rojizos; prolífera en detalles y logra reflejar magistralmente la estructura ciudadana representando las actividades cotidianas de la Potosí del Sietecientos. La verdadera y propia vista aérea que el maestro nos ofrece, muestra la inalterada ciudad que, a pesar del transcurrir de los años, no ha sufrido notables variaciones respecto a la actual, mientras una leyenda en la extremidad inferior de la tela, sugiere a través de los números, las zonas de mayor interés, los centros religiosos y la articulación de las principales actividades haciendo este cuadro único en su género y de verdad innovador para la época. La *Descripción de la Villa Imperial* parte periférica de la ciudad, de las diecisiete lagunas artificiales construidas por los españoles para suministrar y repartir el agua necesaria para activar los molinos donde se elaboraba y refinaba la lata y de donde se destinaba el agua para satisfacer las exigencias de la población. Este sistema de diques interrumpe el árido paisaje rojizo que envuelve la ciudad, arraigada sobre las faldas de la montaña que domina toda la composición.

Gaspar Miguel Berrío logró, no obstante algunos desequilibrios en la construcción de la perspectiva, crear una atmósfera que exaltara la imponencia del Cerro y la amplitud de la ciudad a sus pies tratando de permanecer lo más posible ligado a la realidad. Muchos son los detalles arquitectónicos introducidos en el tejido urbano por Berrío: los techos rojos de las amplias casas del centro histórico donde vivían los colonizadores, el empleo de ladrillos crudos y adobe, las calles en tierra y todos los edificios religiosos y administrativos a los pies del Cerro, evidentes por las grandes dimensiones como en el caso de La Casa de La Moneda (correspondiente al número 31 en la obra), ahora museo ciudadano, pero un tiempo sede de la fábrica de la moneda o la Casa de Pagos de Indios (correspondiente al número 33). La escena incluye también interesantes detalles etnográficos, que evidencian una multitud de personajes diferentes por clase social, por grupo racial y ocupación, ilustrando la moda del tiempo. Las personas que se afluyen a las calles pertenecen raramente a órdenes religiosas y el mismo Berrío los toma en el interior de los patios de sus monasterios y en sus misiones, haciéndolos reconocibles por los típicos hábitos que endosan. Luego, sobre las faldas del monte, centenares de mineros acompañados y ayudados por llamas y mulas llevando cestos cargados de minerales, componiendo largas pro-

cesiones que dan a estos desfiles un aspecto sagrado y devoto que evocan las celebraciones religiosas en honor de la Virgen. El hecho que el autor no haya decidido incluir esta imagen en la obra, subraya un fuerte nexo y un homenaje hacia su fe cristiana, no obstante se sepa que en el interior de las minas bolivianas, los trabajadores adoraban exclusivamente al Tío, un ser demoníaco custodio de la mina y a la Pachamama, o sea la Madre Tierra, otra divinidad profana y popular. Es claro, además, que Berrío, realizando esta obra, haya hecho un verdadero y propio manifiesto cultural exaltando el prestigio y la riqueza de su ciudad pero al mismo tiempo mostrando el lado más despiadado, aquél del duro trabajo y de la explotación inhumana que hacía de la única fuente de vida y de ganancia, una trampa para todos aquello que prestaran allí servicio.

2.4. La escuela de La Paz: la producción artística en Carabuco, Calamarca y Caquiaviri

Dada la gran cantidad y variedad de obras encontradas pertenecientes al período colonial, centradas en el tema de las jerarquías celestiales, nos es posible, a través de una comparación entre épocas y áreas geográficas, clasificar las características de estas representaciones en Alto Perú. El Museo Colonial desafortunadamente no cuenta en su colección con obras que hagan parte de esta específica tendencia artística no obstante algunas de éstas hayan sido producidas justamente por artistas que trabajaban también para Chuquisaca. Resulta esencial, de todas maneras, una profundización sobre este estilo importantísimo para la formación del que será identificado con el estilo mestizo y que llevará a la formación de la identidad artística del País.

El presente tema de las filas celestiales, desembarcó en Suramérica en la pintura Virreinal a través de la obra de colonización, convirtiéndose entre los temas más representativos durantes estos siglos, sintiendo la influencia de las apremiantes tendencias europeas que en los siglos precedentes calcaban fielmente las imágenes difundidas en los albores de la Iglesia Cristiana. Notables fueron sin embargo las personalizaciones aportadas a estos personajes en el Siglo XVII y en el XVIII en el Alto Perú, donde las filas de ángeles, por ejemplo, no rodeaban o sostenían a Cristo en el trono, los Santos y las Inmaculadas concepciones, las Asunciones de la Virgen y no hacían ya parte de composiciones atestadas sino que se casaban en cambio con la naciente tendencia andina que veía ángeles y arcángeles como por ejemplo Miguel y Rafael[17] representados individualmente, sin la presencia de otros personajes. Muchas de estas obras, como ya se dijo, imitaban y copiaban obras europeas preexistentes, más que todo estampas y grabados como la serie de Gerard de Jode que representaba ángeles sobre copia de las composiciones del flamenco Martín

[17] El arcángel Gabriel, siendo a menudo asociado a la Anunciación es muchas veces representado junto a María en el momento de la anunciación.

de Vos donde, en cada lámina, aparecía un sólo ángel con su propio atributo iconográfico y una leyenda explicativa. En este caso sólo tres son las estampas conservadas hasta hoy pero la serie completa contaba, como de costumbre, nuevas figuras, tantas como los ángeles en la jerarquía celestial.

Dionisio el Areopagita, miembro del Aerópago de Atenas, o sea del antiguo tribunal ubicado en la colina del Acrópolis así como primer obispo de la misma ciudad y escritor, en el I siglo redactó textos entre los cuales "La jerarquía celestial" y "La jerarquía eclesiástica" que definen las tríadas de entidades angelicales o sea, Serafines, Querubines y Tronos; Dominaciones, Virtud y Potestad; Principados, Ángeles y Arcángeles y sus homólogos terrenos. Cada uno de ellos se distingue por función, cualidad, atributos iconográficos y ubicación en el interior de la jerarquía.[18]

Durante el período barroco las representaciones de estas filas de ángeles descubrieron una nueva iconografía en el territorio andino y, sobre todo, en las zonas del Lago Titicaca, donde jóvenes ángeles, andrógenos, imberbes y asexuados, hacían alarde de sus ricos y suntuosos vestidos.

Algunos de éstos, como los arcabuceros, vestían según la tradición del Siglo XVII, endosando una faldita con enagua en encaje que dejaba descubiertas las piernas y hacía visibles las medias y los zapatos con lazos, mientras en la parte superior del cuerpo llevaban una armadura que cubría el pecho.

La creación de este estilo se difundió rápidamente al final del Seiscientos desde el Norte del Perú hasta en Norte de Argentina, obteniendo éxito en Cuzco y en los pequeños pueblos sobre las orillas del Titicaca y en la zona de Pacajes al sur de La Paz, donde a las series de ángeles se introdujeron elementos decorativos como encajes y brocados en los vestidos de sus personajes casi hasta el exceso.

Las series cuzqueñas fueron parcialmente dispersas pero entre las series más completas y mejor conservadas sin duda podemos nombrar aquéllas de Calamarca, Peñas y Jesús de Machaca en el departamento de La Paz, no obstante algunas series se hayan disgregado y se encuentran en museos e iglesias diferentes. Casi todas las series representaban a los tres arcángeles: Miguel, Rafael y Gabriel. En la iglesia de Calamarca en el Km.

---

[18] Los serafines, por ejemplo, ocupan el puesto más alto y por lo tanto más cercano a Dios; son representados, con referencia a una visión del profeta Isaías (Is 6, 2-6), con seis alas y en color rojo, como atributo sostienen una vela encendida y están siempre ubicados con relación a la luz y al ardor. Los Querubines ocupan la segunda en altura de las nueve jerarquías angelicales, sosteniendo el trono de Dios (Salmos 80:2; 18:11); simbolizan la sabiduría divina y a menudo son representados con los colores azul y dorado; la descripción que Ezequiel (Ez. 1, 4-28; 10, 3-22) contribuyó a su caracterización en la historia del arte de origen cristiano. Los tronos, en la posición sucesiva visten una toga y muestran el bastón de mando simbolizando la justicia divina. La segunda jerarquía está encargada de gobernar a los astros celestiales a los elementos de la tierra. Las Dominaciones llevan cetro y corona como emblema de poder y de derrota al demonio y las Virtudes símbolos de la pasión de Cristo. La tercera y última jerarquía es símbolo de voluntad divina con relación a la creación del hombre donde los principados son protectores de las naciones y los arcángeles se encargan de las relaciones entre Dios y el hombre.

7 de La Paz sobre la vía para Oruro existen dos series completas de arcángeles y arcabuceros entre las primeras realizadas durante el virreinato que no llevan la firma ni ulteriores datos pero son adjudicadas a un autor comúnmente llamado maestro de Calamarca que, según los dos historicistas del arte bolivianos, Teresa Gisbert y José De Mesa, puede corresponder a un pintor de Carabuco (otro pueblo del departamento de La Paz) llamado López de los Ríos del cual conservamos telas fechadas entorno a 1684. Las semejanzas son impresionantes en las vestiduras, en las actitudes y en las expresiones de los personajes y, vista la fecha de creación, se puede pensar a uno de los creadores de los "ángeles andinos" donde el modelo europeo es reelaborado hasta plasmar un ejemplar mestizo, diferenciado de los ángeles de la pintura occidental.

El ángel andino endosa un amplio manto, lleva un vestido con amplias mangas que dejan entrever la camisa, una falda y una enagua en brocado enriquecidos por piedras preciosas y dejan siempre las piernas a la vista (fig. 25). Gracia y fuerza plástica se encuentran dando vida a una mezcla de encanto y frescura indígena gracias también al uso de colores violentos y contrapuestos; los ángeles de Calamarca permanecen como una de las creaciones más auténticas del arte hispanoamericano en la fase barroca. Los ángeles van vestidos según la moda del Siglo XVII con trajes militares, medias, botas o zapatos con lazos y, sobre la cabeza, amplios sombreros con muchas plumas de las cuales brotan largos y rizados mechones de cabellos. Para tener una confirmación de la moda del tiempo, es posible comparar uno de estos ángeles con los personajes representados siempre según la tendencia de la época en el gran cuadro de Melchor Pérez Holguín "La Entrada del Virrey Morcillo a Potosí"[19].

Fuera de la serie existe, sobre todo en el territorio de Charcas, una innumerable multitud de representaciones de otros ángeles sobre todo de San Miguel Arcángel, jefe de la milicia celestial y protector cristiano contra el demonio, y siendo patrón de la ciudad de Sucre, las obras que lo representan aquí se multiplican. A Miguel, como dictado por la escuela paceña y del Collao, está dedicada toda la obra que no incluye personajes secundarios, excepto el dragón, símbolo del mal y de su lucha. Las composiciones de esta zona, además de ser cargadas de tensión y movimiento, sienten el trepidante ritmo típico del barroco pero, sobre todo, de una fuerte influencia de la escuela de Cuzco y de su claro decorativismo. Una de las obras que representa al arcángel Miguel (fig. 26), expuesta en el Museo Colonial, confirma este dinamismo a través del violento caer del cielo con las alas desplegadas del Santo, probablemente creado, como muchos otros atributos, sobre el modelo del Juicio Final de Rubens.

Miguel fue uno de los arcángeles reconocidos por el Judaísmo, el Islam y el Cristianismo y es considerado el príncipe de los ángeles (Dn 10, 13-21) y custodio del pueblo de Israel que, como se narra en el libro de la Apocalipsis (Ap. 12, 1-18) junto a otros

[19] Melchor Pérez Holguín, *La Entrada del Virrey Morcillo a Potosì*, 1718, Museo de América, Madrid.

ángeles, combatió contra el demonio bajo la forma de dragón, haciéndolo huir. En esta tela, el arcángel es representado según los aspectos más clásicos de la iconografía cristiana, con vestidos militares y preparándose a vencer al dragón: con brocado rojo, hábito oscuro, redundantes decoraciones en oro, calzados militares, yelmo con plumas y alas desplegadas, Miguel, jefe del ejército celestial, empuña la espada y parece dominar la bestia que en este caso es omitida y sustituida por una nube bajo sus pies. Esta composición de escuela cuzqueña se aleja mucho de aquéllos que eran los cánones propugnados por la escuela del Collao pero al mismo tiempo encuentra en la pompa y en la preciosidad de los vestidos el mismo gusto por el exceso y la exuberancia tan en boga y, como parece, difundida durante los primeros siglos de colonización ya sea en Bolivia que en Perú.

2.5 La devoción Mariana en Charcas

Venerada como "Santísima Madre de Dios" por cristianos y ortodoxos, la Virgen María ha sido siempre uno de los personajes más representados en arte como símbolo divino de pureza y rectitud, no sólo durante el período colonial en América Latina, sino en todo el mundo católico, primer promotor del culto hacia la Madre de Jesús. El Museo Colonial, situado en la capital de aquélla que fue "Audiencia y Cancillería Real de La Plata de los Charcas", o sea en la ciudad de Sucre, llamada precisamente Charcas, cuenta con numerosas obras dedicadas a la temática mariana ya que con la llegada de la colonización y la consiguiente entrada de la religión católica a hacer parte de la cotidianidad de las poblaciones nativas, se siente la necesidad de confiarse a la religión cristiana y a sus representantes y personajes bíblicos. El fuerte sentimiento religioso del fiel con respecto a la divinidad y, en este caso, hacia la Virgen, era no sólo expresado a través de la oración y la liturgia sino también en el campo artístico por medio de las diferentes representaciones en las cuales era el centro de numerosos cultos, acontecimientos y aspectos diferentes de su ser. Por medio de obras que narraban las etapas principales de su vida, de su nacimiento, como en el caso de la tela de Melchor Pérez Holguín (fig. 27), hasta llegar a la Coronación y a la Asunción al cielo, se difundía la devoción a la Virgen y con ésta la producción artística. Así la representación de Vírgenes del Carmen, del Rosario, de la Pasión y con el Niño, comenzó a tener auge en las escuelas de arte, las iglesias, los monasterios y las casas para devoción privada, incrementando encargos de obras de la temática mariana. La "Virgen del Rosario (fig. 28) de José Nicolás Ecoz, de 1703, por ejemplo, representa la visión andina de la Virgen que nos transporta a los tiempos de la batalla de Lepanto. Los cristianos, como ya se dijo, atribuyeron el mérito de la victoria a la protección de María que habían invocado recitando el Rosario, antes de la batalla. Aquella Virgen del Rosario es una de las tradicionales representaciones en las cuales la Iglesia católica venera a María: es representada con una amplia vestidura azul celeste, finamente decorada con motivos

florales y granos rojos que representa justamente los del Rosario que tiene entre las manos. Sostiene también al niño que bendice el cual, dada la falta de proporciones reales, cubre poco espacio en la composición. La Virgen, de otra parte, ocupa casi toda la escena, creando una composición triangular con su vértice superior correspondiente a una paloma estilizada, símbolo de Espíritu Santo. Este tipo de composición se inscribe, a su vez en el interior de un arco plateado finamente elaborado (casi guarnecido con encajes) evocando la forma lunar repropuesta también a los pies de la Virgen con la presencia de la media luna. En la iconografía clásica la luna bajo los pies de Maria, Virgen de la Inmaculada Concepción, única mujer en capacidad de vencer al pecado original y concebida inmune de éste, es en general una simple hoz. Como apoyo de esta compleja construcción, un elemento arquitectónico que evoca los pedestales y las bases moldeadas típicas de las columnas clásicas, que sirve de sostén a la instalación de arriba, flanqueado por otras dos estructuras decorativas que evocan las hojas de acanto, hojas que aparecen estilizadas en las decoraciones del capitel corintio y en muchas esculturas de la edad clásica.

Apoyadas a estas volutas, se encuentran dos floreros de azucenas mientras, en la base de la columna una tela roja de fuerte claroscuro que tiene escrito en el pliegue: "La milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario que se venera en la Iglesia de Sto. Domingo de la Villa Imperial de Potosí, año 1703. Jph. Nicolás Ecoz me pinto". Otra tela, esta vez azul, sirve de telón a toda la escena, haciendo el espacio más íntimo y arrollador. Una ulterior visión de la Iglesia católica sobre la Virgen Maria es aquélla de la Virgen del Carmen. La veneración tiene origen en la aparición mariana de 1215 a San Simón Stock, pionero de la orden carmelita. La orden mendicante fue fundada justamente en el monte Carmelo en Palestina en el siglo XII, celebrado por su belleza también en la Biblia que lo identifica con el lugar en el cual la Sagrada Familia pernoctó cuando regresaba de Egipto. Atributo iconográfico de la Virgen del Carmen es el escapulario, o sea una tira de tela con apertura por la cabeza que pende sobre el pecho y sobre la espalda, parte del hábito monástico. Distintivo de los carmelitas y de otras confraternidades, con el tiempo asume un significado simbólico; aquél de llevar la cruz de cada día, como los discípulos y seguidores de Jesús. En la orden del Carmelo, el escapulario se convierte en un signo de su identidad y de su vida y por esto quien lo recibe se convierte en miembro de la Familia Carmelita, comprometiéndose a vivir su espiritualidad con las características del propio estado de vida. El escapulario representa así el hábito en miniatura de esta Orden, la cual para vivir "en la entrega a Jesucristo" ha elegido la experiencia espiritual de familiaridad con María, hermana, madre y modelo.

Presente en la iconografía del culto mariano también la obra que representa a la "Dolorosa" (fig. 29) con referencia a la participación de la Virgen de los Dolores en la Pasión de Jesús"[20]. Maria lleva el hábito negro de viudez y sufrimiento, signo de su pasión

---

[20] Simeón, en el Evangelio según Lucas (2, 33-35) anunciaba a la Virgen dificultades por superar: "Simeón los bendijo y habló a María, su madre: El está aquí por la ruina y la resurrección de muchos en Israel., signo de contradicción para que despierten los pensamientos de muchos corazones. Y también a tí una espada traspasará tu alma".

sobre el Calvario, representada imponente y austera con una intensa expresión de dolor y recogimiento. Esta sencilla composición está sin embargo enriquecida con la presencia de una preciosa corona de plata aplicada sobre la cabeza de Maria y de una espada que traspasa el corazón, mientras un igualmente majestuoso marco de madera con injertos siempre en plata, encierra la mística representación. Del mismo tema existe otra obra en exposición, el busto de la Virgen en Oración (fig. 30) o "Madre Dolorosa", escultura en madera que la representa en su solitaria e íntima presencia ya no acompañada por el Niño o circundada de santos y de ángeles. Sus mejillas rosadas, los ojos lánguidos y la mirada hacia abajo, hacen su expresión inquieta, humilde y penetrante al mismo tiempo. Tomada durante la Pasión de Cristo, es representada en su participación emotiva por el hijo condenado, con la expresión comprensiva y amorosa de una madre que sufre. Su rostro, punto central de la composición está enmarcado por su velo y por sus vestidos, tan rígidos y tallados en madera, que presentan el contraste entre el rubor de sus delicadas mejillas y sus vestidos aún más visible a la mirada del visitante. Esta escultura a su vez, está posicionada sobre una base también de madera dorada y finamente tallada que deja surgir también la presencia de una aureola que irradia desde la cabeza de la virgen como una corona de estrellas.

La elección del maguey como madera para la creación del busto otorga al personaje ulterior delicadeza, armonía y poco peso, dejando ver una fuerte participación emotiva y sagrada.

Numerosas son las Vírgenes con el Niño o *Theotokos* (del greco, madre de Dios) presentes en la colección del Museo Colonial en cuanto el mariano es el tema iconográfico más rico de todo el arte cristiano. En el caso de la "Virgen con el Niño (fig. 16), el destacado decorativismo de influencia Cuzqueña, da al cuadro elegancia y refinamiento. Las dos figuras, surgen en una meditativa atmósfera de devoción, armonía e intimidad. El abrazo de la Virgen al Hijo da a la composición unidad y plenitud así como participación emotiva y moral, subrayando el calor humano, las delicadas líneas de los rostros y mejillas encarnadas. Además del decorativismo de los vestidos que hace sofisticada la figura de la Virgen, se evidencia la corona de flores que rodea su cabeza: el empleo de las rosas, no es casualidad, en la iconografía cristiana es símbolo de renacimiento evocado como rosa mística en las letanías cristianas. Como esta obra, muchas otras reportan características similares constituyendo verdaderas y propias series, símbolo de una glorificación y sublimación de la Virgen, representada según estilos y técnicas artísticas diferentes pero indistintamente punto de referencia para la cristiandad.

3. EL ESTILO COLONIAL EN ESCULTURA: LA ELABORACIÓN DE LA PLATA

Prolífica fue la producción escultórica en Suramérica, favorecida por la abundancia de materias primas que se prestaban para este uso, con diferencias relevantes de calidad, técnica y estilo en las diferentes zonas del reino.

La madera, por ejemplo, abundaba en algunas áreas del Alto Perú como aquellas tocadas por la selva Amazónica, mientas que en las zonas del altiplano, debido a la altura y a las bajas temperaturas durante todo el año, la vegetación era escasa. Obviamente según el árbol, variaban las características y la elaboración de la madera: la provincia de Chuquisaca, por ejemplo contaba con la presencia de frondosas selvas de cedro que daban una madera rojiza muy resistente y perfumada, utilizada en la producción de tablas destinadas a la pintura y de esculturas destinadas sobre todo a la liturgia. En otras zonas, sobre todo en los valles encerrados entre las montañas andinas, debido al clima más cálido y húmedo, la producción más floreciente era de del maguey, o sea un agave americano. La madera, sin embargo, no fue el único material que tuvo ese gran éxito entre los artistas y los comitentes de ultramar; la plata hizo en efecto su aparición en el Nuevo Continente gracias al descubrimiento de imponentes minas que suministraron a los artistas locales materia prima en abundancia para satisfacer cualquier tipo de requerimiento y encargo. Este material encontró empleo en la realización de objetos litúrgicos, ornamentos personales, armas y monedas que eran acuñadas por la Corona Española y exportadas a Europa. La calidad de este material favoreció la producción de objetos de arte de finísima calidad y de inestimable valor así como la formación de una loable fila de orfebres y artesanos habilísimos en plasmar esta fuente interminable que Bolivia poseía y que posee todavía.

3.1. La Pasión de Cristo entre escultura y orfebrería

Diferentes son los tipos de obras escultóricas que caracterizan la colección del Museo Colonial, partiendo de las cruces pintadas hasta llegar a las esculturas en madera o metal decoradas con tintas en óleo, embellecidas con importantes elementos en plata.

La madera constituyó a menudo un soporte liviano, blando y fácil de trabajar y los crucifijos en muestra son un ejemplo de la habilidad de escultores y orfebres para plasmar la materia, evidenciándose las características, las vetas y los nudos, transformándolos en objetos de arte únicos e inimitables. La producción artística de los crucifijos se afirmó como imagen por antonomasia de la fe en Cristo, dando vida también a la sucesiva creación de las cruces pintadas, destinadas a la liturgia, a los lugares de culto público y a las viviendas privadas como elemento decorativo y como referencia divina durante la oración. Con el nacimiento de esta tradición ya inaugurada en el Siglo XII en Europa, surge una

nueva tendencia artística que encontrará amplia difusión en la escuela de escultura barroca en América Latina durante el período colonial. Algunos tipos de cruces eran pintadas directamente sobre madera metal o también sobre hojas de pergamino o cuero, posteriormente pegadas sobre el soporte de madera moldeado en forma de cruz, bordeados en oro y por último colgados. Un ejemplo de cruz en lámina de metal es la de Francisco Herrera y Velarde (fig. 31), pintor de escuela potosina, pintada y esculpida en 1658 confirmando por la inscripción reportada en la parte inferior de la cruz donde se lee el siguiente texto: "de F Sro, de Don HERERA/ Faciebat 1658".

Todavía vivo sobre la cruz, Jesús es representado como "Christus Triumphans", triunfante sobre la muerte, rodeado de pequeñas figuras de contorno en los brazos de la cruz: en este caso San José y San Ignacio de Loyola en los brazos cortos, a medio busto, mientras que a los pies de Cristo está presente la Virgen Dolorosa y a su lado la calavera, símbolo de muerte y de eternidad. Esta obra, de ascendencia casi tenebrista, debido al uso de sombrías tonalidades que tocan los tonos del gris y del marrón, advierte, sobre todo en la construcción de la figura de Cristo, los rasgos típicos difundidos de la Escuela de Potosí capitaneada por Melchor Pérez Holguín, por la palidez luminosa de las mejillas, por el alargamiento de los rostros de los personajes. Además de las cruces pintadas, encontraron afirmación y difusión también en las esculturas que representaban el momento de la pasión y muerte de Jesús, debido a que los episodios colegados a la Pasión de Cristo ofrecían una amplia gama de emociones y de sensaciones que no tienen alguna comparación en otros relatos evangélicos. El "Cristo crucificado" (fig. 32) en maguey, de autor anónimo, creado en el Siglo XVIII en Charcas, representa este paso evangélico que contiene un importantísimo registro documentario debido a que es descrita, la variación de la concepción cultural y social de las materias sagradas, dejando traslucir la mayor o menor importancia que algunos detalles, podían asumir o perder en la evolución de la mentalidad. La época barroca, se caracteriza no sólo por la fuerte necesidad realista y emocional sino también por el ardor religioso que encuentra en la escultura una de las máximas manifestaciones. Este crucifijo se convierte así en una manifestación religiosa no sólo por el sujeto sino sobre todo por el espíritu que lo invade, por la serenidad que infunde y por la sencillez de las formas. El Cristo, muerto, parece dormir y sólo la corona de espinas, en plata, símbolo de la Pasión, las heridas y las ranuras de sangre expresan el sufrimiento padecido. No existen fuertes signos de tensión muscular, su posición parece casi natural, porque quiere celebrar el misterio redentor y la victoria de Cristo sobre el pecado y sobre la muerte. El mismo material, el maguey, utilizado para la pequeña escultura, acentúa la liviandad y la morbidez en la posición del cuerpo, logrando luego, a través de una técnica de coloración policroma, la coloración de las mejillas. La cruz de madera, sobre la cual está Cristo colgado, está rodeada de rayos de plata que confieren peso y luminosidad al mismo tiempo; en la parte superior, en correspondencia con el cruce de los brazos de la cruz, un ángel sostiene la cinta que lleva la escrita INRI, en

la parte inferior, a los pies del Cristo una calavera, imagen de muerte. Debido también a las dimensiones de su basamento de madera, se piensa en el uso litúrgico sobre el altar y no para las procesiones; además, este tipo de obras eran ampliamente utilizadas también como objetos de decoración.

Muchas eran las obras escultóricas que, distanciándose de la temática de la cristología, llenaban las casas y los monasterios en Bolivia durante los siglos XVII y XVIII: de las decoraciones sagradas a aquéllas "profanas", como simples cajoneras y baúles de clara ascendencia europea y morisca, llamados "bargueños" (fig. 33) a menudo provenientes de las misiones jesuíticas o directamente desde España.

Estos muebles tenían varios cajones de la misma dimensión y una amplia nave central que incluía un elaborado conjunto de espacios secretos y ulteriores cajones; aquéllos externos eran a menudo decorados en madreperla, marfil y precioso "carey" o sea hueso de tortuga, con destacadas vetas rojizas que daban un efecto casi de mármol. Cada uno de ellos presentaba una cerradura en lámina de zinc dorada y decorada mientras las decoraciones de la nave central se diferenciaban por motivos geométricos, fitomorfos y zoomorfos. La madera utilizada variaba según la zona de proveniencia del mueble elaborado pero las más utilizadas eran pino, roble y nuez con el abundante uso de incrustaciones en cedro en la zona de Charcas.

3.2. La Librea y los hombres danzantes

En la sala donde se encuentra la colección de artes decorativas, o sea donde están expuestos muebles, joyas y, sobre todo, objetos y esculturas en plata, se distingue por dimensiones y prestigio la Librea, un extraordinario vestido en plata utilizado durante una danza popular típicamente andina (fig. 34). La obra hace parte de la colección dejada en depósito en 1971 por el Banco Central de Bolivia al Rector de la Universidad de San Francisco Xavier, Dr. Alfredo Arce y al ex Director del Museo Charcas, Dr. Manuel Giménez Carrazana.

Este raro vestido perteneciente a la tradición popular y religiosa chuquisaqueña era utilizado durante las celebraciones religiosas y danzas populares en honor de la Virgen de Guadalupe, del Corpus Christi, de San Pedro o de San Lorenzo. Desafortunadamente no nos llegaron muchos testimonios sobre el uso y sobre la creación de estos vestidos pero sabemos sólo que algunos de éstos provenían de la zona de Potolo, pequeño pueblo campesino de la región de Chuquisaca, donde los habitantes usaban vestirse con chaleco y pantalones de varios colores enriquecidos con pequeñas bandas blancas como decoración, campanillas de metal en los tobillos, una pechera que cubría parte del chaleco, también ésta en metal y revestimientos del mismo material también en las mangas. Caían también de los hombros, alas de madera postizas, cubiertas de sutiles láminas decoradas y unidas

en la parte superior para ser manejadas a través de apoyos de cuero mientras rotaban de manera vertiginosa durante la danza.

Sólo los más ancianos del pueblo y grupos de músicos y danzantes participantes de la fiesta podían endosar este vestido y honrar al asno, uno de los animales que durante el año realizaba su trabajo para el pueblo y que nunca se lamentaba por el peso al cual estaba obligado a suportar. En señal de solidaridad y agradecimiento, estas pesadísimas alas eran puestas sobre los hombros de los danzantes que, como el asno, debían sostener este enorme peso, convencidos de que el alma del animal a través del baile pudiese transformarse en mariposa. Durante este día de festejos, que correspondía al día de San Lorenzo, el asno no trabajaba en el campo sino que era premiado y festejado. Es también sabido que estos vestidos, en plata purísima, fuesen producidos en Potosí, fuente ilimitada de metales y en la Villa de la Plata, nombre de fundación de Sucre, debido a que en el tiempo de la colonia no existían confines entre regiones y naciones limítrofes, el comercio y la venta de metales producidos no documentados podían tener lugar en cualquier parte del Virreinato.

Esta obra, en forma de grande abanico es en verdad la suma de dos vestidos exhibidos como "alas de una sola mariposa" o mejor de un sólo danzante para exaltar su forma y valor. Además de las "alas", o sea de las largas y estrechas láminas trapezoidales, la obra está compuesta por una pechera sobre la cual se encuentran labradas decoraciones fitomorfas y una pequeña placa que representa un rostro humano o talvez divino. Otras cuatro piezas hacen parte del conjunto pero no hay certeza ni sobre su representación ni sobre su exacta colocación durante la danza: si estaba sobre los brazos, sobre el pecho o sobre la espalda del bailarín. Dos de éstas representan a dos hombres aparentemente in uniforme pero sin ofrecer detalles adicionales sobre su proveniencia y función, mientras que las dos restantes simplemente reportan decoraciones florales.

Las escenas de las alas modeladas en relieve, representan en cambio escenas de vida cotidiana, juegos y celebraciones así como elementos naturales que evocan lugares realmente existentes. Analizando las representaciones notamos una simetría entre la parte derecha y la izquierda, a través de la representación de figuras casi iguales. En la primera lámina, partiendo de lo alto, están presentes sólo decoraciones fitomorfas pero en las dos sucesivas, están representados de manera simétrica dos personajes en uniforme no bien identificados. La única certeza es que estos dos sujetos visten hábitos republicanos que pueden ubicarse aproximadamente a mediados del Siglo XIX y que por lo tanto nos pueden ayudar a contextualizar de manera más precisa la creación de esta pieza única.

En las sucesivas placas es posible identificar un ave, probablemente un buitre, animal rapaz y perteneciente a la familia de los halcones, la misma del cóndor de los Andes, símbolo por excelencia de estas tierras. El animal es de grandes dimensiones con la cabeza sin plumas y el pico en forma de garfio, representado cerca de su presa, una serpiente con el cuerpo revestido de escamas bien visibles.

Además de las habituales decoraciones florales, están representados animales estilizados, poco caracterizados, que se persiguen. Entre las escenas más curiosas y al mismo tiempo importantes se evidencia la del "juego del cabrito", o sea un juego popular que consistía en aferrar un cabrito joven por las patas, tomarlo por las extremidades, hacerlo rotar de manera vertiginosa hasta que se dividía en dos partes, consagrando al vencedor la parte más grande. En la lámina están representadas las montañas, aquellas montañas tan respetadas y veneradas por las poblaciones andinas, a menudo asociadas al sol, antigua guía espiritual incaica y a las aves, evocando al cóndor, símbolos por excelencia de la cordillera andina. Son en cambio inciertas las figuras que representan dos extraños personajes, uno al frente del otro, identificados como sirenas, debido a la extraña forma de sus cuerpos parecida a la aleta de las sirenas, o a hombres vestidos con largos hábitos típicos durante las celebraciones, dedicados además del baile, a la producción musical según los instrumentos que tienen en la mano. Muchos de los personajes representados son a menudo flanqueados por elementos decorativos: el más corriente es el de la granada, fruto símbolo de fertilidad y abundancia así como auspicio para el futuro. Recientemente restaurada a causa del proceso de oxidación enemigo de este material preciosísimo pero vulnerable, la Librea ha recuperado su antiguo esplendor y domina la parte de la colección realizada en plata y metales preciosos, quedando el símbolo de un arte milenaria de una entera nación.

4. DEL POST-COLONIALISMO AL CONTEMPORÁNEO

"Hay mucho que decir, demasiadas injusticias que denunciar,
innumerables atropellos que combatir.
No podemos callar y desafiar la adversidad
con las manos cruzadas frente a un mundo que se devora a sí mismo.
No podemos esperar a que se aclaren nuestros paradigmas,
mientras miles de hombres y mujeres enfrentan el avance de un modelo
que deja la desolación a su paso"[21]

El arte boliviana por cuanto trate de destacarse de la tradición, siente fuertes influencias provenientes del pasado sin poder romper el estrecho nexo con la tradición popular, Las representaciones por cuanto puedan ser abstractas y provocativas no logran nunca alejarse totalmente de las problemáticas sociales, de la cotidianidad del campesino, de la vida agraria, del trabajo en las minas y de los temas políticos que han llevado a Bolivia a la independencia. Este carácter conservador hace el arte contemporánea boliviana, seguramente única y decididamente distinta de las formas de arte europeas y norteamericanas que encuentran en la provocación y en el futuro la fuente de inspiración principal. El pasado de la nación en estas tendencias no encuentra gran espacio en la producción actual pero busca siempre nuevos pretextos para crear y capturar la atención de un público deseoso de novedad. El arte andino tiene todavía un fuerte nexo con su propia historia y una fuerte necesidad de defender su propia identidad mostrando al público el largo camino recorrido para alcanzar esta meta. Expresiones de sufrimiento, rostros arrugados marcados por el tiempo y por el duro trabajo en los campos y en la minas, colores fuertes, masas de color aplicadas toscamente con espátulas para evidenciar esfuerzos y tensiones, hacen de estas obras verdaderos y propios testimonios de vida y de sacrificio. Actualmente no existe en Bolivia un arte oficial como en los años oscuros de la dictadura pero tampoco podemos hablar de artes no oficiales como de modas, tendencias y corrientes; simplemente existe una pluralidad de expresiones del arte que no necesariamente pueden ser ordenadas por categorías o estilos. La complejidad del panorama artísticos se refleja en la variedad territorial, paisajística y cultural de Bolivia donde la ausencia de homogeneidad hace de éste un País especial por su multitud de aspectos tan diferentes y contrastantes. La uniformidad y la globalización moderna y occidental no han logrado entrar en estas zonas libres de mecanismos publicitarios y especulativos donde el medio del arte parece ser un verdadero y propio instrumento de expresión y comunicación. Su folclor hace esta manifestación

[21] Walter Solón Romero: muralista, tallador, escultor y pintor contemporáneo boliviano. Cit. 1997.

del todo singular, gracias a su carácter naíf y típicamente andino que está todavía creando su personalidad artística.

La única distinción posible en la producción pictórica boliviana es la división en tres corrientes principales: la realista que ve como sujetos principales escenas nacionales y patrióticas, donde el grito de independencia, la revolución y la condición social se encuentran en los rostros de los ciudadanos representados por ejemplo por la mano de Enrique Valda del Castillo; aquélla que ve como tema principal el paisaje representado en sus diversas formas, en los diferentes departamentos del estado con sus variados panoramas, colores y vegetación por la mano de artistas como Chvatal Víctor i Prada Raúl, hasta llegar a una tercera fase, aquélla más abstracta y de rasgos vagamente expresionistas, que retoma los modos del neo-expresionismo alemán con el abandono de la perspectiva, el uso de espátulas para la aplicación tosca del color donde artistas como Estrada Renato se empeñan en crear una pintura que restituya el lanzamiento y la violencia de una visión derivada de la trágica condición humana y de la vida moderna.

Todas estas tendencias son fruto de influencias y de años de lento proceso de creación y construcción: durante la colonización, por ejemplo, se edificaban iglesias con planta renacentista, elementos manieristas, ornamentaciones barrocas que dada la lentitud de un proceso constructivo veían un inevitable sobreponerse de estilos y elecciones estéticas que correspondían a secuencias temporales, técnicas, estudios y materiales. Algo similar, aunque no idéntico, sucede con las artes visuales en Bolivia en el Siglo XX. A través de un análisis de las varias obras es posible identificar elementos del pasado perfectamente integrados con elementos del presente, sedimentos de diversas épocas o etapas del desarrollo histórico que no hacen olvidar lo que ha sido el País y lo que está tratando de ser, entre divergencias y simultaneidades.

Un ejemplo que resume esta dualidad es la obra de Juan Rimsa, pintor lituano y docente de la Academia de Bellas Artes "Zacaria Benavides" de Sucre, que después de haberse dedicado a la pintura de paisajes, concentró la atención en las tradiciones bolivianas, sobre la música, sobre la danza y sobre las representaciones folclóricas. "Corrida de Toros" (fig. 35), óleo sobre cartón de 1944, expresa toda la participación y fuerza de una corrida en la localidad de Tarabuco, pequeño pueblo en las cercanías de Sucre, famoso por su espíritu conservador con respecto a las tradiciones, los vestidos y los adornos. La elección de esta ciudad y de este momento de celebración acentúan más la voluntad del artista de subrayar el fuerte ligamen con la tierra, las costumbres con la intención de mantener intacta la memoria y la historia de un país. El uso de tintas fuertes y colores primarios aplicados abundantemente por masas, amplias pinceladas y uso de la espátula dan magistralmente la fuerza y el movimiento del toro y de los personajes que en forma de torbellino lo circundan.

Seguro en el dominio del color y las masas con la espátula, instrumento que permite realizar la pintura con estratos de masa densa para crear una superficie en relieve, logra manejar la luminosidad que embellece la tarde de fiesta.

La atmósfera tensa y cálida lograda con el uso de tintas pastel empleadas para la realización del cielo al lado de la falda de la montaña, elemento indisoluble de las representaciones andinas, contrastan con el rojo de las tiendas que circundan la arena; un rojo que no necesariamente debe colegarse a la sangre o al sacrificio típico de las corridas españolas sino que evoca los colores de fiesta, los vestidos de colores de los campesinos y los colores de la bandera. Color, movimiento y tradición se convierten así en las palabras claves para una composición cualitativamente alta y representativa de una población. Rimsa fue el único que buscó tomar los caracteres originarios de los varios pueblos de Suramérica, como él también Luis Wallpher Bermeo, pintor ecuatoriano que viajó por todo el Continente con el objetivo de tomar los detalles paisajísticos de lugares tan diversos pero tan fascinantes al mismo tiempo. Fue director de la Academia de Bellas Artes de Sucre y discípulo en Lima del pintor José Sabogar que influenció con elementos indígenas su estilo expresionista pero sin alterarlo profundamente. En su obra "Último Surco" (fig. 36), fechada 1956, los elementos de la composición como rasgo, color y contorno de las figuras son enfatizadas y llevadas al exceso obteniendo una deformación expresiva.

También en este caso la escena representada nos evoca la cotidianidad andina de la vida agraria, de la recolección y del arado: en lejanía algunos bueyes tiran un arado dirigido por un agricultor mientras en primer plano una madre *yampara*[22] amamanta a su hijo y a sus espaldas otro personaje acurrucado al lado de un cactus, suena la típica flauta andina; endosan vestidos (ponchos) tradicionales y a su lado son visibles instrumentos de trabajo en los campos. La escena, tomada al caer el sol, muestra en los rostros de los sujetos, fugaces toques de luz mientras amplias pinceladas hacen que los intensos colores primarios azul y rojo, empleados en los vestidos, se repitan en todas sus gradaciones, desde el cielo hasta el campo y hasta los bueyes.

El abundante uso de los colores en óleo, crea intensas y densas expresiones en sus sujetos evidenciando una necesidad expresiva y de búsqueda interior que se reflejan en la situación social del tiempo.

Siempre del mismo autor, el retrato de "Autoridad Indígena" (fig. 37) de 1934, muestra otros aspecto de la realidad indígena boliviana, la austeridad y el aspecto de rey del jefe de la tribu. La expresión fiera y decidida, la mirada fija e impávida, el vestido y el bastón de mando elevan al grado de autoridad a este hombre que seguramente subraya el contraste con los campesinos representados en las precedentes obras. A su lado otras dos personas, probablemente oficiales de grado inferior, completan la composición dejando sólo entrever a sus espaldas un lejano paisaje verde, que evoca aquél de los valles o del altiplano encerrado entre los montes de la imponente cordillera de Los Andes. También en este caso el rojo de los amplios sombreros en azul del uniforme que hacen de patrones eviden-

[22] Cultura de origen precolombino difundida en el Departamento de Chuquisaca.

ciando los elementos que caracterizan el grado de poder de los sujetos representados y la fiereza de la raza indígena.

Muestran otra cara de la realidad boliviana, del todo disímil del poder y del bienestar de la pintura anterior, las pinturas de Jorge Imaná Garrón "Pan" (fig. 38) y "Leche" (fig. 39) del 1956 y 1957 respectivamente, pertenecientes a las corrientes sociales que hierve en el País después de la Revolución de 1952. Representan jóvenes campesinos que limosnean pan en el primer caso y leche en el segundo, aglomerados ante una puerta abierta, resaltando la plaga de la pobreza que afecta la nación. Los rasgos somáticos son más duros, enojados, sufridos, menos realistas y más cercanos a los estilos y a las técnicas contemporáneas, mientras que los colores utilizados evocan aquéllos de la tierra; tintas pastel y contrastes cromáticos se identifican con una pintura social que hace notar las dificultades y las necesidades de un pueblo. También la áspera superficie de la tela contribuye a intensificar una imagen de vida difícil y sufrida que evoca el vocabulario del maestro Wallpher y su destacada necesidad de representar la realidad en sus varios aspectos.

Siempre del mismo carácter realista y nacionalista el inequívoco estilo de Enrique Valda del Castillo es observable directamente en el Museo Colonial Charcas en dos obras, muy distintas entre ellas pero que muestran dos aspectos diversos en el estilo del mismo autor. Discípulo del maestro lituano Juan Rimsa en la Academia de Bellas Artes de Sucre y colega de Luis Wallpher, Valda del Castillo se distingue por una pintura realista de la sociedad boliviana con visos patrióticos como en el caso de la pintura sobre tela que representa a "Jaime de Zudañez y la Revolución del 25 de mayo de 1809" (fig. 40). Obra alegórica comisionada al pintor en 1959 con ocasión del Sesquicentenario del 25 de mayo de 1809, desarrolla el tema histórico del "Primer Grito Libertario de América" dejando en ese año a Chuquisaca, donde capitanea el eminente universitario Dr. Jaime de Zudáñez.

Establecida la temática y las dimensiones de la obra, el trabajo consiste en componer el tema con la mayor responsabilidad y seriedad que el encargo imponía. El artista pintó todas las figuras con modelo vivo y del vivo: para el rostro de Zudáñez posó el Dr. Carlos Castañon Barrientos, joven abogado, porque el pintor lo concibió como rostro ideal que se acercaba al que, seguramente, fue el universitario Jaime Zudáñez. El artista buscó mucho tiempo antes documentación histórica sobre el rostro del personaje central de la composición, pero a pesar de todas las consultas efectuadas, no pudo obtener datos exactos sobre la efigie requerida. Por lo tanto el rostro de Zudáñez es creativo y corresponde a la visión que el artista le asigna para esta composición pictórica. Para la madre y el niño, posaron la esposa del pintor con su niña recién nacida, el cuerpo desnudo del patriota caído corresponde al cuñado del autor; la figura de la madre anciana que se inclina para socorrer al patriota, la campesina, los rostros de los otros eminentes son igualmente representados[23].

---

[23] Los datos inherentes a los retratos y a la composición del cuadro no hacen referencia a ningún texto sino que nos llegan directamente del testimonio directo del artista.

En el fondo, sobresale la torre de San Francisco con la campana de la libertad y en el cielo se ve el escudo de la nueva nación que nace el 6 de agosto de 1825. Ante esta composición, cada 25 de mayo, desfilan desde hace muchos años, escuelas, universidades, autoridades; finalmente la obra ha encontrado su sede en el ala de Arte Contemporáneo del Museo Colonial Charcas. Del mismo autor pero de muy diferente producción y estilo es otro pequeño retrato en exposición, es de "Razón en Tiniebla (Nicolás)" (fig. 41), que representa un personaje que envuelto en su mundo deambula por las calles de Sucre. El pintor Valda del Castillo, le pidió que posara en una de las aulas de la Escuela de Bellas Artes donde lo dibujó con carboncillo y posteriormente lo pintó con gran espontaneidad inmortalizando su rostro.

En este cuadro, fruto de la trayectoria artística y del estudio del retrato realizado siguiendo al maestro Luis Wallpher, el pintor introduce dos tipos de iluminación en el rostro de su modelo, por una parte una luz fría que provenía de una ventana y por el otro una luz cálida y artificial proyectada por un reflector. Además de ser una obra técnica y cromáticamente bien lograda, represento la incursión de Valda del Castillo en el "retrato psicológico" de su personaje que, se convertirá en una característica fija en los retratos sucesivos, identificado con el estilo del Realismo Psicológico. Bien diferente de la corriente denominada realista, es la "paisajística" de Chvatal Victor, uno de los pintores extranjeros, proveniente de la República Checa, que viajando entre Sucre, Potosí, Beni hasta la Selva Amazónica se convirtió en uno de los mayores pintores de paisaje de este siglo en Bolivia. Estas obras nos llevan a pensar que cada ciudad o lugar tiene su propio color, su propia luz y los correspondientes reflejos, que hacen únicos estos paisajes tan cercanos entre ellos pero tan disímiles. Pintando temas urbanos y escorzos naturales, el autor logra evidenciar, a través de la soltura de fluidas pinceladas y tenues acuarelas la simplicidad de estas ciudades, como se puede observar en la obra dedicada al "Palacio del Gran Poder" (fig. 42), o sea, la sede del Museo Colonial Charcas de Sucre (fig. 43) donde capta la elegancia de la sobria y señorial arquitectura colonial envuelta en una tenue luz captada espontáneamente en su cotidianidad por un ojo sensible y emotivamente involucrado en la escena. Siempre de Chvatal es también otra panorámica de "Sucre" (fig. 44) pero esta vez vista desde lo alto y realizada a través de la técnica del óleo para hacer, a través de la densidad del material la monumentalidad y la aspereza de la imponente cadena montuosa de los Andes que circunda y protege la ciudad en el Valle, con sus techos rojos y sus elegantes campanarios blancos. También Prada Raúl en su "Valle de Cochabamba" se integra entre aquellos artistas que, dedicándose a la pintura de estos ilimitados paisajes, logran captar el alma y la esencia. Este verde valle, dominado por las montañas, símbolo de las civilizaciones andinas, subraya la armonía y la tranquilidad de estas zonas, la belleza de la naturaleza a través de pequeñas manchas de colores que convierten el verde del amplio prado y el gris de las montañas más cercanos a la realidad. Ultima fase pictórica del arte contemporánea en Bolivia, o talvez

aquélla más extremista e innovadora y sin duda aquella que a través de la descomposición de las imágenes, el empleo de fuertes colores y de técnicas inusuales presenta los sentimientos recónditos del alma de los pintores bolivianos y de su pueblo. Artistas como Renato Estrada trastornan el clásico panorama artístico boliviano a través de obras de fuerte impacto visual, de homogeneidad cromática y de incisiva técnica a espátula. Estamos hablando de "Clamor de Justicia" (fig. 45) donde los dos protagonistas en primer plano, de típicos rasgos somáticos andinos, comunican con expresiones de rabia y protesta, la contrariedad sobre la realidad política y cultural de estas tierras. A espaldas de los dos sujetos se ven banderas que ondean en manifestaciones y debates necesarios para defender el sentimiento de pertenencia a una nación, comunidad o grupo de trabajadores los cuales, a través de estos choques pretenden conservar la propia identidad. Igualmente fuerte y polémica la pintura de Maclovio (pseudónimo) que representa caricaturas de hombres deformados durante la lucha, que es propio el título de la obra: "Lucha" (fig. 46). Esta exageración acentúa la tensión y el movimiento de estos soldados involucrados en una guerra en defensa de sus derechos de ciudadanos y trabajadores. Los yelmos que endosan representan en efecto las durísimas condiciones de los trabajadores de las minas protagonistas en cambio en otra tela "Silicosis" (fig. 47) que, como sugiere el título, evoca la enfermedad que comúnmente afecta a los mineros. El autor, Huanka (pseudónimo), venciendo un concurso pictórico, organizado por el Museo Colonial, se ganó también el derecho a exponer su obra en una sala del museo. Esta obra, menos abstracta pero no menos original y fantasiosa, se ocupa del tema de la explotación y de las graves consecuencias del trabajo en las minas, utilizando una imagen excéntrica y singular para enviar un claro mensaje social. La montaña personifica al minero que se vuelve parte integrante de ella, dedicándole su vida entera y siendo engullido por sus vísceras y por sus túneles como lo representa el artista. Tintas fuertes y encendidas, técnica al óleo y dibujo casi infantil dejando espacio al valor del mensaje social en menoscabo de la complejidad compositiva, no necesaria para expresar el sentimiento de preocupación y de denuncia con respecto a las dramáticas e insostenibles condiciones físicas de los trabajadores bolivianos.

Como este artista también otro grande exponente del arte contemporáneo manifiesta su conocimiento respecto a la crítica situación en la cual se encuentra Bolivia: Walter Solón Romero. "Tenemos una realidad y no debemos ignorarla", esto es afirmado por el insigne muralista, grabador, escultor y pintor que, abrazando todos los géneros artísticos, defiende su tierra a través de un arte de protesta y de denuncia que, no obstante el sufrimiento y la aflicción, exalta los sentimientos populares y sociales de liberación y renacimiento histórico. Elige por lo tanto como temas para su producción, la condición femenina, la discriminación racial, la identidad indígena y, sobre todo, la justicia, defendida a través de algunas series de grabados que representan los eventos de Don Quijote, encarnación de la extrema lucha a la injusticia. Como para Cervantes, que cuatro siglos antes a

través de su personaje subrayó la inadecuación de una clase dirigente, incapaz de hacer frente a la nueva realidad española del "Siglo de Oro", también Solón Romero, se vale de esta extravagante personalidad inmergiéndola en la cruda realidad contemporánea, donde no tendrá que combatir ya contra molinos de viento, sino contra unos mucho más acérrimos enemigos: la lucha armada, la violencia y la sumisión al poder.

La serie de "Don Quijote y los Perros" (fig. 48) de 1973, reivindica en efecto la voluntad del pueblo que por medio de la figura del "Ingenioso hidalgo español", defiende sus propios derechos, luchando contra la opresión y la dictadura. La técnica fría y decidida del grabado acentúa también su determinación de tomar posición contra una sociedad cruel y violenta que toma forma a través de las acentuadas desproporciones de insolentes y desarticulados personajes, símbolo de toda una época, que entraron a hacer parte de la historia. La elección de los perros, rabiosos y agresivos, evidencia además la deshumanización y el carácter instintivo de la sociedad contemporánea representada también con una exasperación tal que sobrepasa el realismo, haciendo chocar estos perros forzudos contra un sutil Don Quijote de figura inmoderadamente huesuda y esquelética, crucificada y condenada a su condición (fig. 49). La serie expuesta en el Museo Colonial es sólo una de las tantas creadas por el genio del artista que con sus obras logra hacerse portavoz, no sólo de las problemáticas que acomunan a sus compatriotas sino que también, a través de un arte de protesta, promueve un concreto tentativo de participación en esta lucha por parte de su público y de todos aquéllos que quieran apoyar esta causa, para obtener finalmente una sociedad libre de compromisos, racismo y corrupción.

CONCLUSIONES

La rica colección del Museo Colonial Charcas de Sucre ofrece la posibilidad a su visitante de obtener una visión completa del panorama artístico suramericano, ya que cubre un lapso de tiempo que, desde el descubrimiento del continente hasta nuestros días, recorre las etapas principales de su historia.

La variedad, la calidad y también la cantidad de las obras que desafortunadamente no encuentran enteramente espacio en el trayecto expositivo, siendo obligadas a llenar las salas del depósito del Museo, hacen igualmente honor a una cultura milenaria que ha ganado durante los siglos una fuerte identidad construida sobre el folclor, sobre el color y sobre un fuerte espíritu conservador que le ha permitido mantener estables las características generadas durante su trayectoria.

La búsqueda de esta incesante defensa de su propias raíces y de las comunidades indígenas ha influenciado, no sólo la estructura social del País sino también su arte, utilizada como medio de comunicación y protesta, manifiesto de ideas y de imágenes aptas para influenciar y sensibilizar poblaciones y espectadores sobre las calientes temáticas que

afligen estas tierras. Esta gran voluntad de reaccionar, encuentra su resultado más alto justamente en el interior de estas obras que, durante la visita al museo reconstruye un camino marcado de eventos, técnicas, estilos y temáticas que crean un itinerario no sólo cronológico sino también didáctico y artístico.

Bibliografía

Aa.Vv., *Casa Nacional de Moneda, Guía de Museo*, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, Sucre, 2007.

Battistini, M., *Símbolos y Alegorías*, Los Diccionarios del arte, Electa, Barcelona, 2008.

Bergamini, G., Meijer, B.W., (a cura di), *Nel segno di Rembrandt*, Marsilio Editori, Venecia, 1999.

Bing, G., (a cura di), *Aby Warburg, Opere II, La Rinascita del paganesimo antico, contributi alla storia della cultura*, La Nuova Italia Editrice, Florencia, 1996.

Causa, R., (a cura di), *Zurbarán*, Fratelli Fabbri Editori, Milán, 1966.

Craveri, M., (a cura di), *I Vangeli Apocrifi*, Einaudi, Turín, 2005.

De Mesa, J., Gisbert, T., *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, Librería Editorial "Juventud", La Paz, 1977.

Delagdillo, M.C., *Exposición Histórico-Numismática*, auspiciada por el Sindicato de Trabajadores del Banco Central de Bolivia, Sala de Exposiciones de la Institución, La Paz, 1992.

Durandal, O., Guevara Avilès, C., Ruiz Dominguez, L., Valda Del Castillo, E., (a cura de), *Museo Colonial Charcas*, edición de textos Lic. Medina, F., U.S.F.X.C., Imprenta IMAG, Sucre, 2009.

Espino, Nuño, J., Moràr, Turina, M., *Historia del arte español,* SGEL, Madrid, 2003.

Firpo, M., *Artisti, Gioiellieri, eretici, il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Editori Laterza, Bari, 2001.

Frati, T., Gregori, M., (a cura de), *L'opera completa di Zurbarán*, Rizzoli Editore, Milán, 1973.

Giorgi, R., *Santos,* Los Diccionarios del Arte, Traducción de Carmen Muños del Río, Electa, Barcelona, 2002.

Giorgi, R., *Símbolos, Protagonista e Historia de la Iglesia*, Los Diccionarios del arte, Electa, Barcelona, 2005.

Gisbert, T., de Mesa, J., *Bernardo Bitti*, Biblioteca de Arte y Cultura Boliviana, La Paz, imprenta de Estado, 1961.

Gisbert, T., de Mesa, J., *Museos de Bolivia*, Ministerio de Información Cultura y Turismo. La Paz, 1969.

Gisbert., T., *Las Series De Ángeles En La Pintura Virreinal*. Comando General de la Fuerza Aérea, La Paz. Imprenta no indican año.

GISBERT, T., *Iconografía y mitos indígenas en el arte*., Gisbert y Cìa. S.A., Escuela de Artes Gráficas Don Bosco, La Paz, 1980.
GISBERT, T., *Historia de la pintura cuzqueña*, Vol II, Fundación Augusto, N.Wiese, Banco Wiese Ltdo. Lima, Talleres de Santiago Valverde S.A., 1982.
GISBERT, T., DE MESA, J., *Los Ángeles de Calamarca*, Compañía Boliviana de Seguros S.A., La Paz, Industrias Offset Coloro SRL, 1983.
GISBERT, T., DE MESA, J., *La tradición bíblica en el Arte Virreinal*, Los amigos del libro, La Paz, 1987.
GISBERT, T., *La pintura en los museos de Bolivia*, Editorial Los amigos libro, Producciones CIMA, La Paz, 1991.
HOLLY, M.A., *Iconografia e Iconologia, Saggio sulla storia intellettuale*, EDO, Jaca Book, Milán, 2000.
IMPELLUSO, L., *La naturaleza y sus símbolos, Plantas, flores y animales*, Los Diccionarios del Arte, Electa, Barcelona, Traducción de José Ramón Monreal, 2003.
ISERLOH, E., GLAZIK, J., JEDIN, H., (a cura di), *Riforma e Controriforma, XVI-XVII secolo*, in Storia della Chiesa, vol VI, Jaca Book, Milán, 1975.
KAGAN, R.L., *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*, Iberdrola, Madrid,1998.
LASSAIGNE, J., *La pintura española, Pintura Color, Historia*, Skira, Ginebra, 1962.
LONGHI, R., MAYER, A.L., *Gli antichi pittori spagnoli della collezione Contini Bonacossi*, 1930.
MARTIN GONZALEZ, J.J., *Escultura Barroca Castellana*, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1959.
PACHECO BALANZA, M. A., *Melchor Pérez Holguín, Museo Colonial,* U.M.R.P.S.F.X.CH., 2006.
PÉREZ HERRERO, P., *América Latina y el Colonialismo Europeo*. *Siglo XVI-XVIII*, Historia Universal Moderna 14, Editorial Síntesis, Madrid, 2004.
POLI, F., *Il sistema dell'arte contemporánea, Produzione artistica, mercato, musei,* Editori Laterza, Bari, 2007.
POMPEY SALGUEIRO, F., *Zurbarán, su vida y sus obras*, Aguado, Madrid, 1948.
RUIZ, Z., DENISSE, F., El templo de San Miguel, Iglesia de historia, Universidad Real Mayor y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca, carrera de Turismo, Sucre, 1992.
SÁNCHEZ MONTAÑÉS, E., *Orfebrería Precolombina y Colonial, oro y plata para los dioses*, Biblioteca Iberoamericana, Ediciones Anaya, Madrid, 1988.
SABATIER, P., *Vita di san Francesco d'Assisi,* Mondadori, Milán, 1994.
SCHENONE, H.H., *Iconografía del Arte Colonial, Los Santos*, Vol. I, II, Fundación Tarea, Buenos Aires, 1992.
SCHENONE, H.H., *Iconografía del Arte Colonial*, *Jesucristo*, Fundación Tarea, Buenos Aires, 1998.
SORIA, M., *La pintura del siglo XVI en Suramérica*, Buenos Aires, 1956.
VALDA MARTINEZ, E.A., RUIZ ORTIZ, R. J., *Pintura Colonial,* Casa Nacional de La Moneda, Fundación Banco Central de Bolivia, Potosí, 1998.
VILLARROEL, CLAURE, R., *Arte Contemporáneo, Pintores, Escultores y Grabadores Bolivianos*, De La Caricatura, Academia Nacional, La Paz, 1952.
ZUFFI, S., *La storia dell'Arte, Le prime civiltà*, La Biblioteca di Repubblica, Mondadori Electa, Milán, 2006.

Los textos que se relacionan a continuación, manuales, diccionarios y primeras obras, necesariamente consultados para la realización del presente catálogo, así como varias veces citados en el texto, se refieren a las ediciones consultadas y no a la fecha de primera edición.

CHILVERS, I., *Diccionario Oxford-Complutense, Arte del Siglo XX,* Editor de la Edición Española, Colorado, Castellary, A., Editorial Complutense, Madrid, 2001. (Primera Edición)

DA VARAZZE, J., *La Legenda Aurea*, Einaudi, Turín, 2007.

DEVOTO, G, OLI, G.C., *Dizionario Devoto Oli della Lingua Italiana*, Le Monnier, Florenicia, 2006.

La Bibbia di Gerusalemme, Centro Editoriale Dehoniano, Bolonia, 1998.

RODRIGUEZ BERNIS, S., Diccionario de Mobiliario, Editorial Secretaría General Técnica, Ministerio de Cultura, Madrid, 2006.

Vangelo e Atti degli Apostoli, Edizioni Paoline, Turín, 1991.

FOTOGRAFÍAS

Fig. 1: Guillermo Forchaudt, *San Jerónimo*, óleo sobre cobre, Siglo XVII, 91x74 cm.
Fig. 2: Wolvoet, *Martirio de San Pablo*, óleo sobre metal, Siglo XVII, 128x86 cm.
Fig. 3: Anónimo, *San Pedro,* óleo sobre metal, Siglo XVIII, 170x88 cm.
Fig. 4: Martìn de Vos, *Cristo Vencedor de la Muerte*, óleo sobre tabla, Siglo XVI, 63x51 cm.



1



2



3



4



5



6

Fig. 5: Bernardo Bitti (atribuido a), *Virgen con el Niño,* óleo sobre tabla, Siglo XVI 40x54 cm.

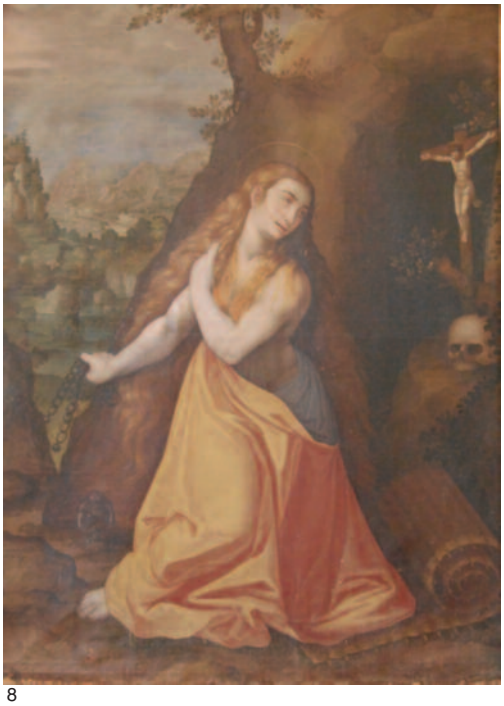
Fig. 6: Gregorio Gamarra, *La Magdalena*,, óleo sobre tela, Siglo XVII, 150x109 cm.

Fig. 7: Francisco de Padilla, *La Magdalena,* óleo sobre tela, Siglo XVII, 106x83 cm.

Fig. 8: Antonio Mermejo, *La Magdalena*, óleo sobre tela, Siglo XVII 215x168 cm.



7



8



9



10

Fig. 9: Antonio Montufar, *Martirio del Apóstol Santiago el Menor*, óleo sobre tela, Siglo XVII 234x150 cm.

Fig. 11: Gentile da Fabriano, *Madona de la Humildad*, óleo sobre tabla, 1420 ca., 56x41, *Museo Nazionale di San Matteo,* Pisa (A.F.SBAAAS PI dig. 01172,01173 bajo concesión del MIBAC / Soprintendenza di Pisa, Prot. 967 del 2 abril 2010)

Fig. 10: Anónimo, (atribuido a Francisco de Zurbarán), *Santo Domingo de Guzmán*, óleo sobre tela, Siglo XVII, 110x81 cm.

Fig. 12: Anónimo, *La Anunciación*, óleo sobre tela, Siglo XVII 200x150 cm.



11



12



13



14

Fig. 13: Anónimo, *La Virgen Hilandera*, óleo sobre tela, Siglo XVII, 79x50 cm.

Fig. 14: Anónimo, *Virgen del Rosario con Niño y Santos*, óleo sobre tela, Siglo XVIII 96x66 cm.

Fig. 15: Anónimo, *San Juan de Dios*, óleo sobre tela, Siglo XVIII, 110x81 cm.

Fig. 16: Anónimo, *Virgen con el Niño*, óleo sobre tela, Siglo XVIII, 87x76 cm.



15



16



17

Fig. 17: Anónimo, *La coronación de la Virgen de la Santísima Trinidad,* óleo sobre tela, Siglo XVIII, 170x88 cm.



18

Fig. 18: Melchor Pérez Holguín, *San Juan Evangelista*, óleo sobre tela, 1714, 106x84 cm.

Fig. 19: Melchor Pérez Holguín, *San Mateo el Ángel,* óleo sobre tela, Siglo XVIII, 110x90 cm.



19



20

Fig. 20: Melchor Pérez Holguín, *San José*, óleo sobre tela Siglo XVIII, 60x 51 cm.



21



22

Fig. 21: Gaspar Miguel Berrío, *La Piedad*, óleo sobre tabla , Siglo XVIII, 40 x 31 cm.

Fig. 22: Gaspar Miguel Berrío, *Oración en el Huerto*, óleo sobre tabla, Siglo XVIII, 40 x 31 cm.

Fig. 23: Gaspar Miguel Berrío, *El Patrocinio de San Josè*, óleo sobre cobre, 1737, 76x100 cm.

Fig. 24: Gaspar Miguel Berrío, *La descripción del Cerro Rico y de la Villa Imperial de Potosí*, óleo sobre tela, 1758, 162x236 cm.



23



24



25



26

Fig. 25: Maestro de Calamarca, *Ángel Letiel Dei*, Siglo XVII, Iglesia de Calamaca

Fig. 27: Melchor Pérez Holguín, *El Nacimiento de la Virgen*, óleo sobre tela, Siglo XVII, 90x79 cm.

Fig. 26: Anónimo, *San Miguel Arcángel*, óleo sobre tela, Siglo XVIII, 80x70 cm.

Fig. 28: Josef Nicolás Ecoz, *Virgen con el Rosario,* óleo sobre tela, 1703, 96x76 cm.



27



28



29



30

Fig. 29: Anónimo, *La Dolorosa*, óleo sobre tela, Siglo XVIII, 63x56 cm.

Fig. 30: Anónimo, *Madre Dolorosa*, escultura en maguey, Siglo XVIII, 40x27 cm.

Fig. 31: Francesco Herrera y Velarde, *Cruz pintada, 1658, 48x35 cm*.

Fig. 32: Anónimo, *Cristo Crucificado*, escultura en maguey y plata, Siglo XVIII, 95x57 cm.



31



32



33



34

Fig. 33: Anónimo, *Bargueño*, Escultura en carey-tortuga, Siglo XVII, 55x113x33 cm.
Fig. 35: Juan Rimsa, *Corrida de toros*, óleo sobre cartón, 1944, 78x90 cm.

Fig. 34: Anónimo, *Librea*, Escultura en plata, Siglo XVII, 230 x 195 cm.
Fig. 36: Luís Walpher Bermeo, *Último surco*, óleo sobre tela, 1956, 67x91 cm.



35



36



37



38

Fig. 37: Luís Walpher Bermeo, *Autoridad Indígena*, óleo sobre tela, 1934, 47x61 cm.

Fig. 38: Jorge Imaná Garrón, *Pan*, óleo sobre tela, 1956 103 x 83 cm.

Fig. 39: Jorge Imaná Garrón, *Leche*, óleo sobre tela, 1957, 103 x 83 cm.

Fig. 40: Enrique Valda del Castillo, *Jaime Zudañez y la Revolución del 25 de Mayo de 1809*, óleo sobre tela, 1959, 322 x 210 cm.



39



40



41



42



43



44

Fig. 41: Enrique Valda del Castillo, *Razón en Tinieblas*, óleo sobre tela, 1957, 63x50 cm.

Fig. 42: Chvatal Victor, *Palacio del Gran Poder*, acuarela, 68x54 cm.

Fig. 43: Vista actual del Museo Colonial Charcas

Fig. 44: Chvatal Victor, *Sucre*, óleo sobre tela, 1981, 93 x 68 cm.



45



46



48

Fig. 45: Renato Estrada, *Clamor de Justicia*, óleo sobre tela con técnica a espátula, 1970, 68x54 cm.
Fig. 46: Maclovio, *Lucha*, óleo sobre tela, 1984, 173 x 72 cm.
Fig. 47: Huanka, *Silicosis*, óleo sobre tela, 1970, 88 x 85 cm.
Fig. 48: Walter Solón Romero, *Don Quijote y los Perros*, particular de la serie, grabado, 1973, 41x57 cm.
Fig. 49: Walter Solón Romero, *Don Quijote y los Perros*, particular de la serie, grabado, 1973, 41x57 cm.



47



49

SEGUNDA PARTE

Primer curso de formación en restauración
y conservación para restauradores bolivianos
y de otros países andinos en el Museo Colonial Charcas
realizado por el IILA en colaboración con la *Università degli Studi Carlo Bo di Urbino* y la Universidad Mayor Real Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca

Programa financiado por la Dirección General para la Cooperación al Desarrollo
del Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia

1. EL CURSO DE FORMACIÓN

Durante el curso teórico y práctico de formación, se programó activar el laboratorio de restauración del Museo, iniciando la actividad con la restauración de diversas obras de la colección, seleccionadas con fines didácticos, de acuerdo con la dirección del museo, de la escuela y de los restauradores italianos.

Con tal fin, para hacer posible la actividad didáctica se puso a disposición un ambiente como laboratorio contiguo al patio y para las lecciones teóricas una sala de conferencias para 60 participantes.

Para las lecciones teóricas se dejó en efecto un número limitado sólo por la capacidad de la estructura, mientras que para las lecciones prácticas un número operativamente controlable de 23 personas.

El laboratorio, gracias a una donación del Programa, fue completamente preparado con material especial para la actividad de restauración, adquirido según la existencia en el mercado en Bolivia y en la mayor parte en Italia, porque no disponibles en Bolivia en la calidad exigida. Los materiales que contienen solventes e inflamables no son transportables por avión y por lo tanto fueron adquiridos localmente.

La misión operativa de formación se llevó a cabo del 1 de mayo al 8 de junio de 2008, con permanencia en la ciudad de Sucre durante todo el período.

El curso de formación se desarrolló, como se había previsto, con lecciones teóricas realizadas la primera semana en el aula magna de la Facultad de Arquitectura y las 4 semanas sucesivas en una sala del mismo Museo Colonial Charcas con una sección práctica de restauración de las obras de la colección del Museo.

Las lecciones de los profesores italianos que siguieron fueron 139 horas efectivas de las cuales 67 horas teóricas (16 el Profesor Bruno Zanardi, 8 el Profesor Antonio Iaccarino, 16 el Profesor Maurizio Coladonato, 4 el Profesor Carlo Serino, 23 la profesora Grazia De Cesare) y 72 horas de práctica de laboratorio coordinadas y realizadas por la Profesora De Cesare con la ayuda de su colegas Profesores Iaccarino y Serino. Con una presentación oral en el Aula Magna de la Rectoría de la Universidad Mayor Real Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca, se concluyeron las actividades el jueves 5 de junio de 2008.

Los alumnos del curso práctico fueron 23, mientras que para la parte teórica en la primera semana se agregaron 75 estudiantes de arquitectura y a las otras 4 semanas de lecciones teóricas se agregaron 40 personas de diferentes especialidades.

El curso fue seguido con interés y pasión por todos los participantes, con el óptimo resultados de 3 obras restauradas y dos puestas en seguridad con una pronta intervención, que quedan como testimonio y ejemplo del trabajo realizado.

Bolivia tiene en la actividad turística una gran fuente de recurso económico y muchos edificios y lugares históricos han sido restaurados y necesitan una restauración urgente. La actividad de restauración se coloca como indispensable para una renovación correcta y respetuosa del patrimonio histórico artístico.

La valorización del patrimonio en Bolivia se está realizando sin una verdadera política conciente y con inversiones esporádicas financiadas por las diferentes agencia de cooperación. El Rector y el Vicerrector de la Universidad de Sucre, San Francisco Xavier de Chuquisaca, de la cual depende el Museo Colonial Charcas, que visitaron varias veces el laboratorio, participando en la inauguración y en la conclusión de las actividades, ponen muchas esperanzas en un impulso de cambio, colegado a la iniciativa del curso y auspician que esta actividad de guía y actualización en su formación pueda repetirse en un futuro próximo. Algunos de los restauradores formados en el curso ya han sido contratados, como solicitado por el IILA, para trabajar en el laboratorio de restauración del Museo.

El curso alcanzó los objetivos fijados, de lo cual se rendirá cuenta en la amplia documentación realizada sobre los trabajos.

La colaboración entre la Universidad de Urbino y el IILA, previó también seis becas donadas por el Programa, para apoyar a los pasantes bolivianos con mayores méritos, a juicio de los docentes italianos, y fueron recibidos por la Universidad de Urbino en los laboratorios de restauración, divididos en dos semestres en los años 2008/2009.

1.1. Programa didáctico

I semana Lecciones teóricas públicas, 16 h.	Teoría: Historia y Crítica de la Restauración	Principios guía para las operaciones de restauración y reflexiones sobre casos de estudio	Docente – restaurador, Director del Laboratorio de Restauración de Urbino: Prof. Bruno Zanardi
I semana Lecciones teóricas públicas, 11 h. Laboratorio para realización práctica de base gráfica de las obras en restauración, 7 h.	Teoría: principios de documentación	Ficha de conservación con técnica de ejecución y estado de conservación, principios de documentación fotográfica y gráfica.	Docente-restaurador: Prof. Grazia De Cesare

II semana Lecciones teóricas públicas, 10 h. Laboratorio, 20,5 h.	Técnica de restauración Limpieza	Tecnología de los materiales constitutivos de la película pictórica, alteraciones y materiales sobrepuestos, sistemas de limpieza.	Docente-restaurador: Prof. Grazia De Cesare
III semana Lecciones teóricas públicas, 8 h. Laboratorio, 22,5 h.	Intervenciones de restauración Consolidación y forrado	Consolidación de la película pictórica, resanado del soporte tela	Docentes-restauradores: Prof. Antonio Iaccarino Prof. Grazia De Cesare
IV semana Lecciones teóricas públicas, 16 h. Laboratorio, 10,5 h.	Química de la restauración	Seguridad trabajo Métodos de pintura	Docentes – restauradores: Prof. Grazia De Cesare Prof. Carlo Serino Docente química: Prof. Maurizio Coladonato
V semana Lecciones teóricas públicas, 10 h Laboratorio, 11,5 h.	**C**onservación preventiva museal	Casos de estudio sobre elaboración de proyectos y restauración de grande formato Principios de conservación preventiva	Docentes-restauradores: Prof. Carlo Serino Prof. Grazia De Cesare

2. EL CURSO TEÓRICO: SÍNTESIS DE LAS CLASES

El curso teórico, construido como conjunto de seminarios por tema, traza un esquema típico de los cursos de formación más examinados en Italia: desde el planteamiento de los principios básicos para actuar, el restaurador está obligado a realizar una reflexión de impostación teórica, de la cual parte y se desarrolla el proyecto de restauración de cualquier tipo de obra artística. Para que los principios sean más claros son explicitados a través de casos de estudio, con ejemplos de restauraciones realizadas como demostración de cuanto enunciado teóricamente.

Sigue la identificación de la técnica de la obra artística: el curso, por solicitud de la dirección del museo anfitrión, centra la atención sobre las *pinturas al óleo sobre tela*. Esta técnica fue por lo tanto estudiada en su evolución teórica, definiendo cuáles son los materiales utilizados para realizarla.

Se profundiza sobre estos materiales a través de su tecnología, estudiados en su composición química y en su fabricación, identificando sus posibles alteraciones en el tiempo.

Los manuales suministran además detalles para reconocer los sucesivos tratamientos de manutención y restauración puestos en marcha sobre las obras. Los materiales estratificándose sobre la película pictórica constituyen, junto a los productos de alteración de los materiales constitutivos, elementos de interferencia para un correcto resultado de la obra.

Para ser conservada de la mejor manera, la obra envejecida se debe conocer profundamente a través de una documentación de la técnica de ejecución y del estado de conservación, anotando los datos sobre una detallada ficha previamente elaborada, que se detiene sobre los datos técnicos constructivos y la fenomenología de las alteraciones, especificando su localización y difusión. Un ulterior nivel de conocimiento y documentación está constituido por la fotografía del antes y del después de los detalles durante la intervención de restauración. De la fotografía se obtiene además una base gráfica en forma de diseño sobre el cual anotar en tablas temáticas los mismos datos consignados en la ficha. Este diseño puede ser pasado del papel a digital.

Una vez conocida la obra, si se presenta la efectiva necesidad, puede comenzar la restauración.

Una de las fases más peligrosas y más delicadas es la limpieza, ya que los materiales que se pretende eliminar deben ser reconocidos como extraños y deben ser seleccionados por aquéllos originales que se pretenden conservar.

Es importante en este sentido conocer la química de la restauración a la base de las decisiones de limpieza, esforzándose por conciliar las decisiones operativas con el respeto de la seguridad de los lugares de trabajo y del operador.

Siguen la consolidación de la película pictórica y del soporte con verificación de la validez de la estructura de sostén. Cada introducción de material o sustitución de elemento original provocará una modificación del sistema mecánico, que por lo tanto debe ser conocido y previsto.

La ilustración de casos particularmente difíciles ya realizados, especialmente de formato grande, obliga a pensar en un proyecto bien enfocado antes de cualquier movimiento de los objetos que están en restauración.

La conservación preventiva, en fin, cierra los argumentos tratados y pone el acento sobre cómo conservar una colección en un espacio museal para evitar en lo posible intervenir con la restauración directamente sobre las obras.

2.1. Historia y crítica de la restauración: principios guía para las operaciones de restauración. Prof. Bruno Zanardi

Restaurar una obra no significa darle un aspecto mejor sino que el restauro se debe ver como un momento crítico de acercamiento a la obra de arte, durante el cual ésta se estudia e interpreta y se obtienen los datos de su historia técnica y de conservación.

Existen principios guía de base que Cesare Brandi y Giovanni Urbani han enunciado y motivado, que son todavía válidos para justificar las decisiones operativas de una intervención de restauración. A la *Teoría de la restauración* de Brandi se debe agregar la *Conservación programada* de Giovanni Urbani, es decir la suma de las intervenciones de conservación preventiva realizadas a través de una racional y coherente obra de manutención programada.

Se muestran algunos momentos explicativos de casos de estudio de particular dificultad e importancia que obligan a confrontarse con los principios teóricos, para estimular al estudiante a un debate constructivo y de confrontación.

2.2. Documentación fotográfica y gráfica; ficha de conservación y recolección de datos de técnicas de ejecución, estado de conservación e intervenciones precedentes. Prof. Grazia De Cesare

En esta fase teórica se enseña el acercamiento directo a la obra. La obra es analíticamente observada para describir sus datos sobre una ficha de conservación.

Toda la colección del Museo debería ser fichada de esta manera, para que se puedan establecer las intervenciones programadas según prioridades establecidas por la urgencia del estado de conservación. En todo caso, este documento enriquecido con las informaciones sobre la intervención de restauración, suministrará la mayor parte de datos posibles para la futura intervención.

La descripción verbal va acompañada de una documentación fotográfica: las obras son retomadas con una visión prospectiva de frente, respaldo y con detalles, para poder testimoniar el estado del cual se parte y hacer una confrontación continua con el estado anterior durante la intervención.

Para visualizar y memorizar mejor lo observado, se enseña a realizar un diseño sobre la foto, sobreponiendo un folio transparente sobre la foto, reportando la imagen pintada con un rasgo lineal, simplificando los particulares pictóricos. El diseño fotocopiado constituye una fácil base gráfica sobre la cual son reportadas, según tablas temáticas y con símbolos caracterizados en leyenda, los detalles de la técnica de ejecución y la fenomenología del degrado. Con el fin de facilitar el archivo del trabajo, se puede realizar la misma operación directamente en el computador utilizando un programa de gráfico.

2.3. Técnica de la restauración: técnica de ejecución y tecnología de los materiales constitutivos, alteración y materiales sobrepuestos. Prof. Grazia De Cesare

Métodos de pintura: escuelas de confrontación y sistemas operativos

Tratando pinturas al óleo sobre tela se caracterizan los principales tipos de óleo secante usados en Europa y en el mundo y las resinas naturales usadas como barnices protectoras y como veladuras, desde la producción más antigua hasta aquélla industrial. A estas informaciones deben agregarse los materiales que las fuentes antiguas citan como materiales agregados en intervenciones de manutención y restauración. Cada uno de estos elementos puede alterarse y por lo tanto es caracterizado en su forma de clase de pertenencia como óleo, proteína, polisacárido, cera, resina, para poder ser mejor seleccionado para fines de la remoción o para ser respetado. Con base en esto se ilustran los métodos de limpieza a disposición del restaurador.

Al término del módulo se realiza un test de evaluación a los alumnos.

Bibliografía puesta a disposición:

G. De Cesare, V. Cimino: "I restauri delle opere di Caravaggio: un'occasione di confronto, interventi di pulitura e studio del telaio", Tesi di diploma Istituto Centrale per il Restauro a.a. 1989-1992.

2.4. Sistema tela-bastidor: historia evolutiva del bastidor y sistema mecánico. Prof. Antonio Iaccarino Idelson

Forrados: consolidación y resanamiento del soporte

En esta fase se dan nociones sobre el soporte tela-bastidor de la obra para la evaluación de su estado de salud y eventualmente realizar sustituciones o integraciones de tipo estructural.

Tal estudio prevé por lo tanto una reseña sobre la historia de la evolución de los bastidores, integrando conceptos sobre el comportamiento mecánico de los materiales al variar las condiciones ambientales microclimáticas.

Identificados los materiales constitutivos y comprendidas las problemáticas de conservación de las pinturas sobre tela, inherentes al soporte y a la interacción entre los estratos constitutivos (película pictórica, estratos preparatorios u soportes tela) se exponen tratamientos de conservación del soporte y su evolución y se evalúan las decisiones aptas para diversos tipos de intervención y necesidades de la obra.

Al finalizar el módulo, los estudiantes son evaluados a través de una serie de preguntas sobre el contenido del curso.

Bibliografía puesta a disposición:

Apuntes del curso de restauración del soporte tela del Prof. Iaccarino en la Universidad de Urbino;

G. Capriotti e A. Iaccarino Idelson, "Il tensionamento dei dipinti su tela", publicado en 2004, Nardini Editore;

A. Iaccarino Idelson, "Una ricerca sul tensionamento dei dipinti su tela: risultati ottenuti; i dati che influiscono sulla pratica conservativa". Atti del Congresso "Colore e Conservazione. Minimo intervento nel restauro dei dipinti". Thiene, 29-30 Octubre 2004.

A. Rava, C. Serino, A. Iaccarino Idelson, "Restauro del grande dipinto di J. Miel nel soffitto della Sala del Trono della Regina del Palazzo Reale di Torino". Atti del Congresso dell'International Institute for Conservation Italian Group, Genova Palazzo Reale 27-29 Septiembre 2004.

C. Bergeaud, C. Serino, A. Iaccarino Idelson, "Aspasie. Un remarouflage inedit", in Le plafond de Mercure, Salon des Nobles de la Reine, Château de Versailles, histoire d'une restauration. Edition Spéciale de Connaissance des Arts, noviembre 2003.

A. Iaccarino Idelson, S. Balderi, D. Frati, C. Serino, "Un intervento innovativo per dipinti su tela con telaio concavo. Riflessioni sull'uso della tensione", in Atti del Primo Congresso del Gruppo Italiano dell'International Institute for Conservation, Torino 5-7 junio 2003

2.5. El riesgo químico en la restauración. Prof. Maurizio Coladonato

Toxicidad, nocividad e inflamabilidad de los disolventes orgánicos. Agresividad de los agentes químicos. Modalidades de contaminación. Prevención y protección. Métodos alternativos a los disolventes tóxicos.

El objetivo del breve curso es suministrar a los alumnos, a través de la exposición de nociones de Química aplicada a la restauración y la presentación de casos de estudio, una introducción a los argumentos inherentes a:

- Nociones de seguridad y de prevención
- Eficacia de los productos empleados en la limpieza de bienes histórico-artísticos con relación a interacciones, compatibilidad, interferencias con las varias tipologías de materiales y métodos de intervención y de control.

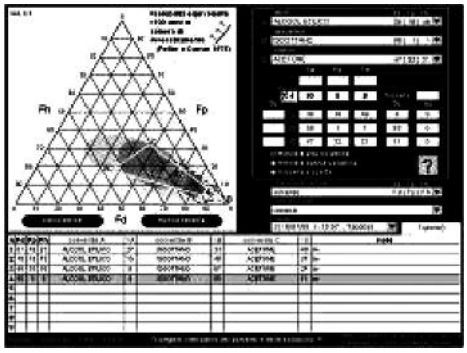
Particularmente respecto a la actividad práctica:

- Principios químicos de los métodos de limpieza
- Métodos de limpieza con sistemas acuosos: indicaciones sobre las características químico-físicas de: agua, soluciones básicas, encimas, resinas e intercambio iónico, quelante, tensoactivos, soportantes. Aplicaciones, ventajas y límites

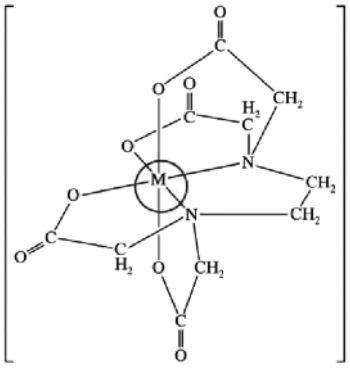
- Métodos de limpieza con disolventes orgánicos: indicaciones sobre las características químico físicas de las diversas clases de disolventes; volatilidad y retención¸ triángulo de los disolventes y de la solubilidad y mezclas alternativas. El "Triángulo interactivo de los disolventes y de las solubilidades©". Aplicaciones, ventajas y límites.

No obstante el impacto con una materia "difícil" como la química, especialmente si ha sido poco estudiada precedentemente, es necesario dar a los estudiantes-restauradores los aspectos aplicables útiles para su seguridad personal y dar a conocer las posibles interferencias y la eficacia respecto a los materiales constitutivos de intervención y de alteración de las obras de interés histórico-artístico.

Es afrontado desde el punto de vista teórico y práctico, con particular atención al "Triángulo interactivo de los disolventes y de las solubilidades©", el uso de disolventes orgánicos y su sustitución en función tanto de la toxicidad como de la selectividad respecto a las sustancias para emplear o para remover



Es explicado el empleo de sistemas acuosos, subrayando la eventual agresividad de las diferentes sustancias hacia el operador; se dan además nociones sobre la reactividad química, sobre el control y sobre la selectividad de los reactivos hacia las varias clases de sustancias constitutivas, de intervención y sus posibles alteraciones.



Al término del curso los alumnos son sometidos a una evaluación final mediante un test de 10 preguntas de respuesta múltiple.

Bibliografía puesta a disposición:

Coladonato, Santamaria, Talarico, "Note sull'uso dell'acqua ossigenata e di sue miscele nel restauro della pietra – Materiali e strutture", anno V, n. 2, 1995 – pagg. 41-56

Talarico, Coladonato, "Impiego dei parametri di solubilità nel restauro - Materiali e strutture", anno VII, n. 1, 1997 –pagg. 27-42

Coladonato, "Studio dello stato di conservazione e messa a punto dei metodi di pulitura – app. 2 – Impiego di resine a scambio ionico nel trattamento delle superfici di dipinti murali. Il restauro della Cappella degli Scrovegni", ed. Skira, 2003 – pagg.115-119

Coladonato, “Il restauro visto da vicino- Rischio da impigo di sostanze chimiche nel restauro” Ed. Albatros 2005

Coladonato, “Esperienze e materiali di restauro - Le resine acriliche sulle pitture murali” - Atti del Seminario, Tiene - 11 Giugno 2005, Ed. Il Prato 2006

“Il rischio chimico nel laboratorio e nel cantiere di restauro” - Lucidi lezioni ICR – 2000/05

www.icr.beniculturali.it/Finalita/Altri/rischiochimico.htm

Coladonato, Scarpitti, “Il triangolo interattivo dei solventi e delle solubilità” – 2005 http://www.icr.beniculturali.it/Progetti/trisolv/TriSolv.html

“I prodotti chimici usati nel restauro: rischi per l’operatore, impatto ambientale, normative di sicurezza”. Atti del convegno: La conservazione dei beni culturali tra restauro e sicurezza, *Restaura* - II Salone del Restauro dei Beni Culturali, Venezia 2006

Coladonato, Di Odoardo, “Impiego di soluzioni di CO2 per la rimozione di concrezioni su manufatti lapidei provenienti da aree archeologiche esposte all’aperto o da scavo subacqueo marino”. 2007

http://www.istituto-mnemosyne.it/index.php

2.6. Planificación y conservación: intervenciones de formato grande – casos de estudio. Prof. Carlo Serino

Como conclusión de todo el ciclo de enseñanza teórica sobre intervención de restauración, estas lecciones están dirigidas a ofrecer a los participantes ejemplos reales de intervenciones de restauración realizadas sobre pinturas en tela. Se proponen algunos casos de restauración de pinturas sobre tela de formato grande y de cielo raso, particularmente significativas por su complejidad. Entre éstas se analiza el caso de una pintura a dos caras oportuna por la afinidad con una pintura a dos caras que representa el *Eccehomo*, integrada como objeto de intervención en el ámbito de la actividad práctica. Las lecciones están acompañadas por la proyección de rico material gráfico y fotográfico para documentar todas las fases de las intervenciones desde la planificación inicial.

2.7. Conservación preventiva: gestión museal. Prof. Grazia De Cesare

Como conclusión de un programa completo de restauración queda todavía algo por aconsejar para la correcta conservación de las obras: la gestión de su manutención en un ambiente de conservación controlado como el Museo. El mismo se convierte en objeto de control, para que pueda ejercer lo mejor posible su papel de *conservador para difundir el mensaje de la colección*. Se estudian, por lo tanto, la arquitectura y las instalaciones, la zona de exposición y de depósito haciendo referencia a la ley sobre los estándares museales italianos:

DM 10.05.01 n 244 antes DL 112/1998 art 150 numeral 6.

Bibliografía puesta a disposición:

DM 10.05.01 n 244

Grazia De Cesare, "Galleria Borghese: l'esempio di un museo ristrutturato secondo l'ottica della conservazione preventiva", Tesi di specializzazione, DESS Université Paris I Panthéon-Sorbonne anno 1997-8.

3. MUSEO COLONIAL CHARCAS: PROBLEMAS DE CONSERVACIÓN

El inmueble está distribuido en dos niveles: la colección de contemporáneo expuesta en el primer piso sobre el nivel de la calle, mientras las otras dos secciones, colonial y antropológica, se encuentran en el piso superior.

La construcción arquitectónica es de tipo tradicional, en ladrillo crudo revestido de cal. Tal situación hace, en nuestro concepto, más bien estable el microclima interno, aunque en el piso de abajo se encontraron valores de humedad relativa hasta 60% que indican un ambiente más bien húmedo, mientras que en el piso alto el aire es más seco, con valores de humedad relativo muy bajos, alrededor del 30%. Este fenómeno es imputable a la presencia de una capa y por esta razón están realizando obras de reparación, mientras por arriba se sigue al pasillo externo, que en nuestro período no superó el 33% de Humedad Relativa durante una breve lluvia.

Esta situación hace vulnerable toda la colección que se encuentra en el segundo piso y para la cual fuimos llamados a operar, debido a que la extrema sequedad del aire conlleva una mayor fragilidad de los materiales artísticos de nuestro interés en esta misión, pero se adapta mejor a los metales.

Además, las obras que, a una primera y rápida mirada durante la primera misión, parecían en una condición originaria de degrado, se han revelado mas que todo dañadas por precedentes restauraciones.

La presencia de murciélagos en el Museo, que hacen nidos detrás de las obras más altas colgadas en la pared, conlleva una serie de daños por deyección que perjudican las pinturas de manera singular hasta destruir la película pictórica

4. EL CURSO PRÁCTICO EN LABORATORIO: PREPARACIÓN Y SELECCIÓN DE OBRAS A SER RESTAURADAS

La dirección del museo ha destinado y preparado para el laboratorio un ambiente ubicado en el plan terreno, con acceso desde el patio interno del edificio con ingreso independiente, colegado a los ambientes de depósito.

El Programa financió la adecuación de un laboratorio dedicado a la restauración sobre tela, suficiente para el trabajo de todos los participantes al curso.

Se llevaron implementos como lámparas de obra, lámparas con lentes de aumento, viseras con lentes, termocauterio, plancha, bastidor provisional, aspiradora, etc. y materiales de consumo para toda necesidad, una vasta gama de adhesivos, colores en acuarelas y barniz, espátulas, bisturís, pinceles de retoque, etc.

Efectuadas las medidas termo-higrométricas internas y externas del laboratorio. se constató que las condiciones eran casi las mismas, por lo tanto, dado el grupo numeroso, se trabajó ya sea en el laboratorio que en el patio contiguo.

Las obras elegidas para la intervención fueron tres, seleccionadas por razones didácticas específicas:

S. Juan de Dios, pintura que necesitaba de todas las operaciones comprendido el forrado.

La Anunciación, que tenía problemas de deformación del plano y necesitaba una intervención principal sobre el forro del borde y templado con reparación de las lagunas.

Santo Domingo, obra particularmente oscurecida y que necesitaba especial intervención de limpieza. El marco blanco necesitaba también limpieza, mostrando pequeñas huellas de dorado.

Además de estas tres obras se sometieron dos obras para efectuar una intervención de urgencia.

Cristo en la Columna, pintura ya empapelada.

Eccehomo, obra pintada anverso y reverso, con daños mecánicos con lesiones y rupturas en el soporte.

4.1 Fichas de catalogación museal elaboradas con la consultoría de los docentes del Curso

<table>
<tr><td>FICHA DE INVENTARIO DE BIENES MUEBLES</td><td colspan="4">MUSEO UNIVERSITARIO COLONIAL CHARCAS
Calle: Bolivar 698, Sucre
Provincia de Oropeza
Departamento de Chuquisaca
<u>Responsable: Orieta Durandal</u></td></tr>
<tr><td>IDENTIFICACIÓN
Ficha: OA
Obra de Arte</td><td colspan="2">DESIGNACIÓN/NOMBRE
La Anunciación</td><td colspan="2">AUTOR/ATRIBUCIÒN
Anónimo</td></tr>
<tr><td>ESPECIALIDAD
Pintura de caballete</td><td colspan="2">TÉCNICA Y MATERIAL
Oleo/Lienzo</td><td colspan="2">ÉPOCA/SIGLO
Siglo XVII</td></tr>
<tr><td>ESTILO
Cuzqueño</td><td colspan="2">OBTENCIÓN/ ORIGEN</td><td colspan="2">FECHA ADQUISICIÓN</td></tr>
<tr><td>ESCUELA
Charcas</td><td colspan="2">MARCAS E INSCRIPCIONES</td><td colspan="2">UBICACIÓN EN EL INMUEBLE
Sala 2</td></tr>
<tr><td rowspan="2">DIMENSIONES/CMT</td><td>ALTO cm 200</td><td>LARGO</td><td>DIÁMETRO</td><td>CIRCUNFERENCIA</td></tr>
<tr><td>ANCHO cm 150</td><td>PROFUNDIDAD</td><td>PESO</td><td></td></tr>
<tr><td>INVENTARIO</td><td colspan="2">N° INVENTARIO 318-01-113</td><td colspan="2">CÓDIGO DE BARRAS</td></tr>
<tr><td rowspan="4">DESCRIPCIÓN
La Virgen, con la mirada hacia abajo, representada con piel blanca y mejillas rojas, recibe la visita del arcángel Gabriel, impasible y absorta en su lectura. El arcángel, sobre una nube, con rasgos femeninos, amplias alas pintadas, traje suntuoso y dorados indica con la mano derecha hacia el cielo la llegada del Espíritu Santo bajo los semblantes de paloma radiante de luz, preanunciando la inmaculada concepción. Gabriel sustenta en la otra mano una ramita de azucenas, símbolo de pureza e inocencia. Los trajes de las dos figuras son de buena factura, tejidos preciosos y abundantemente decorado de oro con motivos florales para indicar majestad en puro estilo cuzqueño tal como la aureola del Virgo y los rayos divinos procedentes del Eterno. La ambientación es algo caracterizada, sólo se puede notar la presencia de un mueble, quizás un altar doméstico que define el espacio y enfatiza la entrada repentina del Espíritu Santo en la serena y cotidiana escena de vida del Virgo. En la parte superior de la composición, entre las nubes, dos amorcillos sustentan coronas de rosas, flor representante la rosa mística mariana.</td><td colspan="4">FOTOGRAFÍA
</td></tr>
<tr><td colspan="4">N° Archivo Fotográfico: n°1</td></tr>
<tr><td colspan="4">Características Fotografía: digital</td></tr>
<tr><td colspan="4">Fecha Fotografía</td></tr>
</table>

FICHA DE INVENTARIO DE BIENES MUEBLES p.2	MUSEO UNIVERSITARIO COLONIAL CHARCAS

Obtención y origen:
Obra procedente del Virreinado del Perù , de clara influencias cuzqueña, llega a Sucre gracias a larga difusión del arte cuzqueño en la Audiencia de Charcas durante el siglo XVII. Por fin el Dr. Zacarìas Benavides incluye la *Anunciación* en su colección llegando a ser parte del actual Museo Colonial Charcas.

Dados Históricos
En el Nuevo Testamento es el anuncio del arcángel Gabriele a Maria futura Madre de Jesús. Este acontecimiento es conmemorado en la fiesta celebrada el 25 de marzo. Entre el XII y el siglo XIV entra establemente a hacer parte del patrimonio devocional de los fieles el ruego del Ave Maria que reproduciendo las palabras del saludo dirigido por el arcángel a la Virgen, constituirá el núcleo esencial del rosario.

Referencias bibliográficas / Iconográficas	Referencias bibliográficas /Archivísticas
Luca 1,26-38 Mateo 1,18-25 Protoevangelio de Santiago 11	Gisbert, T.*, Iconografía y mitos indígenas en el arte.*, Gisbert y Cìa. S.A., Escuela de Artes Graficas Don Bosco, La Paz, 1980. Gisbert., T., *Las Series De Ángeles En La Pintura Virreinal*. Comando general de la fuerza aérea, La Paz.

CONSERVACIÓN Y RESTAURO	**CONSULTAR FICHA CONSERVATIVA**

COMPILACIÓN

Relevo Ma. Leonor Ruiz D.	Fecha 28-02-08	Nombre del Compilador Ma. Leonor Ruiz D.
Elaboro Ma. Leonor Ruiz D.	Fecha 28-02-08	Nombre del Compilador Ma. Leonor Ruiz D.
Reviso Silvia Boghi	Fecha 18-09-09	Nombre del Compilador Silvia Boghi

Notas/observaciones

Debido a la falta de documentación sobre las obras y a sus procedencia, la mayoría de las informaciones indicadas han estado transmitidas por tradición oral de compradores, conservadores y administradores del patrimonio histórico artístico de la Real Audiencia de Charcas y zonas colindantes.

FICHA DE INVENTARIO DE BIENES MUEBLES	MUSEO UNIVERSITARIO COLONIAL CHARCAS Calle: Bolivar 698, Sucre Provincia de Oropeza Departamento de Chuquisaca Responsable: Orieta Durandal			
IDENTIFICACIÓN Ficha: OA Obra de Arte	DESIGNACIÓN/NOMBRE Ecce Homo (Anverso-Reverso)		AUTOR/ATRIBUCIÓN Anónimo	
ESPECIALIDAD Pintura de caballete	TÉCNICA Y MATERIAL Oleo/Lienzo		ÉPOCA/SIGLO Siglo XVII	
ESTILO	OBTENCIÓN/ ORIGEN		FECHA ADQUISICIÓN	
ESCUELA Charcas	MARCAS E INSCRIPCIONES		UBICACIÓN EN EL INMUEBLE Sala 3	
DIMENSIONES/CMT	ALTO cm 81	LARGO	DIÁMETRO	CIRCUNFERENCIA
	ANCHO cm 61	PROFUNDIDAD	PESO	
INVENTARIO	N° INVENTARIO 318-01-90		CÓDIGO DE BARRAS	

DESCRIPCIÓN

Obra de fuerte impacto realista gracias al contraste con el uniforme fondo obscuro y por los fuertes colores del cuerpo del Cristo. En primer llano, los atributos de la Pasión: corona de espinas, caña y lazo, contorneados por el manto rojo, color de la Pasión y de las heridas sangrantes procuradas por la flagelación. El delgado rostro del Cristo lleva las señales de la condena comunicando por la mirada el dolor y la piedad hacia sus perseguidores. El reverso de la misma obra mostra las heridas y llagas sangrantes infligidas por la flagelación, la espalda del Cristo simboliza el castigo decidido por los Judíos y Pilatos que le infligió sin ahorrarle la siguiente crucifixión. La rendición de las heridas sobre la parte posterior de la tela aparece menos realista respecto del recto. Amplias y rápidas pinceladas de varias tonalidades de rojo vivo y negro casi parecen abstractas y surreales pero donan a la representación un sentimiento de profundo sufrimiento cristiano.

FOTOGRAFÍA



Anverso



Reverso

N° Archivo Fotográfico: n°1

Características Fotografía: digital

Fecha Fotografía: 10-07-09

FICHA DE INVENTARIO DE BIENES MUEBLES p.2	MUSEO UNIVERSITARIO COLONIAL CHARCAS

Obtención y origen:
Obra pintada por un autor indígena, creada por uso procesional efectuada por el pueblo y dirigido por la clerecía. Procedente de la escuela Altoperuana gracias a una puntal búsqueda de la Academia de Bellas Artes “Chuquisaca” fue incluida en la colección de Zacarìa Benavides y del Monseñor Victor Arrìen.

Datos Históricos
“Ecce Homo” es la frase que Ponzio Pilatos, gobernador romano de Judea, dirigió a los Judíos enseñándoles a Jesús flagelado. Según el cuento de los Evangelios, al momento de la detención de Jesús, el Gobernador lo reputó inocente, pero los Judíos lo condenaron y Pilatos ordenó la flagelación creyendo pudiera ser lo máximo de la pena que se pudo infligir. Cuándo hubieron acabado con tal castigo, Pilatos mostró a los Judíos el Cristo cubierto de llagas y heridas sangrantes y dijo "Ecce Homo" para decir "Este es el hombre, veis que lo he castigado?". Pero no fue suficiente, y fue así que los sumos sacerdotes lo hicieron crucificar. La tradición cristiana ha visto en esta frase una especie de confirmación involuntaria, también de parte de Ponzio Pilatos, del hecho que Jesús fuera el hombre por excelencia, el modelo que representa la más alta realización de la humanidad.

Referencias bibliográficas / Iconográficas	Referencias bibliográficas / Archivísticas
Juan 19, 1-5 Profecìa de Isaia 53, 2-11	De Mesa, J., Gisbert, T., *Holguin y la pintura virreinal en Bolivia*, Librería Editorial “Juventud”, La Paz, 1977. Durandal, O., Guevara Avilès, C., Ruiz Dominguez, L., Valda Del Castillo, E., (a cura di), *Museo Colonial Charcas*, edición de textos Lic. Medina, F., U.S.F.X.C., Imprenta IMAG, Sucre, 2009.

CONSERVACIÓN Y RESTAURO	**CONSULTAR FICHA CONSERVATIVA**

COMPILACIÓN

Relevo Ma. Leonor Ruiz D.	Fecha 10-02-08	Nombre del Compilador Ma. Leonor Ruiz D.
Elaboro Ma. Leonor Ruiz D.	Fecha 10-02-08	Nombre del Compilador Ma. Leonor Ruiz D.
Reviso Silvia Boghi	Fecha 18-09-09	Nombre del Compilador Silvia Boghi

Notas/observaciones

Debido a la falta de documentación sobre las obras y a sus procedencia, la mayoría de las informaciones indicadas han estado transmitidas por tradición oral de compradores, conservadores y administradores del patrimonio histórico artístico de la Real Audiencia de Charcas y zonas colindantes.

<table>
<tr><td>FICHA DE INVENTARIO DE BIENES MUEBLES</td><td colspan="4">MUSEO UNIVERSITARIO COLONIAL CHARCAS
Calle: Bolivar 698, Sucre
Provincia de Oropeza
Departamento de Chuquisaca
<u>Responsable: Orieta Durandal</u></td></tr>
<tr><td>IDENTIFICACIÓN
Ficha: OA
Obra de Arte</td><td colspan="2">DESIGNACIÓN/NOMBRE
San Juan de Dios</td><td colspan="2">AUTOR/ATRIBUCIÓN
Anónimo</td></tr>
<tr><td>ESPECIALIDAD</td><td colspan="2">TÉCNICA Y MATERIAL
Oleo/Lienzo</td><td colspan="2">ÉPOCA/SIGLO
Siglo XVIII</td></tr>
<tr><td>ESTILO
Barroco, influencia cuzqueña</td><td colspan="2">OBTENCIÓN/ ORIGEN</td><td colspan="2">FECHA ADQUISICIÓN</td></tr>
<tr><td>ESCUELA
Potosina</td><td colspan="2">MARCAS E INSCRIPCIONES</td><td colspan="2">UBICACIÓN EN EL INMUEBLE
Sala 1</td></tr>
<tr><td rowspan="2">DIMENSIONES/CMT</td><td>ALTO cm 110</td><td>LARGO</td><td>DIÁMETRO</td><td>CIRCUNFERENCIA</td></tr>
<tr><td>ANCHO cm 81</td><td>PROFUNDIDAD</td><td>PESO</td><td></td></tr>
<tr><td>INVENTARIO</td><td colspan="2">N° INVENTARIO: 318-01-43</td><td colspan="2">CÓDIGO DE BARRAS</td></tr>
<tr><td rowspan="4">DESCRIPCIÓN

El lienzo de Escuela Potosina, en estilo barroco nos sitúa en el interior de la habitación del Servo de Dios, Juan Pueblo quien dirige su tierna mirada y apacible conversación al Divino Niño que sentado en su hombro, lleva en la mano una granada con una pequeña cruz encima. La granada simboliza la ciudad de Granada donde el Santo ayudó a los más pobres y marginados y donde ayudó a un indefenso niño que resultó ser Jesús, quien antes de desaparecer le anunció, “Granada será un cruz”. La expresividad del rostro del Santo subraya la madurez artística del estilo barroco andino con claras influencias cuzqueñas sobretodo en las decoraciones doradas del vestido del San Juan de Dios.</td><td colspan="4">FOTOGRAFÍA
</td></tr>
<tr><td colspan="4">N° Archivo Fotográfico: n° de rollo 99 _ n° de toma 20</td></tr>
<tr><td colspan="4">Características Fotografía: digital, Freddy Delgado, Carlos Vargas</td></tr>
<tr><td colspan="4">Fecha Fotografía: 27-11-01</td></tr>
</table>

FICHA DE INVENTARIO DE BIENES MUEBLES p.2	MUSEO UNIVERSITARIO COLONIAL CHARCAS

Obtención y origen:
Obra anónima procedente de la ciudad de Potosì seleccionada de la colección Arrìen.

Datos Históricos
San Juan de Dios (1495-1550), fundador de la Comunidad de Hermanos Hospitalarios de San Juan de Dios en el 1550; es patrón de los enfermos, enfermeros y Hospitales, co-patrón de la ciudad de Granada.

Referencias bibliográficas / Iconográficas	Referencias bibliográficas / Archivísticas
Mateo 25, 40-42	De Mesa, J., Gisbert, T., *Holguin y la pintura virreinal en Bolivia*, Librería Editorial "Juventud", La Paz, 1977. Durandal, O., Guevara Avilès, C., Ruiz Dominguez, L., Valda Del Castillo, E., (a cura di), *Museo Colonial Charcas*, edición de textos Lic. Medina, F., U.S.F.X.C., Imprenta IMAG, Sucre, 2009.

CONSERVACIÓN Y RESTAURO	**CONSULTAR FICHA CONSERVATIVA**

COMPILACIÓN

Relevo Ma. Leonor Ruiz D.	Fecha 06-06-07	Nombre del Compilador Ma. Leonor Ruiz D.
Elaboro Ma. Leonor Ruiz D.	Fecha 06-06-07	Nombre del Compilador Ma. Leonor Ruiz D.
Reviso Silvia Boghi	Fecha 18-09-09	Nombre del Compilador Silvia Boghi

Notas/observaciones

Debido a la falta de documentación sobre las obras y a sus procedencia, la mayoría de las informaciones indicadas han estado transmitidas por tradición oral de compradores, conservadores y administradores del patrimonio histórico artístico de la Real Audiencia de Charcas y zonas colindantes.

FICHA DE INVENTARIO DE BIENES MUEBLES	MUSEO UNIVERSITARIO COLONIAL CHARCAS Calle: Bolivar 698, Sucre Provincia de Oropeza Departamento de Chuquisaca Responsable: Orieta Durandal			
IDENTIFICACIÓN Ficha: OA Obra de Arte	DESIGNACIÓN/NOMBRE Santo Domingo de Guzman, Confesor		AUTOR/ATRIBUCIÒN Anónimo Zurbaranesco	
ESPECIALIDAD Pintura de caballete	TÉCNICA Y MATERIAL Oleo/Lienzo		ÉPOCA/SIGLO XVII Siglo	
ESTILO Zurbaranesco	OBTENCIÓN/ ORIGEN		FECHA ADQUISICIÓN	
ESCUELA	MARCAS E INSCRIPCIONES		UBICACIÓN EN EL INMUEBLE Sala 1	
DIMENSIONES/CMT	ALTO cm 110	LARGO	DIÁMETRO	CIRCUNFERENCIA
	ANCHO cm 81	PROFUNDIDAD	PESO	
INVENTARIO	N° INVENTARIO 318-01-26		CÓDIGO DE BARRAS	

DESCRIPCIÓN

La obra refleja la virtuosa vida y el espíritu fervoroso de Santo Domingo: “hablando con Dios o de Dios” y “en todas partes”. La influencia zurbaranesca se patentiza en la delicadeza de los rasgos de rostro y las manos del personaje que se encuentra en medio de un paisaje de tonos grises degradados que logran el contraste de luz y sombra, propias del tenebrismo. La influencia de Zurbaran, cuyas obras encargadas por numerosos órdenes religiosa en España fueron enviadas en Suramérica como mensaje de fe, también encuentra en esta obra el atento estudio de la luz que define la figura del Santo en primer llano, abstrayéndole del contexto ambiental y al mismo tiempo cargándole de realidad cotidiana.

FOTOGRAFÍA



N° Archivo Fotográfico:

Características Fotografía: digital

Fecha Fotografía: 16-05-08

FICHA DE INVENTARIO DE BIENES MUEBLES p.2	MUSEO UNIVERSITARIO COLONIAL CHARCAS

Obtención y origen: La falta de informaciones sobre la autoría de la obra no nos permite identificar su exacta procedencia. La obra fue probablemente pintada en Charcas bajo comisión de ordenes religiosos españoles por su clara influencia zurbaranesca y por su misión evangelizadora; Lo cierto es que como la mayoría de las obras perteneció a la colección Benavides antes de ser parte del Museo Colonial.

Datos Históricos
Domingo de Guzmán (1170- 1234), fue teólogo español y fundador del orden católico de los Frailes Sermoneadores dominicanos.

Referencias bibliográficas / Iconográficas	Referencias bibliográficas /Archivísticas
	Frati, T., Gregori, M., (a cura di), *L'opera completa di Zurbarán*, Rizzoli Editore, Milano, 1973.

CONSERVACIÓN Y RESTAURO	**CONSULTAR FICHA CONSERVATIVA**	
COMPILACIÓN		
Relevo Ma. Leonor Ruiz D.	Fecha 12-05-08	Nombre del Compilador Ma. Leonor Ruiz D.
Elaboro Ma. Leonor Ruiz D.	Fecha 12-05-08	Nombre del Compilador Ma. Leonor Ruiz D.
Reviso Silvia Boghi	Fecha 18-09-09	Nombre del Compilador Silvia Boghi

Notas/observaciones

Debido a la falta de documentación sobre las obras y a sus procedencia, la mayoría de las informaciones indicadas han estado transmitidas por tradición oral de compradores, conservadores y administradores del patrimonio histórico artístico de la Real Audiencia de Charcas y zonas colindantes.

FICHA DE INVENTARIO DE BIENES MUEBLES	MUSEO UNIVERSITARIO COLONIAL CHARCAS Calle: Bolivar 698, Sucre Provincia de Oropeza Departamento de Chuquisaca Responsable: Orieta Durandal			
IDENTIFICACIÓN Ficha: OA Obra de Arte	DESIGNACIÓN/NOMBRE Cristo de la Columna		AUTOR/ATRIBUCIÓN Anónimo	
ESPECIALIDAD Pintura de caballete	TÉCNICA Y MATERIAL Oleo/Lienzo		ÉPOCA/SIGLO Siglo XVIII	
ESTILO	OBTENCIÓN/ ORIGEN		FECHA ADQUISICIÓN	
ESCUELA Charcas	MARCAS E INSCRIPCIONES		UBICACIÓN EN EL INMUEBLE Deposito-Planta baja	
DIMENSIONES/CMT	ALTO cm 86	LARGO	DIÁMETRO	CIRCUNFERENCIA
	ANCHO cm 62	PROFUNDIDAD	PESO	
INVENTARIO	N° INVENTARIO 318-05-154		CÓDIGO DE BARRAS	

DESCRIPCIÓN

Tema que suele siempre ser parte de ciclos de obras dedicados a la Pasión o la Vida de Jesús. La escena representa al Cristo sangrante al centro de la composición, con las manos atadas al lado de la columna, símbolo del episodio de la flagelación y de su consiguiente condena por los Judíos y por el gobernador Pilatos, juez del proceso que ordenó su crucifixión. No obstante la falta de un atento estudio anatómico y perspectivo, el hecho ofrece igualmente una tensa atmósfera psicológica, humana y emocional. El estilo esencial que pospone a los modelos del pasado, no se conforma con los estudios realísticos de color y luz del XVIII Siglo, sino expresa a través de una visión de frente de la imagen, una sobresaliente rigidez de la actitud y fijeza de la mirada en los personajes.

FOTOGRAFÍA



N° Archivo Fotográfico: n°1

Características Fotografía: digital

Fecha Fotografía: 21-05-08

FICHA DE INVENTARIO DE BIENES MUEBLES p.2	MUSEO UNIVERSITARIO COLONIAL CHARCAS

Obtención y origen:
La ausencia de autoría e informaciones sobre su procedencias no nos ponen al corriente sobre como esta obra llegó a una de las colecciones (Benavides-Arrièn-Urriolagoitia) incorporadas en el actual Museo Colonial Charcas; probablemente por donación testamentaria.

Dados Históricos
Según los evangelios canónicos Jesús fue sometido al suplicio de la flagelación atado a una columna, durante el proceso celebrado por el procurador romano Poncio Pilatos.

Referencias bibliográficas /Iconográficas	Referencias bibliográficas /Archivísticas
Mateo 27, 17-28 Marco 15, 6-17 Luca 23, 16-25 Juan 19, 1-8	

CONSERVACIÓN Y RESTAURO	**CONSULTAR FICHA CONSERVATIVA**

COMPILACIÓN

Relevo Ma. Leonor Ruiz D.	Fecha 28-02-08	Nombre del Compilador Ma. Leonor Ruiz D.
Elaboro Ma. Leonor Ruiz D.	Fecha 28-02-08	Nombre del Compilador Ma. Leonor Ruiz D.
Reviso Silvia Boghi	Fecha 18-09-09	Nombre del Compilador Silvia Boghi

Notas/observaciones

4.2 Fichas de Conservación elaboradas durante el Curso

1. SAN JUAN DE DIOS

Autor	Anónimo
Título	**San Juan de Dios**
Fecha de ejecución	Siglo XVIII
Técnica de ejecución	Óleo sobre tela
Medidas	82 cm. x 110 cm
n. de inventario	318-01-43
Fecha de catalogación	16 de mayo 2008
Nombre del catalogador	Maria R. Canelas, Iván Ríos, Harald Yucra, Marcelo Cornejo, Yerko García, Alberto Barb
Tipo de inspección	Macroscópica directa anverso y reverso
UBICACIÓN	
Edificio	Museo Colonial Charcas
Ambiente	Sala N° 1 piso: Planta baja
Pared	Muro este / interna / contacto directo
Barrera de protección	Ninguna
Riesgo expositivo	Sistema de sujeción
MONTAJE DE LA OBRA	
Sujeción	*Sistema sobre la obra:* alambre
Suspensión	*Sistema de suspensión en la pared:* clavo

TECNICA DE EJECUCIÓN DE LA OBRA		
1	Estructura de sujeción	Bastidor de madera
2	Soporte	Algodón
3	Sistema de vínculo (entre estructura de sujeción y soporte)	Adhesivos
4	Preparación del soporte	Tiza – coloreada – gris
5	Película pictórica	Óleo
6	Barnices	No visibles

1)ESTRUCTURA DE SUJECIÓN		
DATOS TÉCNICOS:		
Sistema de expansión	*Fijo con ángulos*: encolados.	
Escrituras	Nº inv. 318-01-43	
Notas: Parece no ser el bastidor original porque no coincide con las medidas de la tela.		
ESTADO DE CONSERVACIÓN		
	Daños de elementos extraños	**Localización y difusión**
X	Desencolados	Ángulos superior derecho, inferior derecho e izquierdo
X	Lesiones	Cabezal y en los ángulos 75%
X	Manchas	En toda la superficie 100%
X	Manchas por causa del agua	En toda la superficie
X	Perforaciones por clavos	En el cabezal
X	Depósito de partículas	General
2)SOPORTE:TELA		
DATOS TÉCNICOS		
fibra		Algodón
tramado (urdimbre, trama, orillo)		Tafetán
reducción (de los hilos x cm2)		Horizontal : 10 , vertical : 10
número de telas		n. 1
ESTADO DE CONSERVACIÓN		
	Daños de elementos extraños	**localización/difusión**
X	Defectos de tensión – (distensión, mucha tensión)	Distensión 100%
X	Fragilidad de las fibras	En toda la superficie
X	Laceraciones o cortes	Lateral izquierdo inferior
X	Perforaciones o lagunas	En la parte central
X	Ataques biológicos	2% en la parte superior central
X	Manchas	Urea de murciélago al 5%
X	Manchas por causa del agua	Chorreras al 10% (lateral izq. lateral derecho inferior)

3) SISTEMA DE VÍNCULO		
Entre estructura de sujeción y soporte		
DATOS TÉCNICOS Características de los materiales		
Adhesivos		tipo: cola animal
Sujeción		*localización:* frontal
ESTADO DE CONSERVACIÓN		
	Daños de elementos extraños	**localización/difusión**
X	Pérdida de funcionalidad/desprendimientos	Travesaño inferior 25%
4) PREPARACIÓN del soporte		
DATOS TÉCNICOS		
Notas: Aparenta ser una preparación con tiza, cola animal y cenizas lo que le da un color grisáceo.		
ESTADO DE CONSERVACIÓN		
	Daños	**localización/difusión**
X	Craquelado	Generalizada
X	Lagunas	En la zona perimetral y en la central un 8%
X	Pulverización	En los rostros y en el ángulo superior izquierdo 5 %
X	Ataques biológicos	En los rostros y en el ángulo superior izquierdo 5%
5)PELÍCULA PICTÓRICA: ÓLEO		
DATOS TÉCNICOS		
Aglutinantes		Aceite secante
Colores		Policromía

ESTADO DE CONSERVACIÓN		
	Daños de elementos extraños	**localización /difusión**
X	Depósito de partículas superficiales	Al 100%
X	Abrasiones	En la parte superior derecha e izquierda un 10%
X	Cazoletas escamados pictóricos	En la zona der. inf. y sup. y en inf. izq. en un 10%
X	Pérdida de la película pictórica	En todo el perímetro y en la zona central 25%
X	Pulverización de los colores	Bajo las sales
X	Pérdidas de la capa de preparación	En las zonas donde existen pérdidas de película pictórica del 25%
X	Manchas	En la parte superior un 10%
X	Ataques biológicos	En el rostro al 5%.
X	Craquelado pronunciado	En la zona inferior izq. 5%
Nota: el ataque biológico mencionado es a causa de las deyecciones de murciélagos, animales que habitan en los entretechos del edificio.		

6) BARNICES

DATOS TÉCNICOS	
Aglutinantes	No visible
Textura	No homogénea
Notas: Aparenta ser una gruesa capa de cola, de color amarillo oscuro.	

ESTADO DE CONSERVACIÓN		
	Daños	**localización/ difusión**
x	Depósito de partículas superficiales	En toda la superficie 100%
x	Amarillamiento	General, se aprecia más en las zonas claras
x	Opacado	El 100% de la superficie
x	Craquelado	En la zona inf. izq. un 5%

NOTA SOBRE LA TÉCNICA DE EJECUCIÓN:

Óleo sobre tela, pintura anónima atribuida a la escuela de Melchor Pérez de Holguín. Figura masculina central de pie, con hábito negro y casulla gris oscura, decorados con flores en pan de oro. En su mano izquierda sostiene al niño Jesús coronado con potencias en pan de oro, sostiene en la mano derecha una granada, atributo iconográfico de San Juan de Dios, quien fue martirizado en la ciudad de Granada (España). El personaje sostiene un bastón en su mano derecha. Al lado izquierdo se encuentra una mesa cubierta con mantel rojo, sobre esta un libro cerrado, y sobre el cual esta una calavera.

La obra no presenta una calidad uniforme en la pintura. Los fondos, paisaje, cielo, rompimiento de gloria, y el niño, tienen mayor calidad en su ejecución. Lo adornos en pan de oro han sido aplicados con plantillas sobre las vestimentas, y libremente en las potencias y bordes de las vestimentas.

El soporte es una tela de algodón torcido (probablemente). El soporte es de un solo lienzo.

La base de preparación parece hecha de sulfato de calcio (tiza), cola y cenizas, esto por el color gris que presenta.

NOTA SOBRE EL ESTADO DE CONSERVACIÓN

La obra presenta en un 5 %, daños severos a causa de las deyecciones de los murciélagos. Estas sales han causado tanto perdida de la película pictórica, pulverización de la misma y de la base de preparación y debilitamiento de las fibras del soporte.

En general la obra presenta el deterioro del tiempo sobre sus materiales. El debilitamiento de las fibras del soporte ha causado una deformación del centro hacia abajo de la obra (embolsamiento). Hay depósito de partículas superficiales sobre una capa de protección, que no parece ser un barniz, si no una cola animal, amarillenta y gruesa, lo que distorsiona los colores. El bastidor parece haber sido adaptado a la pintura, y no ser original, ya que sus medidas no corresponden. El encolado perimetral frontal entre los mismos presenta desprendimiento que están causando distensiones y desprendimientos de base de preparación y película pictórica en un 25%. Uno de los largueros del bastidor, de madera burdamente aserrada, presenta huellas de lo que podría haber sido un ataque de insectos xilófagos, ya controlado. Y de haber tenido un travesaño.

La obra tiene lagunas importantes, aunque de no gran tamaño, cortes, abrasiones, manchas, y craquelado pronunciado.

Por el reverso, el soporte presenta partículas acumuladas y manchas de agua.

JUICIO DE CONSERVACIÓN

malo	Necesita intervención directa en toda la obra

INTERVENCIÓN DE RESTAURACIÓN

PELICULA PICTÓRICA

Limpieza	1. Se eliminan en primer lugar, las sales de úrea de las deyecciones de murciélagos, con agua destilada, papetas e hisopos. 2. Limpieza general en forma sistematizada con agua amoniaco al 30% con hisopos. En las zonas claras con agua y amoniaco al 50% con papetas.
Consolidación	De los bordes, con Beva al 40% en tolueno y éter de petróleo, caliente, aplicado con brocha.

Desmontaje del lienzo	Velado perimetral, con papel inglés y Beva al 40% en tolueno, caliente y con brocha. Para desprender el encolado perimetral se aplicó humedad con papel secante humedecido con agua . Con espátula y aplicaciones de humedad se procedió a desprender la obra.
Velado	Velado de la obra con papel inglés y coleta italiana. 3 kg. de cola animal, 2 l. de agua, 750 gr. de melaza y 250 gr. de hiel de buey
Tensado	Resane de faltantes de capa de preparación con estuco preparado industrialmente.
Repinte	1. Con acuarelas Windsor and Newton 2. Con pinturas al barniz "Maimeri" y thinner .
Barniz	Paraloid al 10% en thinner y barniz de retoque "AMSTERDAM 114 con brillo".
SOPORTE	
Limpieza	Mecánica, con humedad, para eliminar colas y partículas acumuladas
Consolidación	Beva al 20% en tolueno y éter de petróleo
Reentelado	Reentelado Romano con gacha: 1 kgr de harina de trigo, 250 gr de coleta, 2 lt. de agua, 100 g. trementina de Venecia y 30 g. de biocida.
Parches/injertos	Se prepararon los injertos con lino, usando papel japonés con coleta, para dar el grosor de la tela colocados durante el velado.
BASTIDOR	
Sustitución	Se sustituye por uno nuevo con travesaños en cruz y sistema de expansión.
Vínculo a la obra	Grapas perimetrales laterales.

2. LA ANUNCIACIÓN

Autor	Anónimo
Titulo	**La Anunciación**
Fecha de ejecución	Siglo XVIII
Técnica de ejecución	Óleo sobre lienzo con decoraciones doradas
Medidas de la Obra o lienzo: Bastidor:	207 cm. X 161 cm. 200 cm. X 155 cm.
Nº de inventario	
Fecha de catalogación	12 / 05 / 08
Nombre del catalogador	Teresa Banegas, Micaela Ramírez, Rosalía Apata, Blanca Caballero, Maria Eugenia Patino, Edwin Franz Mejia, Alvaro Romero, Hugo Gómez, José Miguel Navarro
Tipo de inspección	Macroscópica anverso y reverso
UBICACIÓN	
Edificio	MUSEO COLONIAL CHARCAS
Ambiente	Sala 2 – planta baja
Pared	Exterior
Barrera de protección	No
Riesgo expositivo	
MONTAJE DE LA OBRA	
Marco	No tiene
Sistema de vinculo marco-obra	No tiene
Ensamblaje	No tiene
Apoyo	No tiene
Sujeción	No tiene. El bastidor sirve como sistema de sujeción
Suspensión	Clavo en la pared
Protección frontal:	No tiene
Protección de la parte posterior:	No tiene

TÉCNICA DE EJECUCIÓN de la obra		
1	Estructura de sujeción	Bastidor de madera
2	Soporte:	Tela de lino
3	Sistema de vinculo(entre estructura de sujeción y soporte)	Clavos
4	Preparación del soporte	Lisa - Coloreada – gris
5	Película pictórica	Óleo
6	Barnices	Brillante en algunas áreas

1)ESTRUCTURA DE SUJECIÓN - BASTIDOR

DATOS TÉCNICOS:

Sistema de expansión	Fijo con clavos
Travesaños	Uno horizontal
Plaquetas, scotch:	Una. En el larguero derecho inferior con el No. 20 (vista reverso)
Escrituras	las escrituras que tiene corresponden a la madera con la que fue fabricado el bastidor

ESTADO DE CONSERVACIÓN

X	Desencolados	Ángulo superior derecho (vista reverso)
X	Lesiones	Golpes generalizados
X	Fisuras	En cabezales superior e inferior y en el travesaño (vista reverso)
X	Manchas	Generales en el travesaño y en el cabezal inferior
X	Perforaciones por clavos	Generalizado
X	Clavos o grapas oxidadas	22. En el travesaño, uniones superiores y cabezal inferior
X	Partes añadidas	Ángulo superior derecho (vista reverso)
X	Deposito de partículas	Generalizado

Notas: hay un clavo que está puesto por la parte superior del cabezal superior, para unir la fisura .

2)SOPORTE:TELA

DATOS TÉCNICOS:

Fibra	Lino
Tramado(urdimbre, trama, orillo)	Tela – tafetán.
Reducción (de los hilos x cm.2)	15 urdimbre y 17 trama
Numero de telas	4

Técnicas de ensamblaje:	Cosido
Inscripciones/sellos:	10 líneas negras verticales y paralelas, con carbón, en la parte superior; unas letras PM y un número 18, con tiza blanca, en la misma zona.

Notas: la tela ubicada en la parte superior tiene borde y por esto se pudo determinar el sentido de la trama y de la urdimbre.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

X	Deformaciones de superficies planas	En los bordes y en la parte media en sentido horizontal, correspondiente al travesaño.
X	Defectos de tensión – (distensión, mucha tensión)	Distensión que se dirigen hacia la parte inferior.
X	Laceraciones o cortes	General en el borde superior y en el borde lateral derecho. Hay una rotura en la parte superior izquierda con 6 cm. de dimensión. (vista reverso)
X	Perforaciones o lagunas	Esquina superior derecha; en la parte lateral izquierda a la altura de la unión de las telas; en la parte inferior izquierda a la altura del cabezal inferior; en la parte superior central. (vista reverso)
X	Manchas	Generales por causa de la técnica. 80 %
X	Manchas por causa del agua	Centro de la parte inferior (vista reverso)

Notas: En la zona que cubre el bastidor, hay manchas oscuras, posiblemente por acumulación de partículas.

Por la distensión que presenta el soporte y el peso del mismo, hay unas ondulaciones dirigidas hacia la parte inferior de la obra.

3)SISTEMA DE VÍNCULO:

Entre estructura de sujeción y soporte

DATOS TÉCNICOS:

Características de los materiales

Otros vínculos mecánicos	Clavos. 107

ESTADO DE CONSERVACIÓN:

X	Oxidaciones	General todos los elementos de vinculo.

4) PREPARACIÓN DEL SOPORTE

DATOS TÉCNICOS

Notas: La base de preparación es delgada y lisa, de color gris. Posiblemente preparada con carbonato de calcio y ceniza, aglutinado con cola. Esta técnica es generalizada en Bolivia para este tipo de preparación.

ESTADO DE CONSERVACIÓN:		
X	Craquelado	Lugares puntuales. En la zona detrás de la aureola de la Virgen; cerca al hombro izquierdo y en la parte superior del ala izquierda del Arcángel. 5%
X	Grietas	En los sectores de unión (costura) de las telas
X	Lagunas	Perímetro y diferentes sectores de la obra. 10 %
Notas: las pérdidas de base de preparación, posiblemente se deben a que la obra fue enrollada de manera inadecuada.		
5) PELÍCULA PICTÓRICA: ÓLEO		
DATOS TÉCNICOS		
Aglutinantes		Aceite de linaza.
Colores		Policromía y dorado
ESTADO DE CONSERVACIÓN		
X	Depósito de partículas superficial	General en toda la superficie, especialmente en la parte inferior, donde se acentúa la distensión.
X	Ralladuras	Esquina superior izquierda a la altura de la perforación.
X	Caída de la película pictórica	Puntual en la zona donde están los ángeles, en la túnica y manto de la Virgen y en el pie izquierdo del Arcángel
X	Manchas	Manchas blancas en la parte inferior izquierda.
X	Craquelado pronunciado	En las mismas zonas donde hay craquelado de la base de preparación.
X	Retoques	En los rostros de la Virgen, el Arcángel , en los ángeles y en el cielo, al lado de la mano del Dios Padre. 5%
6) BARNICES		
DATOS TÉCNICOS		
Textura		No se puede definir
Notas: Posiblemente el barniz fue eliminado parcialmente en una intervención anterior.		
ESTADO DE CONSERVACIÓN		
X	Depósito de partículas superficiales	En las zonas que se aprecian restos de barniz.
Notas: En el ala izquierda y en la túnica del Arcángel, y en el rayo de luz que llega a la cabeza de la Virgen localización: se aprecian brillos en algunas zonas de la obra, como en los ángeles. Se aprecia un estrato que tiene un tono oscuro, posiblemente este material fue aplicado en una intervención anterior.		

JUICIO DE CONSERVACIÓN	
Bueno	No necesita intervención
Discreto	No necesita manutención y/o intervención sobre el ambiente
Regular	Necesita intervención directa localizada y conservación preventiva
Malo X	Necesita intervención directa difundida en toda la obra

TÉCNICA DE EJECUCIÓN

La estructura de sujeción de la obra es un bastidor de madera que cuenta con un travesaño horizontal se aprecia que este no corresponde a la época de la obra. El soporte principal es de tela de lino con tramado tafetán, consta de 4 piezas, la técnica de ensamble de estas son por medio de costuras, la reducción de hilos es urdimbre = 15, trama = 17. El sistema de vinculo de la obra con el bastidor es a través de clavos por todo el contorno. La capa de preparación que presenta es una delgada de color gris compuesta posiblemente por carbonato de calcio, cola animal y ceniza. La película pictórica es policroma, dorado y el aglutinante es aceite de linaza. Con relación al barniz no se puede definir ya que posiblemente fue eliminado parcialmente en una intervención anterior.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El bastidor presenta el ángulo superior derecho desencolado, 3 lesiones (2 en el travesaño y uno en el lado superior medio), fisuras en la parte superior, inferior y travesaño, manchas en la parte inferior de lado izquierdo, perforaciones por clavos por todos el perímetro y en las uniones al igual que clavos oxidados y grapas, partes añadidas en el ángulo superior derecho y deposito de partículas por toda la superficie.

En el soporte principal apreciamos deformación del plano por toda la superficie al igual que defectos de tensión, cortes general en la parte superior, en el borde lateral derecho y en la parte superior izquierda, presenta 4 perforaciones (esquina superior derecha, lateral izquierda a la altura de las uniones de las telas, inferior izquierda, superior central), manchas de agua en la parte inferior.

La preparación presenta craquelado en lugares puntuales (en la zona detrás de la aureola de la Virgen cerca al hombro izquierdo y en la parte superior del ala izquierda del ángel), grietas en los sectores de unión de las telas, lagunas especialmente en el perímetro de la obra.

En la película pictórica se observo deposito de partículas en toda la superficie, ralladuras en la esquinas superior izquierda, caída de película pictórica en la zona donde están los ángeles, en la túnica y manto de la Virgen y en el pie izquierdo del arcángel, manchas blancas en la parte inferior izquierda y craquelado en las mismas zonas donde hay craquelado de la base de preparación y retoques en los rostros de la Virgen, el arcángel, los ángeles y en el cielo, al lado de la mano de Dios padre.

El estado de conservación del barniz en el ala izquierda y en la túnica del Arcángel, y en el rayo de luz que llega a la cabeza de la Virgen, se aprecian brillos en algunas zonas de la obra, como en los ángeles. Se aprecia un estrato que tiene un tono oscuro, posiblemente este material fue aplicado en una intervención anterior.

INTERVENCIÓN DE RESTAURACIÓN	
PELÍCULA PICTÓRICA	
LIMPIEZA	La limpieza se realizó para eliminar la acumulación de partículas de polvo y elementos ajenos en la capa pictórica. Se hicieron pruebas con wishab en tres zonas: una en la parte inferior central, una en el costado izquierdo y una en la esquina inferior derecha. De esta manera se procedió a realizar la limpieza general.
RESANADO	Se realizaron resanes en las zonas de las lagunas de base de preparación, donde el soporte estaba a la vista. Se usó un estuco acrílico, marca Rasostuk. Una vez culminado este procedimiento se elimino el excedente de resane con ayuda de un bisturí, lija e hisopos.
RETOQUE	Previamente al reintegro se procedió a aplicar veladuras con acuarela, marca Windsor and Newton a las zonas resanadas. Los espacios que no se integraron completamente con la acuarela, se reintegraron con colores al barniz, marca Maimeri, diluidos con thinner acrílico.
BARNIZ	Antes de iniciar la realización de los resanes, se le aplicó a la obra un barniz acrílico brillante marca Talens No. 114 en spray, con el fin de proteger la capa pictórica durante el proceso de resanes. Luego de finalizar la integración con acuarela, se aplicó una capa de Paraloid B - 72 al 7.5 % en thinner acrílico.
SOPORTE	
LIMPIEZA	Se realizó una limpieza general con wishab y por el perímetro con bisturí para eliminar el exceso de cola, cúmulos de tierra, y en algunos casos vestigios de madera, recogiendo los residuos con brochas y aspiradoras.
RECUPERACIÓN DEL PLANO	Una vez retirada la obra del bastidor se procedió a devolverle el plano, humedeciendo papel absorbente con agua en spray, se puso peso y se dejó reposar por 10 minutos. Después se cambió el papel. Este mecanismo se hizo las veces necesarias. Luego se planchó encima de papel sabana para facilitar el absorción de humedad.
CONSOLIDACIÓN	Se hizo consolidación del soporte y de las capas con la aplicación de Beva en tolueno y éter de petróleo al 20%, aplicado con brocha. Después de un tiempo de secado, se hizo un planchado general de la obra, para lograr que la beva penetrara en las capas y mejorara su acción.
RENTELADO DE BORDES	El tamaño de la obra no permitía hacer una tensión para montarla en el bastidor nuevo y como algunos bordes estaban frágiles, se hizo reentelado del perímetro con tela poliéster de 120 gr., adherido con Beva film. Se marcaron los puntos en los que iban a estar ubicados los ángulos del bastidor y se trasladaron al reverso usando hilos, se controlaron las diagonales para lograr una mejor correspondencia y se demarcaron con cinta de enmascarar, delimitando la zona para aplicar la Beva film. Se cortaron bandas de tela de 20 cm. de ancho para cada uno de los lados de la obra. Al borde que se adhiere al interior del soporte, se le hacen desflecado de 0,5 cm. para evitar futuras marcas. Se cortaron tiras de Beva film de 10 cm. de ancho, para adherir en el soporte de la obra y en las bandas. Las tiras de beva film se adhieren usando protección con melinex y plancha con una temperatura de 100 grados centígrados. Una vez terminada la adhesión, se pone peso para evitar deformaciones.

PARCHES	Se hicieron parches con poliéster stabilitex de 17 gm. y Beva film, y se colocaron en las perforaciones ubicadas en el centro, en la parte superior e inferior del soporte.
BASTIDOR	
SUSTITUCIÓN	El bastidor que presentaba se podía apreciar que no era el original, ya que en los extremos de la obra se puede apreciar que la pintura era más grande que el formato del bastidor y ésta fue recortada, y al mismo tiempo se encontraba en mal estado, por lo cual se decidió hacer la sustitución con un bastidor con cuñas. La obra estaba adherida por clavos pequeños y tachuelas, se desmontó con ayuda de espátulas y desarmadores. Una vez recibido el bastidor nuevo en madera de pino se le aplicó un MORDIENTE NEGRO para darle un acabado de envejecido. Al momento de templar se midieron las diagonales y los lados del bastidor y luego se colocaron clavos en los ángulos para que el bastidor no se moviera y facilitara el templado de la obra. Posteriormente se colocaron clavos en los largueros y los travesaños en sus partes medias para proceder al templado con ayuda de tensores y pistola de grapas. Las grapas se pusieron en el borde perimetral exterior.

3. SANTO DOMINGO DE GUZMÁN CONFESOR

Autor	Anónimo. Estilo Surbaranesco.
Titulo	**Santo Domingo de Guzmán, Confesor**
Fecha de ejecución	Segundo tercio siglo XVII
Técnica de ejecución	Óleo sobre lienzo.
Medidas	Marco: 2,25 x 1,43 lienzo: 1,91 x 1,09.
n. de inventario	
Fecha de catalogación	12 de mayo de 2008.
Nombre del catalogador	Leonardo Pecchi Barrientos, José Saúl Mamani Hurtado, Efraín Gómez Condori, Samuel Oporto Pasquier, Edwin Chumacero Maturana, Ramón Delgado Loayza, Iván Quispe Choquere, Patricia Muñoz Pérez.
Tipo de inspección	Macroscópica directa recto / verso

UBICACIÓN	
Edificio:	Museo Colonial de Charcas, Calle Bolívar # Sucre, Bolivia.
Ambiente	sala del edificio: Sala n° 1 piso: primero
Pared:	Oeste / externa/ contacto directo.
Barrera de protección	No tiene.
Riesgo expositivo	Sistema de sujeción: tres clavos instalados en el muro y sujetos en los calados del marco del cuadro.

MONTAJE DE LA OBRA	
Marco	Madera.
Sistema de vinculo marco-obra	Clavos: forjados en los largueros y clavos redondos en los cabezales.
Apoyo del cuadro a la pared.	1 clavo en cabezal inferior.
Suspensión de la obra a la pared	3 clavos

MARCO

DATOS TÉCNICOS

Madera tallada y calada, probablemente de cedro o pino. Con pan de oro cubierto con 1 capa de pintura blanca,. Ensamble de traslape a media madera adherido con tarugos y cola animal.

ESTADO DE CONSERVACIÓN		
	Daño	**localización/difusión**
x	Depósito de partículas	General, un 90%.
x	Raspaduras	Caídas de repinte en zonas de relieve. 10%.
x	Deformación del plano	Alabeo en la cabezada superior.
x	Ángulos descentrados	Esquinas inferiores y esquina superior derecha. 20%.
x	Roturas	4 roturas en: larguero derecho 3 y larguero izquierdo 1.

Notas: Tiene intervenciones en forma de añadidos por el reverso en el larguero derecho, confeccionadas 4 con madera y 1 con tela. Tiene desajustes estructurales: desencolado del marco por lo que está dividido en dos piezas de su propia estructura. Esta pintado en su totalidad con pintura látex y debajo de ésta hay pintura de color gris.

TÉCNICA DE EJECUCIÓN de la obra		
1	Estructura de sujeción	Bastidor de madera
2	Soporte	Tela
3	sistema de vinculo (entre estructura de sujeción y soporte)	Adhesivos: probablemente cola orgánica.
4	Preparación del soporte	No visible.
5	Película pictórica	Óleo
6	Barnices	Opaca principalmente, brillante en pocas zonas.

1) <u>ESTRUCTURA DE SUJECIÓN: BASTIDOR</u>

DATOS TÉCNICOS	
Sistema de expansión	*fijo con ángulos* encolados. Traslapes a media madera y añadido de madera de 10 cm. en los dos largueros.
Travesaños	*Numero 1 posición: horizontal.*

Notas: No es original sino reutilizado. Hay 11 perforaciones para tarugos hechas con taladro y 4 cajas de espigas: machos y hembras de ensambles.

ESTADO DE CONSERVACIÓN		
	Daño de elementos extraños	**localización/difusión**
X	Deformación de las superficies planas	En el ángulo inferior derecho. (Por el reverso)
X	Fisuras	Una sola en larguero izquierdo. 5%.
X	Manchas	En general. 70%
X	Manchas por causa del agua	Cabezada inferior. 2%
X	Perforaciones por clavos	7 en total. Repartidas en todo el perímetro.

X	Clavos o grapas oxidadas	En el único clavo.
X	Partes añadidas	Hay 2 injertos en la parte superior de los largueros. 5%.
X	Deposito de partículas (suciedad)	General. 80%.

Notas: Hay perforaciones por taladro.

1) <u>SOPORTE :TELA</u>

DATOS TÉCNICOS

fibra	Lino probablemente, pero falta examen microscópico.
tramado(urdimbre, trama, orillo)	Tela.
reducción (de los hilos x cm2)	En tela mayor: 23 trama, 24 urdimbre. Tela menor: 12 trama, 13 urdimbre.
numero de telas	n. 2 por orientación: horizontales.
técnicas de ensamblaje	Coseduras

Notas: El soporte está compuesto por dos piezas de tela. Una abarca gran parte de la obra y la otra un área de menor dimensión en la parte inferior horizontal(en los pies del personaje); hay dos parches pequeños que están por el anverso de la tela original; por el reverso se observan las rasgaduras a través de las cuales se puede ver la tela de estos dos parches. Además se observa una banda de refuerzo en la parte que corresponde a la tela inferior del soporte, ésta se encuentra ubicada por el reverso de la obra. Queda la duda sobre si este refuerzo es original porque la capa pictórica es continua. Es posible que el soporte haya sido reutilizado porque se puede ver una imagen (rostro y posibles alas) por el anverso en la parte superior media.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

	Daño de elementos extraños	**localización/difusión**
X	Deformaciones de superficies planas	General. 60%.
X	Defectos de tensión – (distensión, mucha tensión)	General. 70%
X	Laceraciones o cortes	Hay 4, están restauradas pero se notan claramente por el reverso.
X	Perforaciones o lagunas	Perforaciones en la esquina superior derecha.
X	Manchas	En general. Más evidentes por el reverso. 90%.

X	Manchas por causa del agua	En el centro por el reverso. 20%.
X	Reentelados	Es una posibilidad.
X	Parches	Hay 1 evidente por el reverso. Pero está la posibilidad de que no sea reentelado y sean parches los que reparan las laceraciones
X	Otros materiales aumentados de restauración	Tela y adhesivos en el caso de parches o reentelado.
	Variación de las dimensiones	No se puede ver antes del desmontaje.

Notas: Los parches del anverso generan visualmente una alteración de la superficie. Hay embolsamiento de la tela cerca de la costura.

3)SISTEMA DE VINCULO:

Entre estructura de sujeción y soporte. Unión entre el lienzo y el bastidor

DATOS TÉCNICOS:
Características de los materiales

Adhesivos	cola.
Sujeción	*localización:* perimetral frontal.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

	Daño de elementos extraños	**localización/difusión**
X	Oxidaciones	En clavos posiblemente.
X	Pérdida de funcionalidad/desprendimientos	Parte inferior y laterales. 15%.

4) PREPARACIÓN

DATOS TÉCNICOS
Notas: Visible de color gris oscurecido.

	Daños	**localización/difusión**
X	Lagunas	Perímetro inferior. 3%.

5)PELÍCULA PICTÓRICA: ÓLEO

DATOS TÉCNICOS

Aglutinantes	Óleo.
Colores	Policromo.

ESTADO DE CONSERVACIÓN		
	Daño de elementos extraños	**localización /difusión**
X	Deposito de partículas superficiales	General. 100%.
X	Ralladuras	Dos, en el lado derecho. 0,5%.
X	Cazoletas escamas pictóricas	Parte inferior, centro y superior. 10%.
X	Caída de la película pictórica	Parte inferior y superior. 5%.
X	Caída de la capa de preparación	Parte inferior y superior. 5%.
X	Alteraciones cromáticas	Oscurecimiento general a causa de la capa superficial barniz o veladura).
X	Deformaciones localizadas	Hay dos franjas verticales en la capa de Sto. Domingo. posiblemente producidas por el calor de velas.
X	Retoques	En las partes que corresponden a los rasgados parchados y sobre el bastidor para unificar el color (en el cabezal superior y larguero izquierdo y derecho.

Notas: A raíz de una intervención anterior se cambó el bastidor original por uno de mayor dimensión quedando espacios del bastidor sin cubrir por la tela, por lo que pintaron sobre el bastidor para unificar la policromía. El color se encuentra oscurecido de manera uniforme, presumiblemente por la capa de barniz o por una veladura coloreada o bien por un barniz coloreado.

6) BARNICES

DATOS TÉCNICOS	
Aglutinantes	No se tiene información concreta.
Textura	En manchas no homogéneas.

ESTADO DE CONSERVACIÓN		
	Daños	**localización/ difusión**
X	Deposito de partículas superficiales	General. 100%.
X	Opacado	Centro del cuadro. 50%.
X	Craquelado	En el centro y cerca del lateral derecho.

Notas: Hay una capa homogénea que oscurece la apariencia del color, la que pudo ser causada por hollín de velas.

NOTA SOBRE LA TÉCNICA DE EJECUCIÓN

La obra es de pigmentación policroma al óleo sobre lienzo, el que está conformado por dos piezas: una de gran tamaño (trama más cerrada) y otra de menor (trama menos cerrada) unidas horizontalmente por una costura cerca de los pies del Santo. De la base de preparación no se determinaron sus características porque no se encuentra visible. Tiene bastidor de madera no original de unión fija por traslape a media madera y tiene un travesaño horizontal. Tiene marco tallado y calado de color blanco, de unión fija de traslape a media madera unido con tarugos y adhesivo. El barniz es principalmente opaco con algunas zonas brillantes.

NOTA SOBRE EL ESTADO DE CONSERVACIÓN

La capa pictórica está oscurecida posiblemente por deterioro del barniz o por la presencia de una veladura coloreada o por un barniz coloreado, esto se deduce por la uniformidad del oscurecimiento. Las zonas con barniz brillante están repartidas irregularmente y están craqueladas en su mayoría. Tiene 2 parches por el anverso repintados y uno por el reverso, en los dos primeros es posible ver desde el reverso el rasgado de la tela y generan alteración del plano de la obra. Por el reverso del soporte hay marcas de la presencia antigua de humedad o de que hubo presencia de agua. En la policromía del hábito del Santo hay tres marcas pronunciadas de la acción del calor posiblemente por velas. La policromía es continua a pesar de que hay una pieza de tela ubicada horizontalmente de borde a borde sobre la tela de soporte que es de menor tamaño. En la unión de ambas telas de soporte hay embolsamiento y por ende alteración del plano. La tela está unida al bastidor por la parte frontal de éste con adhesivo. El bastidor tiene marcas de humedad y perforaciones de tarugos y cajas espiga. Como su tamaño es mayor de lo que posiblemente fue el original, parte de la tela no logró cubrirlo, por lo que se hizo reintegro cromático sobre la madera de éste para dar continuidad a la capa de policromía. El marco tiene tres uniones por el reverso 2 con trozos recuperados de madera y 1 de tela. Tiene desunión en algunos ángulos y alabeo en ciertas zonas, al parecer es un marco readaptado porque está unido en cuatro partes además de los ángulos, y su tamaño no calza con la obra. El color blanco es el resultado de una intervención anterior; bajo esta pintura hay otra de color gris. En algunos intersticios es posible ver el dorado y el bol rojo original. La suciedad es generalizada a todas las partes de la obra.

JUICIO DE CONSERVACIÓN

bueno	No necesita intervención
discreto	Necesita manutención y/o intervención sobre el ambiente
regular	Necesita intervención directa localizada y conservación preventiva
malo	Necesita intervención directa difundida en toda la obra

INTERVENCIÓN DE RESTAURACIÓN

PELÍCULA PICTÓRICA

LIMPIEZA	100% en seco con brochas. Luego con soluciones de agua + amoníaco al 10%, al 20% y al 50%. se usaron hisopos, papel absorbente como contenedor de la acción del solvente sobre la tela y como depositario de la suciedad retirada y agua para contener acción del solvente y retirarlo de la superficie. Esta misma metodología se empleó con triamonio citrato al 1% en agua sobre papel y limpiado éste con amoníaco. En los colores oscuros se limpió con agua destilada y agua+ amoníaco al 3%.

CONSOLIDACIÓN	Con Beva al 20% en tolueno y éter de petróleo. Se aplicó con jeringa en zonas de craquelado por el anverso.
RESANADO	Principalmente en bordes y algunas rasgaduras en el rostro y en el cielo con pasta de resanado industrial(carga aglutinada con resina acrílica). Se aplicó con espátula y rebajó con bisturí.
RETOQUES	Sobre los resanes con acuarela “Windor & Newton” a modo de veladuras y luego con colores al barniz “Maimeri”.
BARNIZ	Con barniz acrílico “talens” 114 (+ esencia de trementina y white spirit) aplicado con brocha en la totalidad de la obra, esto se hizo después de la limpieza y antes del resanado. Una vez que se terminó el trabajo de retoques se aplicó barniz mate compuesto de: Paraolid B-72 en thinner al 15%, esto mezclado 3:1 con barniz mate “Talens” 115 (barniz acrílico + esencia de trementina + white spirit + cera).
SOPORTE	
LIMPIEZA	100% con brocha y aspiradora para sacar suciedad superficial. luego con goma wishab y bisturí por el reverso para eliminar costras de suciedad.
RECUPERACIÓN DEL PLANO	Prensado con papel secante humedecido con agua.
CONSOLIDACION	Con beva diluida en tolueno y éter de petróleo al 20%. Esto se aplico con brocha. Luego se plancho para mejorar la acción de consolidación
PARCHES	Con tela poliéster “stabiltex” 17 gr, adherida con beva film.
BASTIDOR	
TENSORES A ROSCA	En los cuatro ángulos y dos en el travesaño con monoexpansión

4. CRISTO DE LA COLUMNA

Autor	Anónimo
Título	**Cristo de la columna**
Fecha de ejecución	Siglo XVIII aprox.
Técnica de ejecución	Óleo sobre lienzo.
Medidas	0.62 cm X 0.86 cm
n. de inventario	318. 05.154
Fecha de catalogación	21 - mayo – 2008
Nombre del catalogador	Yerko Garcia, Leonardo Pecchi, Maria R. Canelas
Tipo de inspección	Macroscópica directa anverso y reverso
UBICACIÓN	
Edificio:	Museo Colonial Charcas Sucre – Bolivia
Ambiente	Almacén – planta baja
Pared:	interna
Riesgo expositivo	Humedad en las paredes, fuentes de control de humedad directa y sistema de sujeción.
TÉCNICA DE EJECUCIÓN de la obra	
Estructura de sujeción	Bastidor de madera.
Soporte	Tela.
Sistema de vinculo (entre estructura de sujeción y soporte)	Adhesivo.
Preparación del soporte	Colorada.
Película pictórica	Óleo.
1)<u>ESTRUCTURA DE SUJECIÓN</u>	
DATOS TÉCNICOS:	
Sistema de expansión	*Fijo con ángulos* encolados y encastro *mecánico.*
Plaquetas, scotch:	N° 1 larguero izquierdo parte baja
Sellos	N° 1 larguero izquierdo parte superior (318.05.154)
Escrituras	N° 1 travesaño (UMRP . 17)

ESTADO DE CONSERVACIÓN		
	Daño de elementos extraños	**localización e difusión**
X	Lesiones	Largueros derecho e izquierdo, 55%
X	Perforaciones por insectos	Larguero izquierdo, parte superior. Localizado.
X	Manchas por causa del agua	Travesaño superior 20% e inferior 25%
X	Perforaciones por clavos	N° 4 en el travesaño superior.
X	Depósito de partículas	Travesaño superior e inferior 90%
Notas: el travesaño superior se encuentra desfasado en la junta (ángulo) con el larguero izquierdo.		

2)SOPORTE :TELA

DATOS TÉCNICOS	
fibra	Lino.
tramado(urdimbre, trama, orillo)	Tafetán.
reducción (de los hilos x cm2)	Horizontal 15, vertical 13.
número de telas	N° 1

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Notas: El cuadro se encuentra velado con papel, observándose la intervención de restauración por el anverso y reverso del cuadro.

3)SISTEMA DE VÍNCULO

Entre estructura de sujeción y soporte

DATOS TÉCNICOS Características de los materiales	
Adhesivos	Tipo: Cola
Sujeción	*localización:* Frente.
Notas: No se puede hacer una mejor descripción ya que la obra se encuentra velada con papel.	

ESTADO DE CONSERVACIÓN		
	Daños de elementos extraños	**localización/difusión**
X	Perdida de funcionalidad/desprendimientos	Desencolado en la parte superior izquierdo 12 %
Notas: No se puede hacer un mejor diagnostico ya que la obra se encuentra velada con papel.		
4)PREPARACIÓN del soporte		
DATOS TÉCNICOS		
Notas: No es visible la técnica de ejecución para la base de preparación porque se encuentra velado con papel de seda.		
ESTADO DE CONSERVACIÓN		
	Daños	**localizaciones/difusiones**
X	Otros	Intervenciones realizadas en toda la obra.
5)PELÍCULA PICTÓRICA: ÓLEO		
DATOS TÉCNICOS		
Aglutinantes		Óleo
Colores		Policromo
Notas: La obra (película pictórica) se encuentra velada con papel de seda. Arranques de papel permiten observar una parte de la película pictórica.		
ESTADO DE CONSERVACIÓN		
	Daños de elementos extraños	**localización /difusión**
X	Caída de la película pictórica	Parte superior media, lados derecho e izquierdo 11 %
X	Caída de la capa de preparación	Parte superior media, lados derecho e izquierdo 09 %
X	Deformaciones localizadas	Superior derecha / en la laguna del velado parte inferior izquierda.
X	Craquelado pronunciado	Parte inferior central y lateral izquierdo 05%
Notas: La obra se encuentra velada por dos o más capas de papel.		

6) BARNICES

Localización: Se presume que tiene barniz en toda la superficie de la obra, el cual no se lo puede apreciar por el velado de papel que lo cubre.

DATOS TÉCNICOS

Aglutinantes	Por analizar previa toma de muestra
Textura	Homogénea.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

	Daños	**localización/ difusión**
X	Craquelado	Ángulo izquierdo inferior.
X	Desprendimientos	Parte superior media, lados derecho e izquierdo.

Notas: Por los arranques de veladura se pudieron observar los datos anteriores.

NOTA SOBRE LA TÉCNICA DE EJECUCIÓN

La técnica de ejecución es óleo sobre lienzo, la obra fue realizada en una sola tela (lino), encolada frontalmente a un bastidor de madera con cola orgánica (presumiblemente).

NOTA SOBRE EL ESTADO DE CONSERVACIÓN

A través de algunos arranques de papel se pueden ver algunos sectores de la película pictórica en regular estado de conservación.

Se puede evidenciar procesos de restauración incompletos, la obra esta velada con papel y cola. Debido a este velado el lienzo se encuentra fuertemente tesado.

Por la fuerte contracción de la cola a causa de la baja humedad ambiental presenta algunos desgarres y debilitamientos en las fibras del soporte. También se puede apreciar una rotura desde a la capa pictórica en la parte inferior derecha posiblemente causada por un golpe.

JUICIO DE CONSERVACIÓN

bueno	No necesita intervención
discreto	Necesita manutención y/o intervención sobre el ambiente
regular	Necesita intervención directa localizada y conservación preventiva
malo	Necesita intervención directa difundida en toda la obra

INTERVENCIÓN DE RESTAURACIÓN DE URGENCIA	
PELÍCULA PICTÓRICA	
LIMPIEZA	General de toda la superficie de la obra, para eliminar la cola del velado
SOPORTE	
LIMPIEZA	Primeramente, se realizo la limpieza con brochas para eliminar el polvo acumulado y telarañas, luego se procedió a la limpieza mas profunda con wishab.
UNIÓN DE ROTURAS	Se procedió a la unión de una rotura hilo por hilo, con adhesivo Polyamid – textil. Reforzado con un parche de tela poliéster de 17 g con beva film.
PARCHES/INJERTOS	Injertos: en la parte media, y otros sectores de lino tratado con plexol (resina acrílica en emulsión) y agua al 50%, y adheridos con Polyamid- textil. Parches de protección por el reverso con beva y tela poliéster de 17 g

5. JUSTO JUEZ (ambos lados)

Autor	Anónimo.
Titulo	**Justo Juez (ambos lados)**
Fecha de ejecución	Siglo XVII
Técnica de ejecución	Óleo sobre lienzo.
Medidas	Alto: 81 cm. ancho: 61cm.
n. de inventario	Anterior:318-01-90
Fecha de catalogación	21 de mayo de 2008
Nombre del catalogador	Ramón Delgado Loayza, Samuel Oporto Pasquier, Marcelo Cornejo Echala, Alberto Barb Donoso, Patricia Muñoz Pérez.
Tipo de inspección	Macroscópica directa anverso / reverso
UBICACIÓN	
Edificio:	Museo Colonial Charcas.
Ambiente	sala 3.
Pared:	Esta sostenida en caballete que expone directamente sólo su anverso.
Barrera de protección	No tiene.+
Riesgo expositivo	Falta de sistema de sujeción. Además hay que manipular manualmente la obra para ver el reverso.
MONTAJE DE LA OBRA	
Marco	Madera.
Sistema de vinculo marco-obra	Clavos.
Apoyo	Caballete.
MARCO	
DATOS TÉCNICOS	
Notas: Está armado de cuatro varillas delgadas que no sobrepasaban el tamaño del bastidor, por lo que cubría el borde de la policromía. Entre las varillas no hay unión, sólo están sujetas al bastidor, pasando sobre la tela, con clavos pequeños repartidos por todo el perímetro frontal del anverso de la obra.	

ESTADO DE CONSERVACIÓN		
	Daño	**localización/difusión**
X	Deposito de partículas	Generalizada.

TÉCNICA DE EJECUCIÓN DE LA OBRA		
	Estructura de sujeción	Bastidor de madera.
	Soporte	Tela
	sistema de vinculo(entre estructura de sujeción y soporte)	Adhesivo y clavos pequeños y medianos (tachuelas).
	Preparación del soporte	No visible.
	Película pictórica	Óleo.
	Barnices	No existe, se encontró una capa de cola no homogénea a manera de barniz

1) ESTRUCTURA DE SUJECIÓN	
DATOS TÉCNICOS	
Sistema de expansión	Fijo, unido por sistema de caja y espiga.
Escrituras	El número de inventario: 318.01.90

Notas: La sujeción está hecha por cuatro clavos en el larguero derecho, 6 clavos en el cabezal superior , 4 clavos en el larguero izquierdo, 7 clavos en el cabezal inferior. Se encontró una etiqueta pequeña de papel en el travesaño izquierdo. El borde de la policromía del reverso de la obra está cubierto por el bastidor con una dimensión correspondiente al ancho de la madera (2,7cm.)

ESTADO DE CONSERVACIÓN		
	Daños y elementos extraños	**localización / difusión**
X	Lesiones	Por perforaciones grandes en cabezal inferior.
X	Fisuras	Grieta en cabezal inferior.
X	Manchas	En el travesaño izquierdo por chorreras de cola.
X	Perforaciones por clavos	Por todo el perímetro como resultado de la sujeción de la obra.

2)SOPORTE :TELA	
DATOS TÉCNICOS	
Fibra	Tela
Tramado (como está armado el diseño de la urdimbre y trama)	Tafetán
Reducción (de los hilos x cm.²)	Trama: 40 cm.² urdimbre: 32 cm.².
Número de telas	n. 1
Nota: Tela de soporte muy fina y de trama cerrada	

ESTADO DE CONSERVACIÓN		
	Daños y elementos extraños	**localización/difusión**
X	Deformaciones de superficies planas	General, con pliegue diagonal con un desnivel del mismo grosor del bastidor, se ubica en el ángulo superior derecho en el que se observa la marca del bastidor.
X	Deformaciones localizadas	En borde izquierdo y cabezal superior.
X	Defectos de tensión – (distensión, mucha tensión)	Distensión generalizada.
X	debilitación de las fibras	Muy seca en general.
X	Laceraciones o cortes	Angulo superior izquierdo, centro superior y borde izquierdo.
X	Perforaciones o lagunas	Angulo inferior derecho, en la esquina superior izquierda y en el perímetro por los clavos y la costura de la cinta.
X	Parches	En el centro superior del reverso se observa una marca y restos de un parche de papel.

Notas: La rigidez de la tela puede estar ocasionada por las dos capas de cola existente como base de preparación (anverso/reverso) y por el exceso de cola añadida en una intervención anterior sobre las superficies. La cola se pone rígida y quebradiza, lo que puede generar laceraciones y roturas en las fibras.

3)SISTEMA DE VÍNCULO

DATOS TÉCNICOS:
Características de los materiales

Adhesivos	Cola
Otros vínculos mecánicos	Clavos, de dos dimensiones: unos nuevos y otros mas antiguos.
Sujeción	Perimetral frontal.

Notas: Se encontró una banda perimetral hecha de cinta azul por todo el borde que da la vuelta del anverso al reverso, el marco también funciona como sujeción.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

	Daños y elementos extraños	**localización/difusión**
X	Oxidaciones	Los clavos. 50%
X	Roturas	La cinta perimetral en su pliegue y en general. 100%
X	Perdida de funcionalidad/desprendimientos	Gran parte de la obra no está sujeta al bastidor. 50%

4)PREPARACIÓN

DATOS TÉCNICOS

No visible. Además parece no tener capa de preparación si no, una película delgada aguada. Esto debe determinarse mejor en un laboratorio científico.

5) PELÍCULA PICTÓRICA: ÓLEO

DATOS TÉCNICOS

Aglutinantes	Óleo.
Colores	Policromo.

Notas: Presenta doble capa pictórica por el anverso el Justo Juez (Eccehomo) de frente, y al reverso, el mismo personaje de espaldas.

ESTADO DE CONSERVACIÓN		
	Daños y elementos extraños	**localización /difusión**
X	Deposito de partículas superficiales	General en la superficie y adherida a la capa pictórica.
X	Abrasiones	Por todo el borde perimetral.
X	Ralladuras	En la parte del manto inferior derecha y en la aureola.
X	cazoletas escamas pictóricas	En las carnaciones del torso.
X	Caída de la película pictórica	En los bordes.
X	Alteraciones cromáticas	La producida por las alteraciones de color del barniz.
X	Craquelado pronunciado	En líneas horizontales por haber sido posiblemente enrollada Esto es más pronunciado por el anverso.
X	Retoques	En las carnaciones (anverso/reverso) y telas del manto (anverso).
Notas: El parche que se había puesto por el reverso en una intervención anterior ha dejado restos de adhesivo y papel.		

6) BARNICES	
Localización: no homogénea en toda la superficie del anverso y reverso de la obra.	
DATOS TÉCNICOS	
Aglutinantes	No hay barniz, sino una capa gruesa de cola orgánica a manera de barniz.
Textura	No homogénea en el anverso y reverso.

ESTADO DE CONSERVACIÓN		
	Daños	**localización/ difusión**
X	Deposito de partículas superficiales	General.
X	Opacado	Se ve blanqueamiento en el color del fondo por el anverso y en reverso en el fondo y algunas zonas de las carnaciones.

NOTA SOBRE LA TÉCNICA DE EJECUCIÓN
La obra es una pintura de pigmentación policroma al óleo sobre lienzo; está policromada por el anverso y reverso, la tela de soporte es muy delgada y de trama muy fina. La capa de preparación no es visible. Tiene capa de protección o acabado muy irregular principalmente opaca y brillante solo en algunas zonas.. Su bastidor es de madera y está sujeta a él por pocos clavos y tachuelas repartidos de manera irregular por el frente del bastidor. Además tiene sujeción con cinta de tela color azul que da la vuelta por todo el borde del soporte y está adherida al bastidor con cola. Tiene marco no original construido de 4 varillas delgadas no ensambladas entre sí y sujetas al bastidor con algunos clavos pequeños; el tamaño del marco no traspasa el límite del bastidor y hace las veces también se sujeción de la obra al bastidor.
NOTA SOBRE EL ESTADO DE CONSERVACIÓN
El soporte de la obra está muy débil por sequedad. Tiene restos de papel de un parche por el reverso y por tanto el rasgado (de gran tamaño) esta nuevamente a la vista. Hay también dos lagunas una de gran tamaño y otra más pequeña. La cinta de unión al bastidor está muy rasgada y los pocos clavos tienen algo de oxidación. La capa pictórica presenta varios daños: craquelado, ralladuras, desprendimientos, además por el anverso son visibles varios repintes los que por el reverso son mucho más difundidos. No hay barniz sino una capa gruesa de cola repartida no homogéneamente y opacada en los fondos y carnaciones principalmente. Hay distensión generalizada de la obra y un pliegue diagonal muy pronunciado que genera además marca del bastidor sobre el soporte y la capa pictórica. Hay suciedad generalizada.
JUICIO DE CONSERVACIÓN

Bueno	No necesita intervención
Discreto	Necesita manutención y/o intervención sobre el ambiente
Regular	Necesita intervención directa localizada y conservación preventiva
Malo	Necesita intervención directa difundida en toda la obra
INTERVENCIÓN DE RESTAURACIÓN	
PELÍCULA PICTÓRICA	
LIMPIEZA	100% con agua destilada con algodón en hisopos
BARNIZ	“Talens” matt 115, acrílico con cera y esencia de trementina.
SOPORTE	
RENTELADO DE BORDES	Con tela poliéster 120 g adherida con Beva en filme.
PARCHES	Con polvo de poliamida en faltantes y rasgaduras, reforzadas con tela poliéster adherida con beva en filme. Los dos injertos fueron confeccionados con tres capas de poliéster adheridos con Beva en filme.

BASTIDOR	
SUSTITUCIÓN	Se confeccionó sistema de bastidor-marco de madera tratado con mordiente negro y paraloid. este sistema permite visualizar la obra por anverso y reverso. La pieza que hace de bastidor es a la vez el marco del reverso, esta pieza se ensambla con sistema de arista viva a la otra pieza que hace de marco del anverso. Ambas están unidas por tornillos de metal inoxidable.
VINCULO A LA OBRA	Grapas que fueron colocadas para mantener la tensión y que funcionan como vínculo de la obra con el bastidor-marco. Las grapas fueron colocadas por el perímetro frontal de la obra (sobre las bandas).
AGLUTINANTES	No hay barniz, sino una capa gruesa de cola orgánica a manera de barniz.
TEXTURA	No homogénea en el anverso y reverso.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

	Daños	**localización/ difusión**
X	Deposito de partículas superficiales	General.
X	Opacado	Se ve blanqueamiento en el color del fondo por el anverso y en reverso en el fondo y algunas zonas de las carnaciones.

NOTA SOBRE LA TÉCNICA DE EJECUCIÓN

La obra es una pintura de pigmentación policroma al óleo sobre lienzo; está policromada por el anverso y reverso, la tela de soporte es muy delgada y de trama muy fina. La capa de preparación no es visible. Tiene capa de protección o acabado muy irregular principalmente opaca y brillante solo en algunas zonas.. Su bastidor es de madera y está sujeta a él por pocos clavos y tachuelas repartidos de manera irregular por el frente del bastidor. Además tiene sujeción con cinta de tela color azul que da la vuelta por todo el borde del soporte y está adherida al bastidor con cola. Tiene marco no original construido de 4 varillas delgadas no ensambladas entre sí y sujetas al bastidor con algunos clavos pequeños; el tamaño del marco no traspasa el límite del bastidor y hace las veces también se sujeción de la obra al bastidor.

NOTA SOBRE EL ESTADO DE CONSERVACIÓN

El soporte de la obra está muy débil por sequedad. Tiene restos de papel de un parche por el reverso y por tanto el rasgado (de gran tamaño) esta nuevamente a la vista. Hay también dos lagunas una de gran tamaño y otra más pequeña. La cinta de unión al bastidor está muy rasgada y los pocos clavos tienen algo de oxidación. La capa pictórica presenta varios daños: craqueladuras, rayas, desprendimientos, además por el anverso son visibles varios repintes los que por el reverso son mucho más difundidos. No hay barniz sino una capa gruesa de cola repartida no homogéneamente y opacada en los fondos y carnaciones principalmente. Hay distensión generalizada de la obra y un pliegue diagonal muy pronunciado que genera además marca del bastidor sobre el soporte y la capa pictórica. Hay suciedad generalizada.

JUICIO DE CONSERVACIÓN	
Bueno	No necesita de intervención
Discreto	Necesita manutención y/o intervención sobre el ambiente
Regular	Necesita intervención directa localizada y conservación preventiva
Malo	Necesita intervención directa difundido en toda la obra
INTERVENCION DE RESTAURACIÓN	
PELÉCULA PITÓRICA	
LIMPIEZA	100% con agua destilada con algodón en hisopos
BARNIZ	"Talens" matt 115, acrílico con cera y esencia de trementina.
SOPORTE	
RENTELADO DE BORDES	Con tela poliéster 120 g adherida con Beva en filme.
PARCHES	Con polvo de poliamida en faltantes y rasgaduras, reforzadas con tela poliéster adherida con beva en filme. Los dos injertos fueron confeccionados con tres capas de poliéster adheridos con Beva en filme.
BASTIDOR	
SUSTITUCIÓN	Se confeccionó sistema de bastidor-marco de madera tratado con mordiente negro y paraloid. este sistema permite visualizar la obra por anverso y reverso. La pieza que hace de bastidor es a la vez el marco del reverso, esta pieza se ensambla con sistema de arista viva a la otra pieza que hace de marco del anverso. Ambas están unidas por tornillos de metal inoxidable.
VÍNCULO A LA OBRA	Grapas que fueron colocadas para mantener la tensión y que funcionan como vínculo de la obra con el bastidor-marco. Las grapas fueron colocadas por el perímetro frontal de la obra (sobre las bandas).

5. LISTA RESTAURADORES PARTICIPANTES AL CURSO

Nombre	Proveniencia	Especialidad
Banegas Ortiz Teresa	S.Cruz	Pintura mural
Caballero Diaz Blanca	Tarija	Tela
Canelas Maria Renee	S.Cruz	Conservador
Mejìa Leòn Edwin Franz	Potosí	Tela
Munoz Pérez Patricia Andrea	Santiago - Chile	Papel
Navarro Soto Jose Miguel	Ocaña - Colombia	Pintura
Pecchi Barrientos Javier Leonardo	Puno - Perú	Arquitectura
Ramirez Atristain Micaela	Cochabamba	Tela
Romero Cisnero Alvaro Reinaldo	Riobamba - Ecuador	Pintura
Gomez Condori Efrain	S.Cruz	Papel
Apata Mendoza Rosalia	Tarija	Tela y pintura mural
Chumacero Maturano Edwin	Sucre	Tela
Delgado Loayza Ramòn Antonio	Sucre	Madera
Gòmez Carrasco Hugo	Sucre	Tela
Mamani Hurtado José Saùl	Oruro	Tela
Oporto Pasquier Samuel	Sucre	Pintura mural y tela
Patino Duràn Maria Eugenia	Potosì	Tela
Quispe Choquere Ivàn	Sucre	Tela y madera
Rìos Murillo Ivàn	Sucre	Tela y madera
Yucra Balderas Harald	Sucre	Tela
Cornego Echalar Marcelo	Sucre	Madera
Garcia Arancibia Yerko Boris	Sucre	Pintura mural
Barb Bonaso Alberto	Sucre	Madera

ANEXOS

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

TECNICA DE DIAGNOSTICO

SAN JUAN DE DIOS

SAN JUAN DE DIOS – **BASE DE DISEÑO**

01

ANVERSO



02

SAN JUAN DE DIOS – **BASE DE DISEÑO**



ANVERSO

03

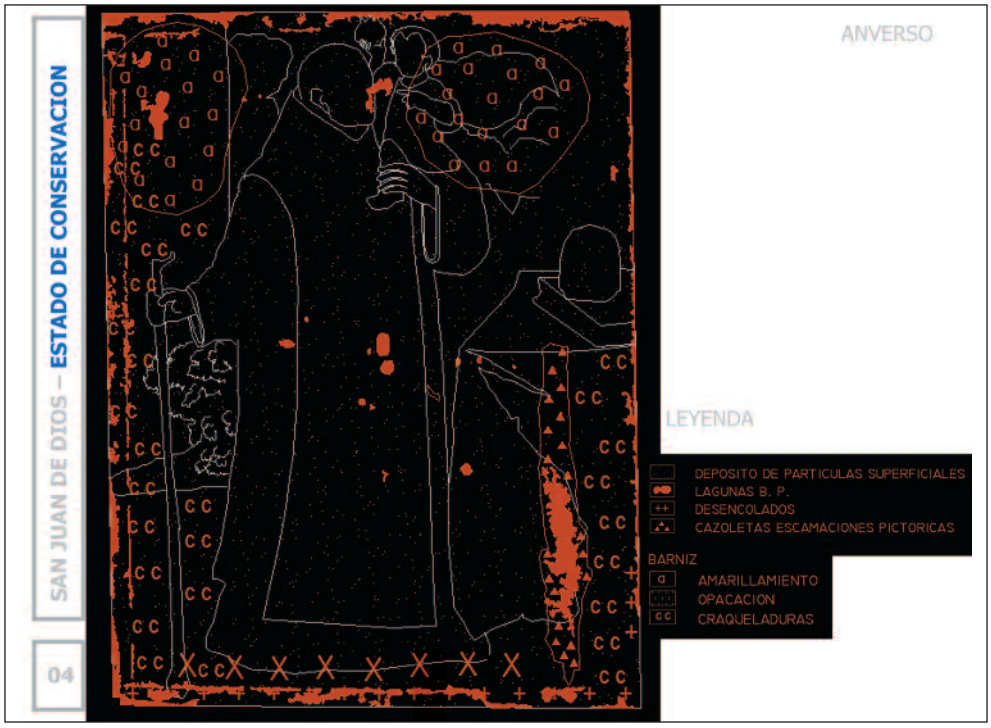
SAN JUAN DE DIOS – **TECNICA DE EJECUCION**

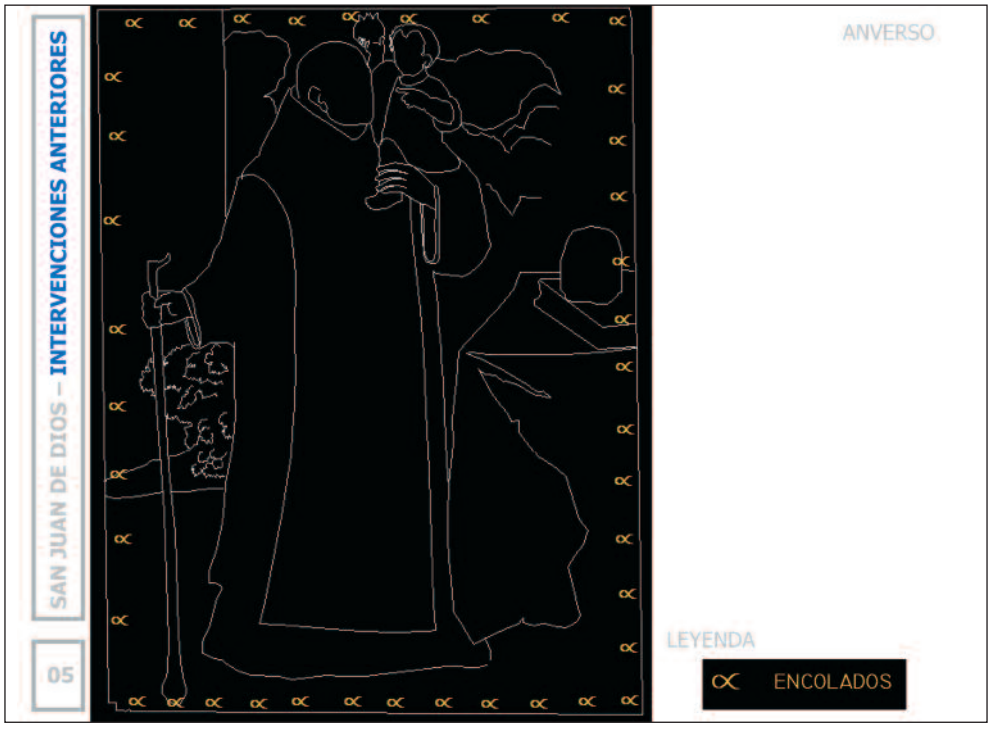


ANVERSO

LEYENDA

DORADOS


SAN JUAN DE DIOS – ESTADO DE CONSERVACION
04
ANVERSO
LEYENDA
DEPOSITO DE PARTICULAS SUPERFICIALES
LAGUNAS B. P.
DESENCOLADOS
CAZOLETAS ESCAMACIONES PICTORICAS
BARNIZ
AMARILLAMIENTO
OPACACION
CRAQUELADURAS


SAN JUAN DE DIOS – INTERVENCIONES ANTERIORES
05
ANVERSO
LEYENDA
ENCOLADOS

SAN JUAN DE DIOS – **BASE DE DISEÑO**

06

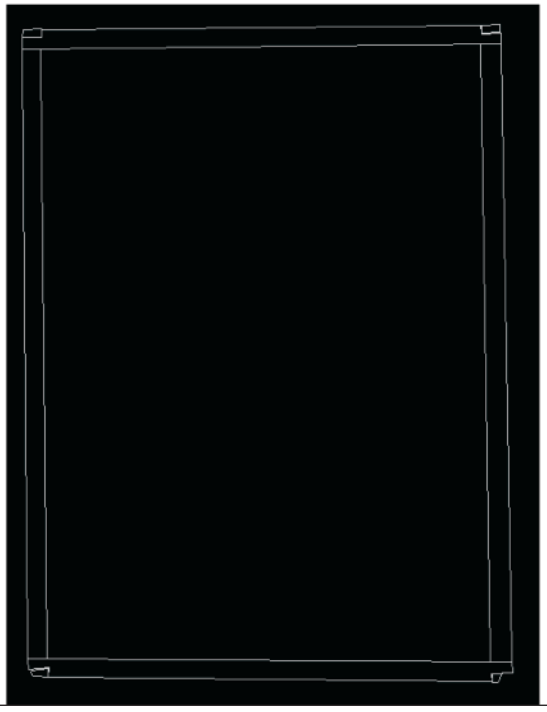
REVERSO

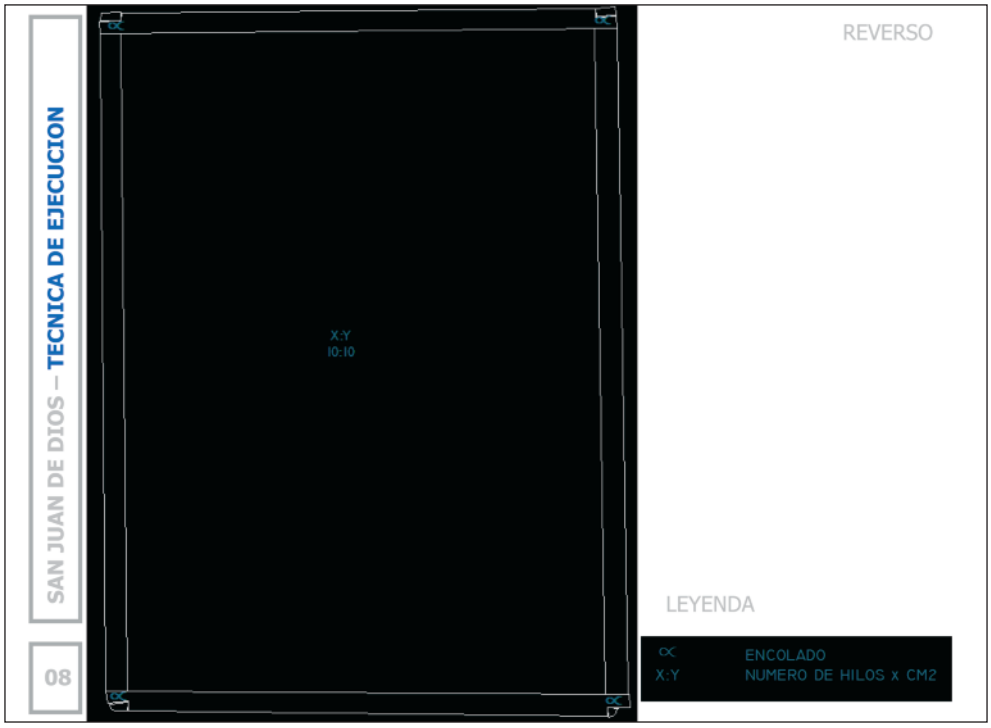


SAN JUAN DE DIOS – **BASE DE DISEÑO**

07

REVERSO




SAN JUAN DE DIOS – TECNICA DE EJECUCION
08
X:Y
10:10
REVERSO
LEYENDA
ENCOLADO
X:Y
NUMERO DE HILOS x CM2


SAN JUAN DE DIOS – ESTADO DE CONSERVACION
09
318.01.43
REVERSO
LEYENDA
DEPOSITO DE PARTICULAS SUPERFICIALES
FISURACIONES
MANCHAS
DEFECTOS DE TENSION
PERFORACIONES POR CLAVOS
CLAVOS OXIDADOS
INSCRIPCIONES
MANCHAS POR CAUSA DEL AGUA
PERFORACIONES O LAGUNAS

TECNICA DE DIAGNOSTICO

SANTO DOMINGO DE GUZMAN, CONFESOR

SANTO DOMINGO – **BASE DE DISEÑO**

01



ANVERSO

02

SANTO DOMINGO – **BASE DE DISEÑO**



ANVERSO

03

SANTO DOMINGO – **TECNICA DE EJECUCION**



ANVERSO

LEYENDA

x x x TECNICA DE ENSAMBLAJE

NUMERO DE TELAS

04

SANTO DOMINGO – **ESTADO DE CONSERVACION**



ANVERSO

LEYENDA

- DEPOSITO DE PARTICULAS SUPERFICIALES
- RAYADURAS
- LACERACIONES O CORTES
- PERFORACIONES O LAGUNAS
- PARCHES
- DEFORMACIONES SUPERFICIALES
- DEFECTOS DE TENSION
- CAZOLETAS ESCAMACIONES PICTORICAS
- CAIDA DE LA PELICULA PICTORICA
- CAIDA DE LA CAPA DE PREPARACION
- ALTERACIONES CROMATICAS
- DEFORMACIONES LOCALIZADAS
- RETOQUES

BARNIZ

- AMARILLAMIENTO
- OPACACION
- CRAQUELADURAS

05

SANTO DOMINGO – **INTERVENCIONES ANTERIORES**



ANVERSO

LEYENDA

- RM PINTURA SOBRE MADERA
- PARCHES
- BARNICES POSTERIORES

SANTO DOMINGO – **BASE DE DISEÑO**

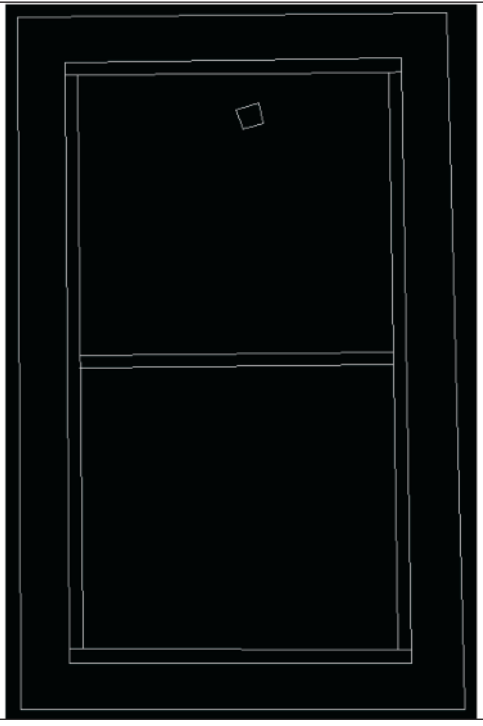
06



REVERSO

SANTO DOMINGO – **BASE DE DISEÑO**

07



REVERSO

SANTO DOMINGO – TECNICA DE EJECUCION

08



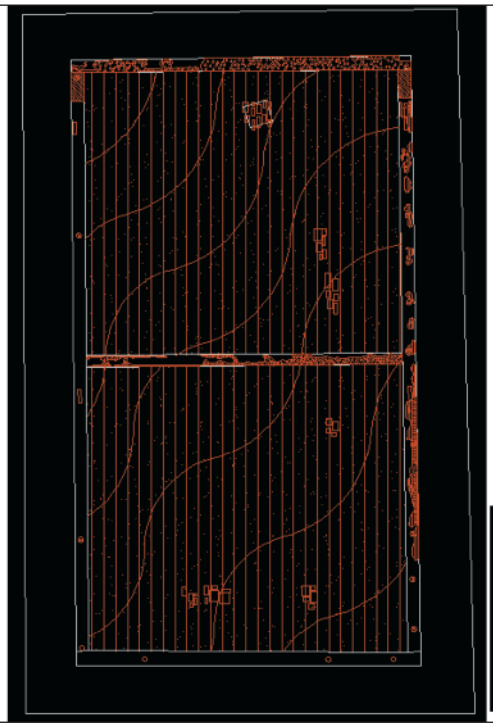
REVERSO

LEYENDA

<FE	ANGULOS FIJOS ENCOLADOS
X:Y	NUMERO DE HILOS x CM2

SANTO DOMINGO – ESTADO DE CONSERVACION

09



REVERSO

LEYENDA

- DEFORMACIONES DEL PLANO
- DEPOSITO DE PARTICULAS SUPERFICIALES
- FISURACIONES
- MANCHAS
- MANCHAS POR CAUSA DEL AGUA
- PERFORACIONES POR TALADRO
- PERFORACIONES POR CLAVOS
- PARTES AÑADIDAS
- PARCHES

TECNICA DE DIAGNOSTICO

LA ANUNCIACION



LA ANUNCIACION – BASE DE DISEÑO

01

ANVERSO

02

LA ANUNCIACION – **BASE DE DISEÑO**



ANVERSO

03

LA ANUNCIACION – **TECNICA DE EJECUCION**



ANVERSO

LEYENDA

DORADOS

LA ANUNCIACION – **ESTADO DE CONSERVACION**

04



ANVERSO

LEYENDA

- DEPOSITO DE PARTICULAS SUPERFICIALES
- RAYADURAS
- CLAVOS
- PERFORACIONES O LAGUNAS
- GRIETAS
- CRAQUELADURAS B. P.
- LAGUNAS B. P.
- CAIDA DE LA PELICULA PICTORICA
- MANCHAS DE LA CAPA PICTORICA

LA ANUNCIACION – **INTERVENCIONES ANTERIORES**

05



ANVERSO

LEYENDA

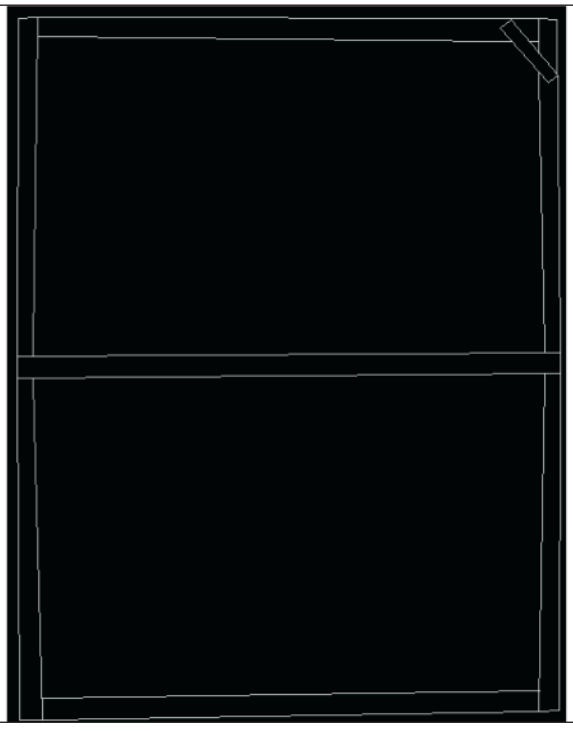
R RETOQUES

06 LA ANUNCIACION – BASE DE DISEÑO

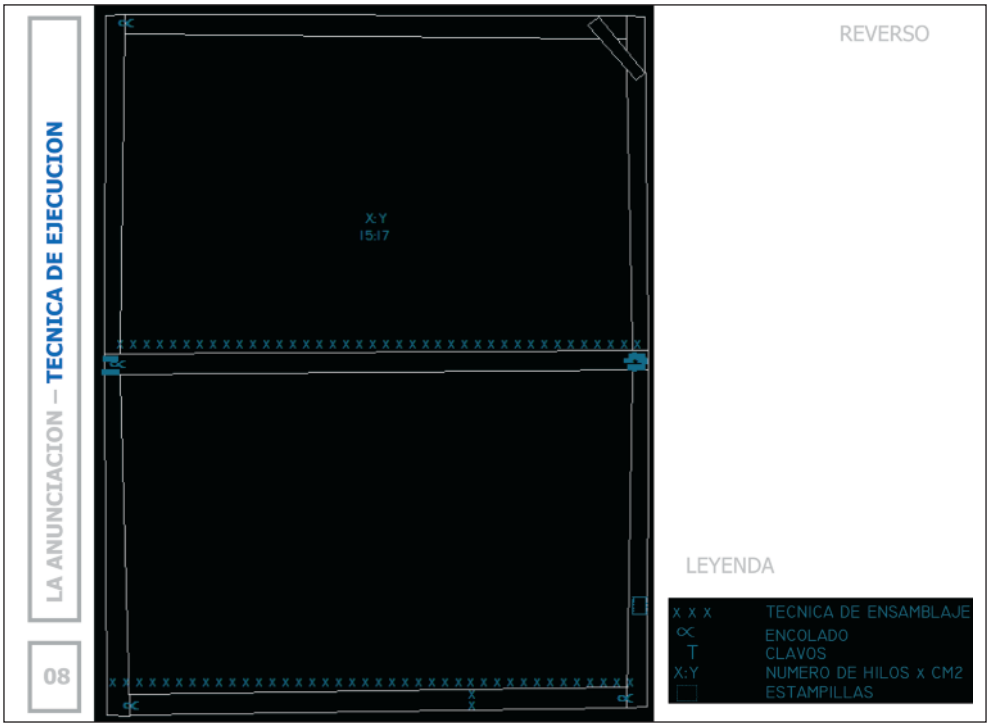


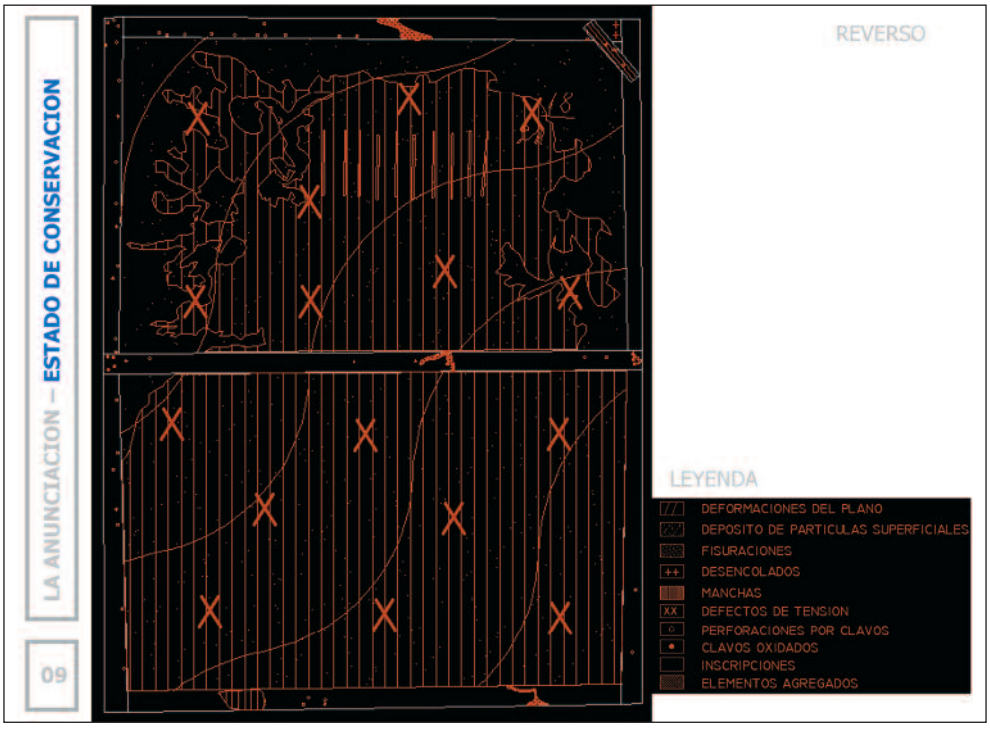
REVERSO

07 LA ANUNCIACION – BASE DE DISEÑO



REVERSO


LA ANUNCIACION – TECNICA DE EJECUCION
08
X:Y
15:17
REVERSO
LEYENDA
X X X TECNICA DE ENSAMBLAJE
ENCOLADO
T CLAVOS
X:Y NUMERO DE HILOS x CM2
ESTAMPILLAS


LA ANUNCIACION – ESTADO DE CONSERVACION
09
REVERSO
LEYENDA
DEFORMACIONES DEL PLANO
DEPOSITO DE PARTICULAS SUPERFICIALES
FISURACIONES
DESENCOLADOS
MANCHAS
DEFECTOS DE TENSION
PERFORACIONES POR CLAVOS
CLAVOS OXIDADOS
INSCRIPCIONES
ELEMENTOS AGREGADOS

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

S. Juan de Dios



1. S. Juan de Dios: anverso antes de la restauración



2. S. Juan de Dios: reverso antes de la restauración



3. Detalle residuos deyección de murciélagos



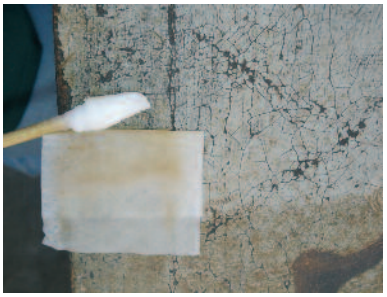
4. Tacos de limpieza



5. Tacos de limpieza



6. Tacos de limpieza



7. Limpieza



8. Tacos de limpieza



9. Tacos de limpieza



10. Remoción *colletta*



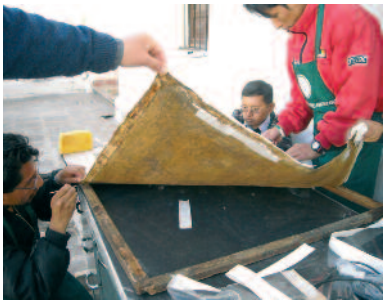
11. Protección del borde



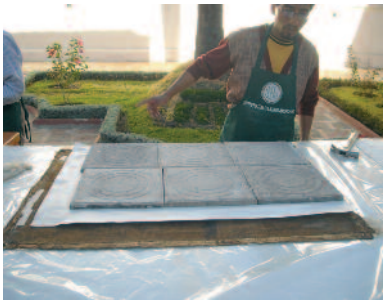
12. Colocación papel absorbente entre tela y bastidor para facilitar el despegue



13.Particular



14.Remoción de la tela del bastidor



15. Aplanado de las deformaciones de la tela



16. Estucados



17. Protección del frente de la película pictórica



18. Forrado



19. Forrado



20. Planchado



21. Detalle antes de la restauración



22. Detalle después de la restauración



23. Detalle después de la restauración



24. Anverso después de la restauración



25. Reverso después de la restauración



26. Reverso con panel de protección en policarbonato

Anunciación



1. Anunciación: anverso antes de la restauración



2. Estucados



3. Después del retoque con acuarela



4. Anunciación al término de la restauración



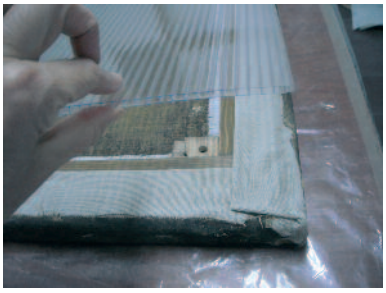
5. Anunciación: reverso antes de la restauración



6. Anunciación: reverso después de la restauración



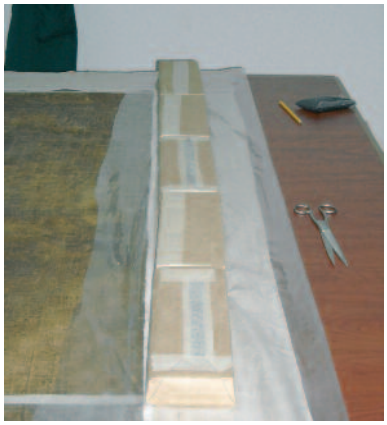
7. Protección del reverso con panel de policarbonato



8. Colocación del panel



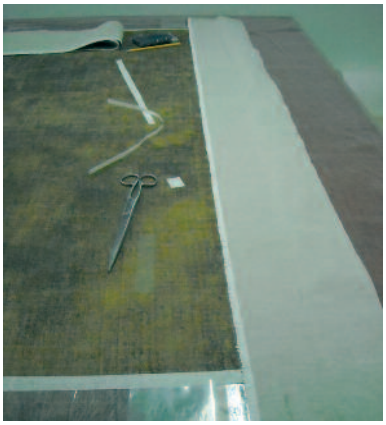
9. Planchado



10. Aplanado de los bordes



11. Planchado franjas de los bordes



12. Forrado de los bordes



13. Fijación tela-bastidor



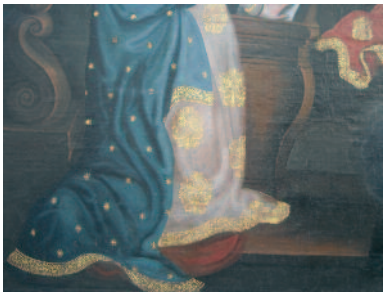
14. Adesión de un parche



19. Particular de los estucados



15. Particular después de los estucados



16. Particular al término de la restauración



17. Particular después de los estucados



18. Particular al término de la restauración



20. Particular después de la restauración

Santo Domingo



1. Santo Domingo: anverso antes de la restauración



2. Santo Domingo: reverso antes de la restauración



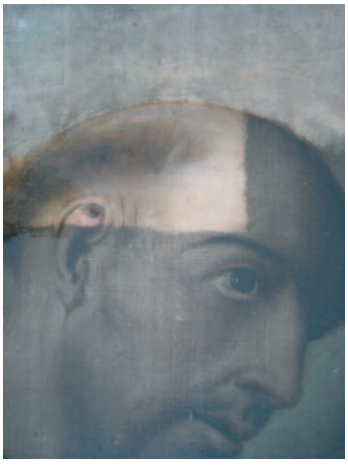
3. Tacos de limpieza



4. Después de la limpieza



5. Después del estucado



6. Taco de limpieza



7. Durante la limpieza



8. Después de la limpieza



9. Después de la restauración



10. Detalle con taco de limpieza



11. Detalle con taco de limpieza



12. Detalle antes de la restauración



13. Detalle taco de limpieza



14. Detalle después de estucado



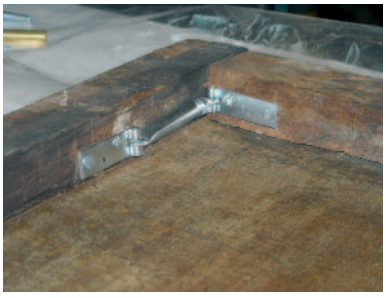
15. Detalle después de la restauración



16. Detalle taco de limpieza



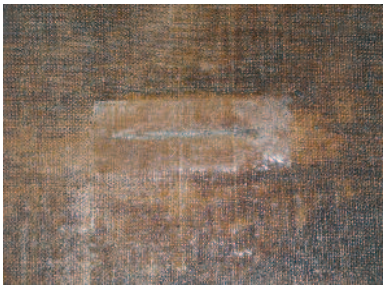
17. Detalle después de la restauración



18. Colocación de tensores de tornillo



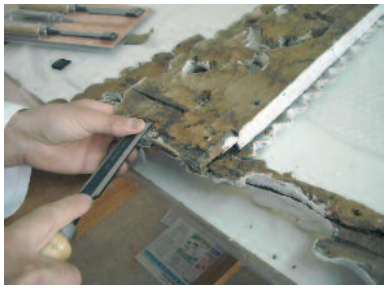
19. Planchado - cierre



20. Cierre del corte



21. Desmontaje fragmento de marco



22. Desmontaje fragmento de marco



23. Pegado del marco



24. Detalle limpieza del marco



25. Detalle limpieza del marco



26. Detalle limpieza del marco



27. Santo Domingo anverso después de la restauración



28. Santo Domingo reverso después de la restauración

Cristo en la columna



1. Cristo en la columna antes de la intervención



2. Cristo en la columna reverso antes de la intervención



3. Retiro de la protección



4. Particular de un corte



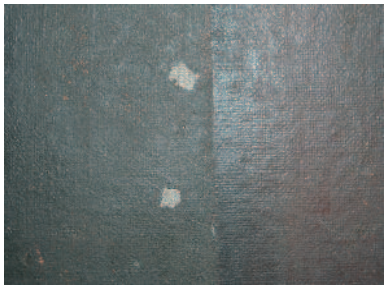
5. Durante el cierre



6. Cierre del corte



7. Cierre de un agujero



8. Uniones para los agujeros



9. Anverso al término de la intervención de urgencia



10. Reverso al término de la intervención de urgencia

Eccehomo



1. Eccehomo: anverso antes de la restauración



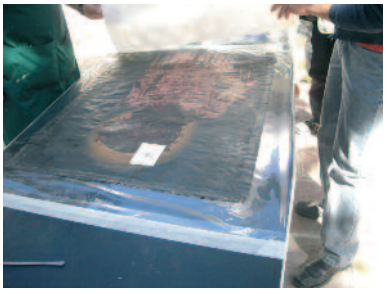
2. Ecce homo: reverso antes de la restauración



3. Rasgaduras



4. Deformación del soporte



5. Humidificación



6. Humidificación



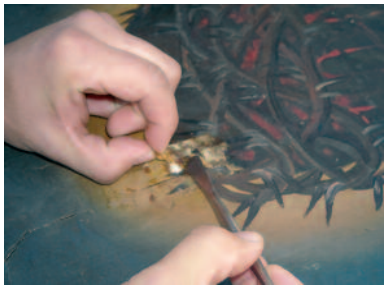
7. Humidificación



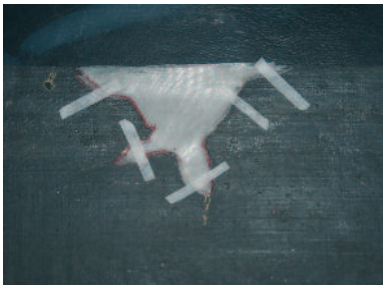
8. Aplanado



9. Aplanado



10. Remoción viejo parche



11. Inserto



12. Cierre del corte



13. Planchado localizado



14. Limpieza



15. Montaje sobre el bastidor - marco



16. Retoque



17. Inserción apoyo en el marco



18. Eccehomo: anverso después de la restauración



19. Eccehomo: reverso después de la restauración

Organización de la publicación

Textos:
Silvia Boghi - Grazia De Cesare

Curadoría:
Grazia De Cesare - Andrea Monaco

Composición gráfica:
Grazia De Cesare - Andrea Monaco

Imágenes:
Grazia De Cesare - Silvia Boghi - Archivo del Museo Colonial Charcas - Museo Nazionale Pisa

Traducción:
Cecilia Sinisterra

Cuadernos IILA - Serie Cooperación

1. Curso Internacional Post-universitario de Desarrollo y Gestión de Cuencas Hidrográficas. Ciclo Trienal 1987-1988 - 1989. Informe Final. Roma 1989.
2. PAVAN, M. Trastorno ecológico, hambre e inseguridad en el mundo. Quito, 1991.
3. Curso de formación sobre las tecnologías empleadas en la eleboración y acabado de joyas. Cuenca, 1995.
4. Caracas: Memorias para el futuro. Tivoli, 1995.
5. Centro Piloto de Agrozootecnia, Escuela Agrícola de Itapaya de la Ciudad de los Niños. Cochabamba, 1995.
6. Atti del Corso Sviluppo e Gestione dei Bacini Idrografici. Documentos del Curso Desarrollo y Gestión de Cuencas Hidrográficas. Roma, 1996.
7. Curso de formación sobre las tecnologías empleadas en la elaboración y acabado de objetos de piel. Cuenca, 1996.
8. Nove Lezioni: Roma, "le capitali" nel nuovo ruolo metropolitano. Istituto Italo-Latino Americano "Progetto Italia" - Universitá degli Studi di Roma "La Sapienza", Scuola di Specializzazione in Tecniche Urbanistiche per le Aree Metropolitane. Roma 1997.
9. BALDESCHI, L.; TORAL A., L. Guía Metodológica de Marketing para Empresas Artesanas. Roma, 1999.
10. SORIA, S.; SALICE, G.; AVENDAÑO, F., Guía Práctica de Sericultura. Roma, 2001.
11. BALDESCHI, L. y OTROS, Guía Metodológica para la Gestión de las Pequeñas Empresas y de las Empresas Artesanas en América Latina. Roma, 2001.
12. Atti delle Giornate di Studio "Analisi del rischio idrogeologico e misure di prevenzione dei rischi naturali in America Latina" - Actas de las Jornadas de Estudio "Analisis del riesgo hidrogeológico y medidas de prevención de los riesgos naturales en America Latina" Roma, 2002.
13. Curso de capacitación y transferencia de tecnología para la conservación de edificios de valor histórico-monumental. Roma, 2003.
14. Forum sobre "La seda en los Países de la comunidad andina". Roma, 2003.
15. CURZEL, N. La Finca Integral Conservacionista: una Experiencia en Costa Rica. Roma, 2003.
16. CECCARELLI, P; AVE, G.; BERVEJILLO, F., Estudio de prefactibilidad para la revitalización de la Ciudad Vieja y del Centro de Montevideo. Roma, 2003.
17. Curso de Conservação, Gestão e Valorização dos Bens Culturais, Ouro Preto - Brasil (Janeiro/Março 2002). Roma, 2003.
18. Curso de Aperfeiçoamento Restauro de Madeira Entalhada e Douramento, Belo Horizonte - Brasil (Outubro 2001-Março 2002). Roma, 2003.
19. Curso de Restauração da Cerâmica Histórica, Artística e Arqueológica, Salvador da Bahia – Brasil (Agosto – Outubro 2002). Roma, 2003.
20. Forum Internacional: La rivitalización urbana en America Latina y Europa. El caso de Montevideo - Montevideo, 10-12 de Diciembre de 2002. Atti (Roma, octubre 2003.
21. Curso y Mesa Redonda: Conservación, Gestión y valorización de los bienes culturales en Uruguay, en el Mercosur y en Chile. (Montevideo: 16 de Setiembre – 16 de Octubre de 2002) - Volumen I "El Curso" - Volumen II "La Mesa Redonda" - Roma, octubre 2003.
22. AMATO, P. Proyectar un Museo. Nociones fundamentales, Montevideo (7-16 de abril de 2003). Roma, 2004.
23. CRETARA, L. y OTROS. Breve Manual sobre las técnicas del modelado en cera, repujado, cincelado, fundición y esmaltado. Roma, 2004.
24. CECILIA SANTINELLI - La Madera: historia de un trayecto artesanal entre Europa y Uruguay. Curso Regional de Formación para Restauración de La Madera; Montevideo, Uruguay: 16 de agosto - 5 de noviembre de 2004. Roma 2005.

25. IL PATRIMONIO CULTURALE: RISORSA DI SVILUPPO ED INCONTRO DEI POPOLI ATTRAVERSO CONOSCENZA TUTELA E COMUNICAZIONE. Nell'ambito delle "Giornate per la Cooperazione Italiana" organizzate dalla Direzione Generale per la Cooperazione alla Sviluppo del Ministero degli Affari Esteri. Roma 2005.
26. Patrimonio Cultural en los Países andinos: perspectivas a nivel regional y de cooperación. Encuentro entre la cultura de los Países andinos y la tradición humanista italiana. Actas. Cartagena de Indias, 26-27-28 de abril de 2005, Roma 2005.
27. La ciudad histórica como oportunidad. Recuperación urbana y nuevos modelos de desarrollo en América Latina - Paolo Ceccarelli, Emanuela De Menna, Compiladores - Roma 2006.
28. ESCOLA-OBRA, MOINHO "COLOGNESE" DE ILOPOLIS, por Cecilia Santinelli – Curso de Artesanato e Restauro da Madeira; Curso de Gestão e Valorização do Patrimônio Cultural da Imigração Italiana. Ilópolis, 18 de Abril – 30 de Setembro de 2005 – Roma 2006.
29. A CERÂMICA GUARANI E GUARANI MISSIONEIRA, aos cuidados de Cecilia Santinelli – Curso de Restauração da cerâmica sul-americana São Miguel das Missões – RS Brasil – 27 de Junho – 23 de Setembro de 2005 – Roma 2006.
30. Curso de Especialización sobre la Restauración del Vidrio. Teoría de la Restauración. La Habana, Cuba 27 de Junio – 1 de Julio de 2005 – Roma 2006.
31. UNIVERSITA' ITALIANE IN VENEZUELA, Caracas, 28 e 29 novembre 2005.
32. LA CULTURA MATERIAL DE LOS AYOREO Y EL ARTE RUPESTRE DE BOLIVIA Y PARAGUAY, de Gabriella Enrica Pia - Curso de capacitación de catalogadores de bienes demo etno antropológicos en Paraguay y Bolivia 2004 – 2005. Asunción 2006.
33. CURSO DE APERFEIÇOAMENTO EM RESTAURO DE ESCULTURA PROLICROMADA. Curso de Gestão e Valorização do Patrimônio Cultural, Angra dos Reis – Brasil – 21 Agosto a 8 Setembro de 2006. IILA , Roma 2006.
34. CURSO DE RESTAURACION DE MADERA, por Cecilia Santinelli. - Valparaíso, Chile del 12 de Septiembre 2005 al 10de Marzo 2006. IILA, Roma 2006.
35. CURSO DE TURISMO AMBIENTAL E PATRIMÔNIO HISTORICO, por Mario Lepore – Cecilia Santinelli – Santa Tereza (Río Grande do Sul) – Brasil, 18 – 29 de Settembro 2006. IILA, Roma 2007.
36. COOPERACION IILA – UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA – FORTALECIMIENTO DEL INSTITUTO DE CIENCIA Y TECNOLOGIA DE ALIMENTOS – ICTA, por Martha Cecilia Quicazán – Saverio Mannino. Roma, 2007.
37. LUCHA CONTRA EL TRAFICO ILICITO DE LOS BIENES CULTURALES, Alessandro Ferretti, Compilador. Roma 2008.
38. *Carlo Federici - Martín M. Morales - Melania Zanetti*: Il restauro del libro tra Roma e Buenos Aires: un dialogo senza frontiere per la conservazione del patrimonio culturale / La restauraciónDel libro entre Roma y Buenos Aires: un diálogo sin fronteras para la conservación del patrimonio cultural, IILA, Roma 2008.
39. Curso de Conservación y Restauro de la Céramica precolombina y vidriada por Cecilia Santinelli - Cuenca - Ecuador - 31 de octubre de 2005 / 21 de abril de 2006. Roma 2009
40. Cerámicas Arquéologicas un Puente entre América y Europa por Cecilia Santinelli - CURSO DE RESTAURACION DE LA CERAMICA / I° Módulo, 2006: Terracota - II° Módulo, 2007: Mayólica. La Habana, Cuba. Roma, 2009.

STAMPA 3 SNC
00143 Roma - Via del Colle della Strega, 49/51
Tel. / Fax 06.5917592 - E-mail: stampa3@hotmail.it

Programa financiado por la Dirección General para la Cooperación al Desarrollo
del Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia

Universidad Mayor, Real y Pontificia de San Francisco Xavier de Chuquisaca - Sucre

Università degli Studi Carlo Bo di Urbino