

Por: Olga Lucía González Correa

Restauradora de bienes culturales muebles de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Fotos: Gilberto Buitrago Sandoval - Unión temporal V & B restauradores

Palabras clave: patrimonio cultural mueble, restauración, intervenciones anteriores, pintura de caballete, siglo XVIII, Colombia

Key words: Movable cultural heritage, restoration, easel painting, previous interventions, 18th century, Colombia

LA VIRGEN DE OICATÁ:

REPARACIÓN PUDOROSA DE UNA PINTURA EN EL SIGLO XVIII

Resumen: En Oicatá, un pequeño poblado de Boyacá, Colombia, se realizó un proyecto de conservación y restauración de los bienes culturales muebles de su templo doctrinero (retablos, pinturas de caballete, esculturas y arco toral), financiado por el Ministerio de Cultura. Una de las obras intervenidas fue la Virgen de Oicatá, patrona del pueblo, una pintura de caballete del siglo XVII. El cuadro presentaba varias intervenciones antiguas, entre ellas un re-entelado hecho en el siglo XVIII con una sábana de pudor. Se hace un recuento de cómo se rescató esta prenda y cómo se intervino la pintura de caballete, y se destaca la importancia de reconocer, valorar y conservar las intervenciones anteriores que aportan información relevante para el conocimiento de los bienes culturales.

Abstract: In Oicatá, a small village in Boyacá, Colombia, a project financed by the Ministry of Culture was carried out to conserve and restore movable cultural heritage in its church (altarpieces, easel paintings, sculptures and main arch). One such work was a 17th century easel painting of the Virgin of Oicatá, the patron saint of the village. The picture showed signs of having been worked on several times in the past, including a re-covering with a modesty sheet in the 18th century. The story is told of how this garment was rescued and how the easel painting was worked on, and the importance is stressed of recognising, appraising and conserving earlier interventions that provide relevant information for understanding cultural goods.

En el año 2007, un grupo de trabajo conformado por ocho restauradores de bienes culturales muebles y dos auxiliares de restauración emprendieron una titánica labor en el templo doctrinero de Oicatá¹, un pequeño y desconocido pueblo de Boyacá, Colombia. La tarea era recuperar seis retablos de madera tallada, dorada y policromada, el arco toral, el púlpito, una escultura y seis pinturas de caballete asociadas a los retablos, bienes que han permanecido en este lugar desde el siglo XVII. El Ministerio de Cultura fue la institución que financió este proyecto².

El grupo liderado por el restaurador Gilberto Buitrago se desplazó al poblado y vivió durante nueve meses en su casa cural, en donde se adecuaron dos espacios como talleres de restauración, uno para las maderas talladas y otro para las pinturas de caballete. En dos cuartos de esta pequeña casa contigua al templo se encontraban desde 1997 desarmados y en estado de abandono los seis retablos y las pinturas de caballete. En los cajones de viejos muebles había ornamentos religiosos, platería, fragmentos de madera dorada y, como un tesoro, viejos libros de bautismo, de cofradías, de cuentas, de visitas y de inventarios, que dan testimonio de la gran riqueza de este templo en tiempos de la Colonia. Día a día, hora a hora, se fue escudriñando este lugar lleno de historia para armar el rompecabezas y devolver al templo sus bienes muebles. Narrar el trabajo realizado durante estos nueve meses y expresar la fascinación de una experiencia de esta naturaleza implicó elaborar un escrito de cuatrocientas cincuenta páginas en cuatro tomos³.

1. Este templo fue declarado Bien de Interés Cultural con carácter nacional mediante resolución 1686 1-XII de 2004. www.mincultura.gov.co

2. Otorgado mediante licitación pública a la Unión Temporal V & B Restauradores (restaurador de bienes culturales muebles Gilberto Buitrago Sandoval y arquitecto restaurador Néstor Vargas Pedroza) a través del contrato estatal de obra No.1552/06.

3. Este informe puede ser consultado en los archivos de la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura (UNIÓN TEMPORAL V & B RESTAURADORES, 2007).

Cada retablo, cada cuadro, cada ornamento de esta iglesia tiene una historia por contar: su vida de trescientos años y más en el templo y las acciones a que fueron sometidos en este proyecto. El presente escrito tratará de una de las historias que allí encontró y enriqueció con su trabajo el equipo de restauradores: la de la Virgen de Oicatá, una imagen plasmada en lienzo en el siglo XVII, patrona del templo doctrinero, venerada por todos los vecinos de la región y admirada en infinidad de procesiones. Cuando en el proceso de recuperación de los bienes muebles le llegó el turno a esta obra, sorprendió al equipo de trabajo con una evidencia en su materialidad: tenía una intervención de conservación que databa del siglo XVIII. Presentaremos aquí el caso como un ejemplo del ejercicio del oficio y de la intención que existe en todos los tiempos de preservar hacia el futuro los productos culturales que, por distintas razones, han adquirido diversos valores para las comunidades que los producen y los poseen. Pero antes, haremos una breve reflexión sobre el oficio del restaurador y la importancia que tiene el reconocimiento de las evidencias materiales en los objetos culturales cuando se intervienen.

El restaurador, su objeto de estudio y las reparaciones

Cuando el restaurador se enfrenta a un bien cultural, cualquiera que este sea —un libro, un documento, una pieza cerámica, una pintura mural, un lienzo—, sabe siempre que tiene un gran reto: desentrañar sus secretos, conocer su materialidad, vislumbrar su significado en otros tiempos y en el presente, entender sus necesidades de conservación y de restauración, proponer una intervención acorde con estas necesidades y, finalmente, ejecutar esta propuesta hasta lograr que el bien cultural conserve su integridad y siga transmitiendo todos sus valores para las generaciones de hoy y mañana. Para enfrentar este reto se requiere, además de la formación profesional que brinda las herramientas teóricas y técnicas para ejercer el oficio, una mirada detectivesca capaz de indagar en el objeto y de leer en él los indicios que le

La importancia de que el restaurador sepa reconocer los indicios de las intervenciones radica no solo en que de ellas va a obtener datos valiosos para la comprensión de su objeto, sino también, y esto vale la pena resaltarlo, en que de ellas va a obtener pautas precisas para la propuesta y la intervención que ha de ejecutar.

brinda al sujeto que observa. Entre estos indicios, las reparaciones y en general las intervenciones anteriores cobran especial relevancia, porque pueden hablar de muchas situaciones a las cuales estuvo expuesto el bien, pueden dar explicaciones sobre la materialidad de la obra, pueden aportar información sobre el uso que ha tenido a lo largo de su historia y pueden, incluso, explicar fenómenos del estado de conservación del objeto.

Una de las tareas iniciales del restaurador es la indagación de variados tipos de fuentes que puedan brindarle información útil para el conocimiento de su objeto de estudio, tales como documentos escritos referentes al momento de producción de la obra, bibliografía especializada o no en donde se hable directa o indirectamente sobre el bien, informes de intervenciones anteriores, registros gráficos y fotográficos, entre muchos otros. Una fuente fundamental y a veces no tan obvia es el objeto mismo, especialmente cuando, como en muchos casos, no existe información escrita al respecto. Esto sucede con el patrimonio arqueológico, claramente, y suele suceder con el de tiempos de la Colonia, por lo menos para el momento de su producción, que puede estar referenciado muy tangencialmente en los libros antiguos o haberlo estado, pero no existir ya los documentos, etc. Por otra parte, muchas veces, cuando se han hecho intervenciones más tardías, incluso de conservación y restauración profesional, es difícil hallar informes que den cuenta de los trabajos realizados en la materialidad del bien.

Es por ello que el objeto de estudio del restaurador es, por excelencia, el objeto mismo, el bien producto de la actividad cultural. La importancia de que el restaurador sepa reconocer los indicios de las intervenciones radica no solo en que de ellas va a obtener datos valiosos para la comprensión de su objeto, sino también, y esto vale la pena resaltarlo, en que de ellas va a obtener pautas precisas para la propuesta y la intervención que ha de ejecutar. Un ejemplo para ilustrar esta afirmación: en un cuadro del siglo XVIII, un óleo pintado sobre una tela de lino crudo, el restaurador observa tres pequeños y finos papeles cubriendo tres orificios dispuestos en una línea horizontal. La revisión minuciosa de este indicio puede llevarlo a pensar que se trata de un daño que en algún momento se le produjo a la obra y

que es necesario volver a tratarlo, retirar los papeles y proceder a sellar los orificios. Pero puede pensar que en tiempos de la Colonia el lino tenía un alto costo (como también actualmente), no era de fácil consecución y por tanto se aprovechaba hasta el último retazo, incluyendo la zona en donde los ganchos cerraban el rollo de tela produciendo pequeñas perforaciones que era necesario reparar antes de iniciar la obra pictórica. Estos tres orificios se convierten pues en una evidencia que da información sobre el bien y sobre el momento de su producción y resulta importante conservarlos como tal, como evidencia. Optar por una u otra alternativa de intervención frente a estos indicios es un asunto que pone a prueba no solo el conocimiento del profesional, sino también su sensibilidad frente al patrimonio. Una acción de conservación y restauración debe enaltecer los valores de la obra intervenida y proteger su materialidad, pero también su capacidad informativa.

¿Quién es la Virgen de Oicatá?

Esta virgen, de autor desconocido, es una Inmaculada Concepción pintada en 1681, según año inscrito sobre la capa pictórica (**figuras 1 y 2**).

De formato rectangular vertical, esta obra representa a la Virgen como una mujer muy joven, de larga cabellera rizada, vestida de túnica roja con manto azul y ocre, parada sobre un prado verde, con sus manos juntas sobre el pecho en actitud orante, su cabeza ligeramente reclinada hacia adelante y con la mirada dirigida a la tierra. La figura está pintada sobre un fondo azul con rompimiento de gloria en blanco y ocre en la parte superior del cuadro, de donde descende el Espíritu Santo. Su cabeza está adornada con seis rosas, arriba de las cuales hay una aureola de pequeñas estrellas blancas. A su costado izquierdo, flotando en el fondo azul y a la altura de los hombros, se encuentra la luna, y el sol, al derecho. Bajo cada uno de los astros se hallan sendos ramos de flores, lirios blancos a su derecha y flores rojas a su izquierda. Sobre el prado verde, un pozo, un lirio y cuatro rosas al lado derecho de la Virgen y un

Esta obra representa a la Virgen como una mujer muy joven, de larga cabellera rizada, vestida de túnica roja con manto azul y ocre, parada sobre un prado verde, con sus manos juntas sobre el pecho en actitud orante, su cabeza ligeramente reclinada hacia adelante y con la mirada dirigida a la tierra.



Fig. 1. El cuadro de la Virgen de Oicatá o Inmaculada Concepción antes de la intervención de 2007.



Fig. 2. Inscripción de la fecha sobre la capa pictórica.

cedro del Líbano, tres flores rojas y una torre blanca a su izquierda. El conjunto pictórico está engalanado con adornos de plata, así: quince flores —once forman una aureola alrededor de su cabeza y cuatro están suspendidas en el fondo azul del cielo—, un par de zarcillos en sus orejas, un encaje de cuello y dos para el borde de cada manga de la túnica, y una media luna con dos estrellas a los pies.

Este cuadro es la obra central de un retablo de gran formato conocido actualmente como el retablo de la Virgen de Oicatá, referenciado en el libro de bautismos No. 2 como:

el retablo de Nuestra señora de la Asunción que es de dos cuerpos y en el superior está la imagen de Nuestra Señora de Chiquinquirá que dio a su costa y a la de los devotos de Chiquinquirá el doctor Morales. Y en los lados están las hechuras de bulto de Santa Bárbara con una camisa de Bretaña con soles y puntas; y Santa Lucía con su manto de lana azul y toca de tafetán nácar; y en el pedestal de dicho retablo está una imagen de Nuestra Señora del Topo que dio el doctor Morales por su devoción. (Centro Doctrinero de Oicatá, 1649-1704: 161)

Esta alusión al retablo confirma la advocación del mismo y su programa iconográfico. Gracias a esta referencia, el grupo de restauradores supo qué esculturas debieron ocupar estos nichos, pues en algún momento fueron robadas. La pintura de la Virgen de Chiquinquirá también fue intervenida en este proyecto y, gracias a la mención que de ellos se hace en otra descripción en los libros parroquiales, se pudo hacer un trabajo de recuperación y de restitución de los adornos de platería a su lugar preciso sobre la imagen.

El cuadro de la Virgen de Oicatá mide 1,18 m de ancho por 1,56 m de alto. Fue pintada al óleo sobre una tela de lino crudo, tensada a un bastidor de madera. En el siguiente esquema se presenta una estratigrafía de la pintura (**figura 3**), hecha con base en la observación y en los análisis realizados por el químico Darío Rodríguez para los estudios previos efectuados por el

Ministerio de Cultura. Para llegar a este esquema se hizo una observación previa de la obra, en donde se reconocieron los distintos estratos de la pintura, y posteriormente se tomó una pequeñísima muestra del conjunto de los estratos para corroborar bajo el microscopio óptico las hipótesis surgidas de la observación. En esta y otras muestras se analizó la composición de los materiales constitutivos de la obra.

A la Virgen la adorna un marco en madera tallada y dorada que da realce al conjunto pictórico y que se inserta dentro de un contexto más amplio que es el retablo, también de madera tallada y dorada.

Fig. 3. Esquema de una estratigrafía de la pintura.



Una Virgen cuidada y engalanada: las intervenciones anteriores de la obra pictórica

Figs. 4a y 4b. La Virgen de Oicatá lista para iniciar su recorrido por las calles del poblado en donde se hacen grandes festejos.

Resulta fácil comprender que al ser la Virgen de Oicatá patrona del pueblo y una imagen central en la vida del templo y de la comunidad, esta se haya visto enfrentada a transformaciones, reparaciones, adiciones y supresiones a lo largo de su existencia, máxime que el cuadro ha sido una imagen de mucho trasegar por el poblado en las procesiones de las fiestas religiosas (figuras 4).



a.



b.



Fig. 5. Estrellas de papel adheridas a la imagen en fecha desconocida.

La primera intención de todos aquellos que la han cuidado a través de los siglos es embellecerla, engalanarla, consentirla. Y así, una observación detallada de la superficie pictórica deja ver cómo en algún momento el manto fue adornado con pequeñas estrellas de papel adheridas con cola animal (**figura 5**). En los albores del siglo XIX, un buen devoto la embelleció con alhajas de plata que adornaron su figura y le otorgaron destellos para hacerla brillar desde donde se la mirara (**figuras 6**). También la “maquillaron” para remozarla y hermosarla, aplicando pigmentos sobre algunas zonas de la pintura original, que con el tiempo pierden su integración a la obra y al analizarlos en laboratorio se detectan como pigmentos de uso posterior al tiempo de producción de la pintura, como el pigmento azul de Prusia, por ejemplo, que se comenzó a utilizar a finales del siglo XVIII (**figuras 7 y 8**).

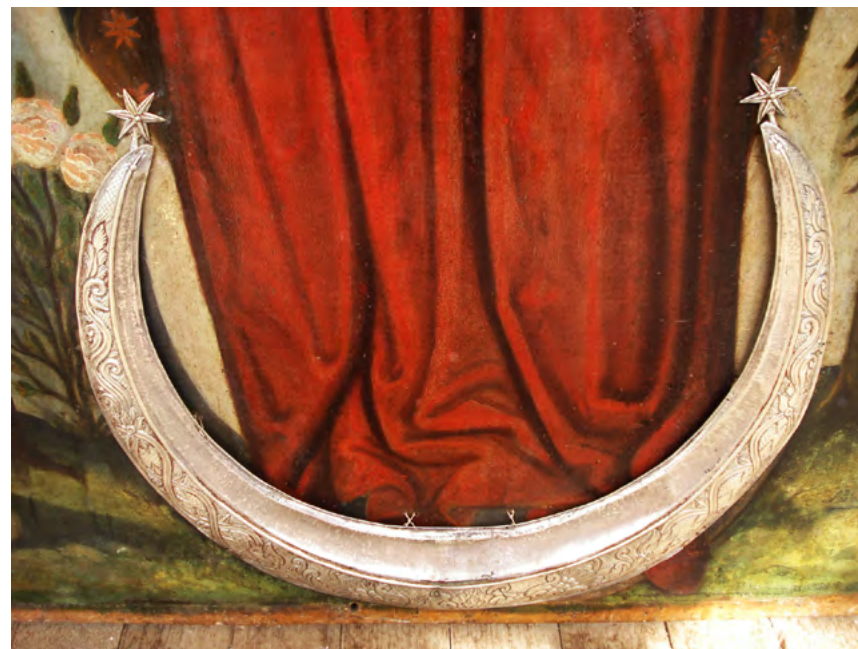
Por último, en referencia a los tiempos lejanos, a esta virgen le fue adherida por detrás una tela muy fina de lino con una abertura de borde delicadamente tejida, en la que se lee esta inscripción: “Renovose esta imagen a devoción del doctor don Pedro Ortiz de Morales cura de Oicatá a 25 de Junio de 1701 años” (**figuras 9**).

¿Una sábana de pudor⁴? ¿La petición de un milagro? ¿El ruego por un amor imposible? ¿Una intervención de conservación del siglo XVIII? Cualquiera que fuera la intención de esta acción sobre la tela original de la Virgen de Oicatá constituye una evidencia de la importancia de esta obra, pues llama la atención que una renovación fuera deseada y ejecutada tan solo veinte años después de haber sido pintada (si se toma la fecha plasmada en su capa pictórica, 1681, como el momento de su producción).

4. Una sábana de pudor o sábana nupcial es mencionada en *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel: “Era la primera vez que Pedro veía a una mujer desnuda, ya que había tenido intimidad con Rosaura por medio de la sábana nupcial, la cual tenía un agujero en medio y se asomaban las partes nobles de la mujer” (1989).



a.



b.

Fig. 6a. Adornos de plata sobre el cuello y las mangas de la túnica, corona de flores y aretes.

Fig. 6b. Media luna con estrellas de plata a los pies de la Virgen.



Fig. 7. El rostro de la Virgen es visto con luz ultravioleta; la flecha señala una zona de repinte.



Fig. 8. La zona sombreada en color violeta muestra una gran intervención pictórica posterior al momento de producción de la obra.

Fig. 9a. Tela adherida a la parte posterior de la Virgen. La tela está fragmentada en dos partes.

Fig. 9b. Renovose esta imagen a devoción del doctor don Pedro Ortiz de Morales cura de Oicatá a 25 de Junio de 1701 años.



9a.



9b.

Figs. 10a y 10b. Vista posterior de una obra pictórica del siglo XVIII. Este es un ejemplo contundente del deterioro del soporte (el lienzo) que requiere una nueva tela para poder garantizar la permanencia de la pintura.



10a.



10b.

Actualmente, la adhesión de una tela nueva sobre la tela de un cuadro antiguo solo se justifica cuando la tela original ha dejado de cumplir satisfactoriamente su función como soporte de la pintura o cuando su fragilidad representa un gran riesgo de rotura al momento de tensarla sobre un bastidor (**figuras 10**). A la acción de adherir una nueva tela a la original se le denomina re-entelado. Puede decirse entonces que la intervención que presenta la Virgen de Oicatá es un re-entelado del siglo XVIII. Desde el punto de vista actual de la disciplina, este cuadro no requería y no requiere un re-entelado, pues la tela original, aunque presenta roturas y faltantes, cumple estructuralmente su función de soporte y los daños que presenta pueden ser resueltos con acciones menos invasivas. Cabe aquí preguntarse si este re-entelado fue hecho con una intención de conservación o de reparación de los faltantes y roturas que pudiera tener el lienzo original o si, por el contrario, otra fue la intención. De cualquier manera, y por las razones ya aducidas anteriormente, esta intervención merece ser conservada, pero atendiendo a las necesidades de la obra original en cuanto a su permanencia al futuro.

Fig. 11. Listones de madera de donde se afianzaron los elementos metálicos. Estos listones se sujetaron al bastidor con ángulos metálicos.





Fig. 12. La flecha muestra un ejemplo de la reintegración de color hecha en la intervención de 2004.



Fig. 13. Dos parches fueron adheridos a la tela del siglo XVIII para intentar solucionar las roturas causadas por un accidente con la cruz procesional.

La historia de intervenciones a la Virgen de Oicatá continúa en el siglo XXI, con aquellas que han intentado dar solución a afecciones observadas en la obra: una en 2004, ejecutada por una restauradora, y otra en 2006, ejecutada por un artista local. En la primera, se hizo un entramado de madera por la parte posterior para sujetar las piezas de plata y reducir el daño que por su peso estaban causando a la tela original (**figura 11**). También se restituyeron algunos faltantes de base de preparación y se hizo reintegración cromática sobre estos faltantes y en abrasiones de la capa pictórica (**figura 12**). En la segunda intervención, de 2006, se colocaron parches de refuerzo en el reverso de la obra para solucionar roturas y abolladuras causadas por un golpe recibido con la cruz procesional del templo (**figura 13**). En el anverso se hicieron repintes de color en zonas de pérdida de la capa pictórica y se aplicó una gruesa capa de barniz para realzar los colores (**figura 14**). Por el reverso del cuadro, un papel blanco ocultaba las intervenciones anteriores (**figura 15**).

Fig. 14. La flecha muestra el repinte hecho por el artista en la intervención de 2006.



Fig. 15. Papel en el reverso del cuadro que ocultaba las intervenciones anteriores.



Las dolencias de la Virgen de Oicatá: su estado de conservación

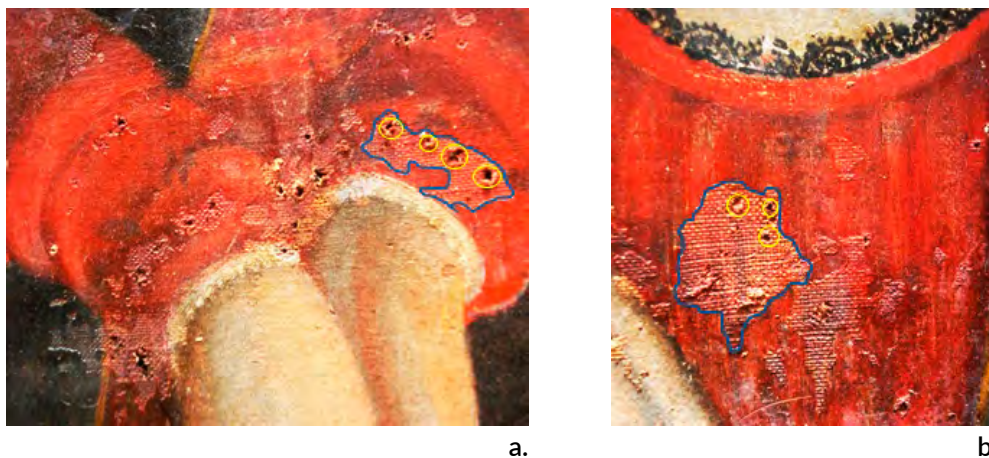
Con las mencionadas transformaciones, adiciones y reparaciones llega la patrona de Oicatá a manos de los restauradores en el 2007. Esta hermosa joven venerada por todos se hallaba en muy mal estado de conservación, y parte de esta situación podía atribuirse al inmenso deseo de sus benefactores por verla siempre bella. La tela original se encontraba muy rígida a causa del adhesivo utilizado en el re-entelado del siglo XVIII, lo cual hizo que se produjeran pérdidas en la base de preparación y en la capa pictórica (**figura 16**). La diferencia de tensiones de las dos telas y la rigidez del adhesivo hicieron también que la base de preparación perdiera adherencia a la tela, lo que causaba un alto riesgo de mayores pérdidas de pintura.

Fig. 16. Al reverso de la obra se observa la sábana de pudor con grandes áreas de manchas negras producto de la oxidación de la tela a causa del adhesivo.



Por otra parte, los anclajes de las piezas de plata causaron roturas en la tela original que, además de debilitarla, produjeron también pérdidas en los distintos estratos pictóricos (**figuras 17**).

Figs. 17a y 17b. Ejemplos del daño causado por el anclaje de las joyas agregadas a la Virgen en el siglo XIX. La línea azul demarca pérdidas de la base de preparación y la capa pictórica, los círculos amarillos muestran perforaciones de la tela.



La capa pictórica presentaba amplias zonas con craqueladuras causadas por tensiones diferenciadas en el soporte adherido al bastidor con cola animal y anclado con clavos metálicos, y por un exceso de barniz aplicado cuando quisieron cuidarla en las intervenciones de 2004 y 2006. Estas craqueladuras son siempre una alerta en la conservación de la obra, pues son áreas frágiles en donde se pueden producir mayores pérdidas de los estratos. Los barnices produjeron además una irregularidad muy grande en la superficie pictórica, ya que se crearon algunas zonas brillantes y otras mates que afectaron la estética de esta obra sacra al crear una superficie muy irregular. Por último, los barnices ya se habían envejecido, tornando la superficie amarillenta, con la consecuencia de pérdida de brillo y luminosidad de la pintura (**figuras 18**).

Figs. 18a, 18b y 18c. Aspecto que ofrecía la superficie pictórica de la Virgen de Oicatá en el año 2007.



a.



b.



c.

Las peticiones de la Virgen: propuesta y ejecución de una intervención de conservación - restauración

Ante el estado en que se halló a la patrona de Oicatá, el equipo de restauradores⁵ emprendió un trabajo grupal intensivo para rescatar la obra de los efectos implacables del proceso de deterioro. La propuesta de intervención y su ejecución estuvieron marcadas por una decisión siempre presente como eje de acción: conservar en lo posible todos los indicios de las intervenciones anteriores que estaban comunicando diversos valores de la obra como bien cultural, que le daban un sentido dentro de su uso pasado y actual. Se actuó primero en el terreno de la conservación, esto es, en aquellas acciones tendientes a recuperar la estabilidad estructural de la obra, a frenar los deterioros eliminando las causas de los mismos y a mejorar las condiciones de montaje del cuadro para su adecuado comportamiento. Posteriormente, se llevaron a cabo todas las acciones de restauración, aquellas relacionadas con la imagen de la obra y que buscan recuperar los valores alterados por los distintos daños y afectaciones de la pintura.

El rescate de una vieja intervención: el relato sobre la recuperación de una sábana de pudor

La decisión más importante en cuanto al tratamiento para la conservación de la Virgen de Oicatá fue retirar el re-entelado del siglo XVIII, ya que le causaba graves problemas no solo a la tela original, sino también a los estratos pictóricos. Esta decisión implicaba hacer una labor

5. En la intervención de esta obra participaron los siguientes restauradores de bienes culturales muebles: Jamer Manuel Amaya Quintero, Gilberto Buitrago Sandoval, María Paula González Piedrahita, Karol Melissa Molina Sánchez y Olga Lucía González Correa.

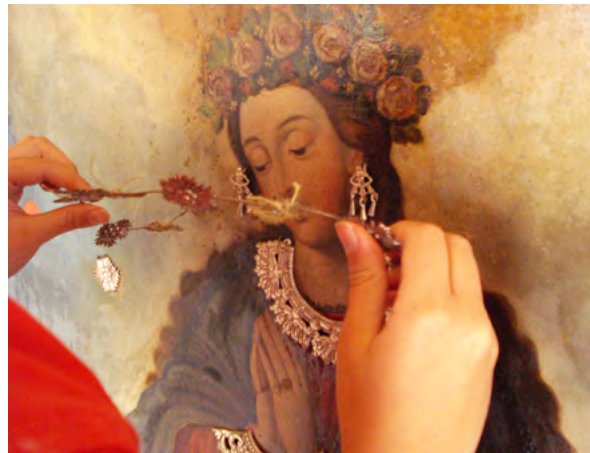
muy delicada en la separación de las dos telas y un alto riesgo de que la sábana de pudor se perdiera en el proceso, por cuanto el lino era muy fino, se encontraba fragmentado en dos partes y la acidez de la cola animal con que estaba adherida al lienzo del cuadro había causado ya deterioros a su estructura. No obstante, la meta del equipo de trabajo fue siempre rescatar este valioso elemento de la historia misma de la obra.

Figs. 19a, 19b y 19c. Primero se retiró el papel que ocultaba la parte posterior y después se desprendieron los elementos metálicos cortando los hilos que los sujetaban al entramado de madera.

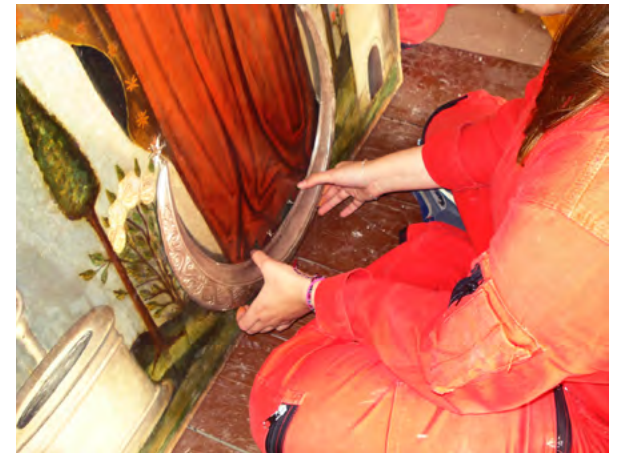
1. La primera acción que se llevó a cabo en el cuadro fue retirar todos los adornos metálicos para poder liberarla y desmontarla de su bastidor y del entramado de madera que se le había hecho en la intervención de 2004 (**figuras 19**).



a.



b.



c.

2. Luego, se retiró el entramado de madera que había sido colocado en la intervención de 2004 (**figura 20**).

Fig. 20. Eliminación de entramado de madera.



3. Posteriormente se protegió la capa pictórica con lo que se conoce como un velado de protección, que consiste en adherir un papel muy fino a toda la superficie pictórica con un adhesivo que pueda ser eliminado fácilmente sin afectar a la obra (**figuras 21**). Este procedimiento se hizo para poder realizar las labores posteriores.



a.



b.

Figs. 21a y 21b. Velado de protección sobre la superficie pictórica.

4. Una vez protegida la capa pictórica se procedió a la tarea de desmontar la tela de su bastidor, una tarea que resultó especialmente delicada por cuanto la tela estaba fuertemente adherida con cola animal a la madera (**figura 22**).

Fig. 22. Lentamente se fue separando la tela del bastidor. Para esta acción se utilizaron seguetas y se aplicó vapor para favorecer el reblandecimiento del adhesivo.



5. Se retiraron los parches de tela que habían sido colocados en la intervención de 2006 (**figuras 23**) y la sábana se fue retirando lenta y cuidadosamente mediante la aplicación de vapor de agua, calor y humedad (**figuras 24**).



Figs. 23a y 23b. Eliminación de parches colocados en intervención de 2006.



Figs. 24a, 24b, 24c y 24d. Proceso de desprendimiento del re-entelado del siglo XVIII, con vapor, calor y humedad.

6. Una vez desprendida exitosamente la sábana, esta fue sometida a los siguientes tratamientos de conservación:
 - La inscripción fue protegida con una resina acrílica con el fin de evitar su pérdida durante el lavado a que habría de someterse la tela para eliminar el adhesivo y detener su proceso de deterioro (**figura 25**).

Fig. 25. Protección de la inscripción para poder realizar el lavado de la tela.



- La sábana fue lavada por inmersión en agua tibia. Con esta acción fueron eliminadas las fuertes concentraciones de cola animal y en lo posible se redujeron las manchas de oxidación (figuras 26).

Figs. 26a, 26b, 26c y 26d.
Proceso de lavado de la sábana por inmersión y con acción mecánica.



a.



b.



c.



d.

- Posteriormente, la pieza fue secada y tensada para después someterla a un re-entelado, procedimiento gracias al cual se recuperó la estabilidad de la sábana (**figuras 27**).



a.



b.

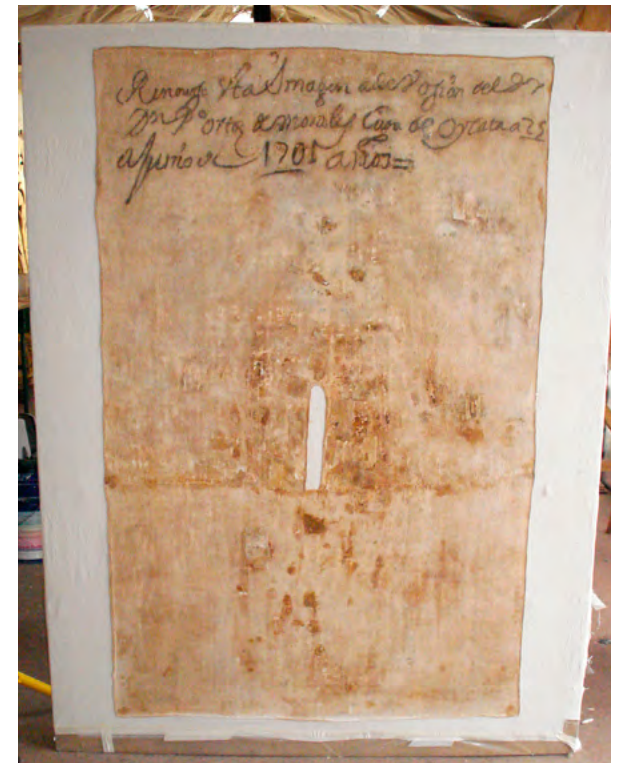
Figs. 27a y 27b. La sábana se extendió poco a poco sobre el nuevo soporte, se unieron los dos fragmentos y se recuperó la unidad de esta pieza.

- Una vez hecho el re-entelado, se hicieron injertos con lino en los pequeños faltantes de tela, algunos ya existentes y otros producidos en el proceso de desprendimiento debido a la gran debilidad que presentaban los hilos afectados por el adhesivo (**figuras 28**).
- Ya recuperada la sábana, se concluyó que la mejor manera de conservarla hacia el futuro era mantenerla junto a la Virgen. Por tal motivo se decidió montarla sobre el bastidor en el que sería tensada la pintura y de esta manera permanecería en la obra pictórica sin afectarla.

Figs. 28a y 28b. Aspecto de la sábana después de los tratamientos realizados.



a.



b.

Las joyas de la Virgen recobran su esplendor, sin causarle más daños

El mayor problema de los elementos que le fueron adicionados a la Virgen de Oicatá a comienzos del siglo XIX era el sistema de anclaje a la tela original y las pérdidas de estratos pictóricos que este causó a la obra. Por tal motivo, su permanencia sobre la superficie pictórica debía ser garantizada sin que su anclaje produjera mayores deterioros a la pintura. Una vez desmontados del cuadro, las flores, los zarcillos y la media luna fueron tratados para recuperar su esplendor y finalmente devueltos al cuadro después de que se le realizaron todos los tratamientos de conservación y restauración.

1. A las piezas metálicas se les hizo una limpieza mediante inmersión en una solución de bicarbonato de sodio en agua y trabajo mecánico puntual con bisturí y cepillos. Con esto se recuperó el brillo metálico y se eliminaron productos de corrosión y sustancias ajenas al material original (**figuras 29**).

Figs. 29a y 29b. Proceso de limpieza y secado de las piezas metálicas.



a.

b.

2. En la luna y la corona se hicieron uniones de zonas frágiles, que recuperaron su estabilidad estructural. Por el anverso de la corona, las flores y la luna se colocaron pequeños puntos de silicona en aquellas aristas que pudieran causar abrasión de la capa pictórica (**figura 30**).
3. Se aplicó una capa de protección a la superficie metálica para minimizar el impacto del medio ambiente sobre los procesos de corrosión del metal (**figura 31**).



30.

Fig. 30. Aplicación de calor puntual en la luna para corregir deformación.

Fig. 31. Aspecto final de las piezas metálicas después de las intervenciones.



31.

4. Finalmente, las piezas fueron devueltas a la Virgen anclando cada una de ellas al bastidor mediante el uso de cuerdas de nylon sujetas a la madera con grapas metálicas (figuras 32).

Figs. 32a, 32b, 32c y 32d.
Restitución de las joyas a la Virgen
y proceso de anclaje al bastidor, con
nylon y grapas metálicas.



a.



b.



c.



d.

La patrona de Oicatá asegura su futuro

Una vez que la pintura fue liberada de su viejo bastidor y despojada de sus joyas y su sábana de pudor, esta fue sometida a los tratamientos de conservación y restauración requeridos para asegurar su permanencia hacia el futuro y devolverle sus valores estéticos, profundamente alterados por los deterioros y algunos de los productos que le fueron agregados en las intervenciones de los años 2004 y 2006.

1. Una tarea fundamental en la recuperación de esta obra fue la re-adhesión de los estratos pictóricos y la corrección de las deformaciones de la capa pictórica en todas las zonas de craqueladuras, con lo cual se estabilizó la estructura pictórica y se dieron las condiciones para poder tensar nuevamente la obra (**figuras 33**).

Figs. 33a y 33b. Re-adhesión de base de preparación y capa pictórica.



a.



b.

2. Con el fin de devolver flexibilidad al soporte, se hizo una limpieza con humedad controlada y se retiraron los excedentes de cola animal y el polvo acumulado durante siglos (figuras 34).

Figs. 34a, 34b y 34c. Proceso de limpieza del soporte. Las flechas muestran la zona ya limpia.



a.



b.



c.

3. En las zonas en donde la tela se encontraba débil se colocaron refuerzos con lino crudo (**figuras 35**). Este tratamiento fue especialmente importante cuando se regresaron a su lugar las piezas de metal.



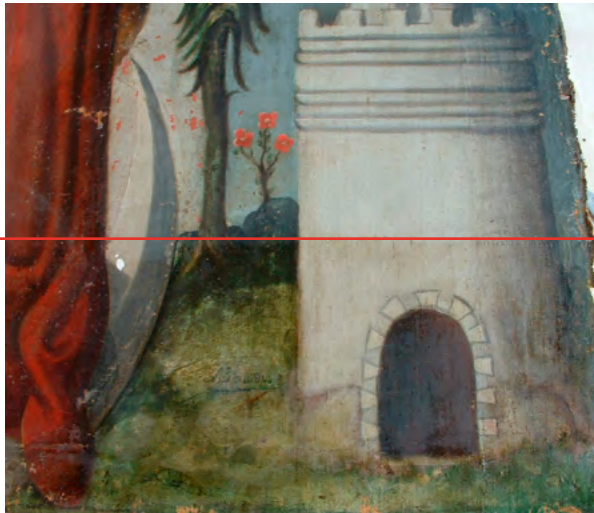
a.



b.

Figs. 35a y 35b. Colocación de refuerzos de lino en las zonas en donde el soporte se encontraba debilitado.

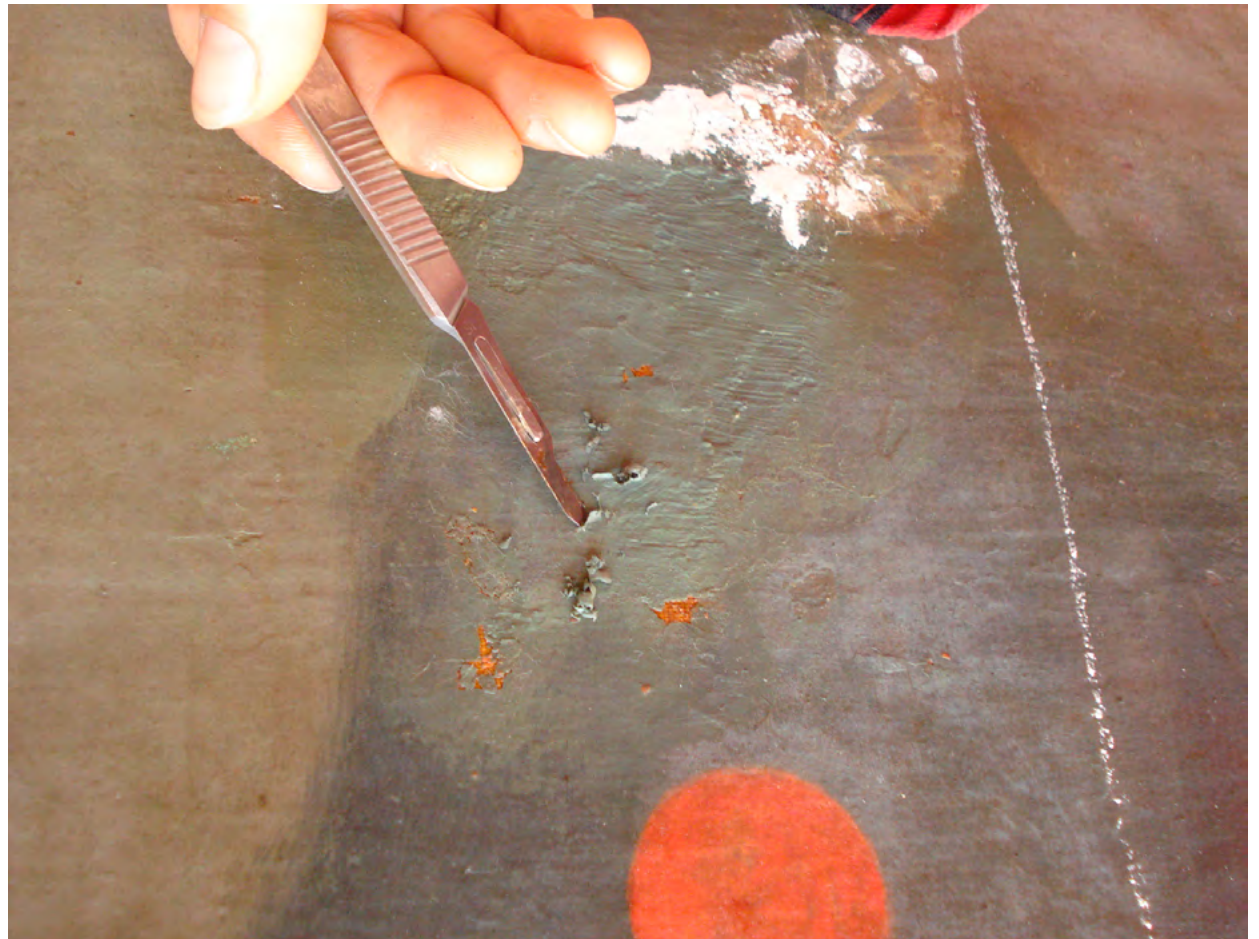
4. Se hizo una limpieza profunda de la superficie pictórica, eliminando el barniz oxidado y aquellos repintes que afectaban estéticamente la imagen (**figuras 36**).



a.

Fig. 36a. La línea marca la separación entre una zona limpia (arriba) y la de abajo aún sin tratar.

Fig. 36b. Eliminación de repintes que afectan a la imagen.



b.

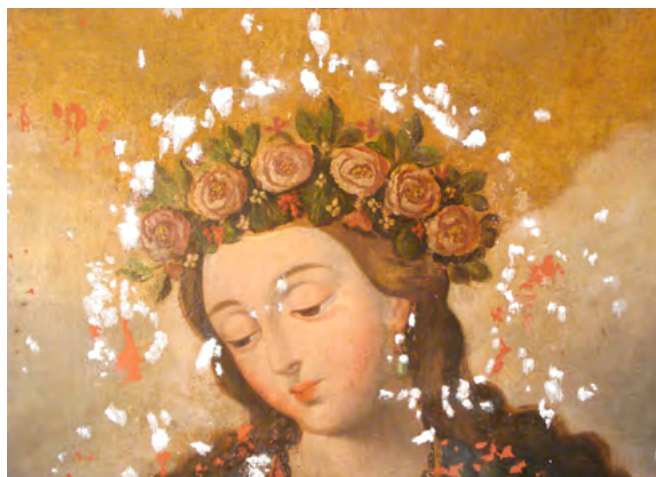
5. Se restituyó la base de preparación en todos los faltantes, con el fin de proteger los bordes de los estratos pictóricos y devolver la continuidad a la superficie pictórica (figuras 37).

Figs. 37a, 37b y 37c.

Restitución de base de preparación. Los pequeños puntos blancos corresponden todos a pérdidas de base de preparación y capa pictórica que han sido tratados con una pasta que después será coloreada.



a.



b.



c.

6. Sobre todos los resanes y en las abrasiones de la capa pictórica se hizo reintegración de color, procedimiento que consiste en integrar estas zonas de pérdida al conjunto pictórico mediante la aplicación de pinturas acordes con la técnica original y denotar la intervención (**figura 38**).
7. Se aplicó un barniz de protección a la superficie pictórica, con el propósito de minimizar el impacto del medio ambiente sobre la pintura y, a la vez, realzar la luminosidad de la obra mediante la creación de una película homogénea sobre la pintura.

Fig. 38. Aplicación de pinturas al barniz sobre los resanes, con el fin de recuperar la unidad de la imagen pictórica.



8. Se hicieron bandas de lino crudo que fueron adheridas a la tela original con el fin de reforzar la periferia del cuadro y facilitar el montaje de la obra en el nuevo bastidor. La tela fue tensada sobre un bastidor nuevo, elaborado con madera de cedro, que cumple con los requerimientos de la conservación de bienes culturales (**figuras 39**).
9. Después de anclados de nuevo los elementos metálicos, la sábana de pudor fue tensada sobre el bastidor (**figuras 40**).



39a.



39b.

Figs. 39a y 39b. Colocación de bandas de tensión periféricas elaboradas con lino crudo.



40a.

Fig. 40a. Aspecto final de la obra por el reverso, después de todos los tratamientos realizados. La imagen deja ver el bastidor de conservación.



40b.

Fig. 40b. En la imagen se ve la tela nueva adherida a la sábana de pudor, tensada y sujeta al bastidor.

Figs. 41a y 41b.
Aspecto de la obra
antes y después de
la intervención en
2007. Anverso.



a.



b.

Concluidos los trabajos de conservación y restauración de la Virgen de Oicatá (**figuras 41 y 42**), esta fue engalanada con su marco de madera tallada y dorada y puesta de nuevo en su nicho del gran retablo, también elaborado en madera tallada y dorada, con su pintura acompañante, la Virgen de Chiquinquirá, y con sus esculturas custodias, Santa Lucía y Santa Bárbara (**figuras 43**). Las dos esculturas no son las originales, pues estas fueron robadas, pero gracias a la información obtenida en los libros parroquiales se pudo saber que eran ellas y no otras quienes acompañaban a la patrona (**figura 44**).

Figs. 42a y 42b. Aspecto de la obra antes y después de la intervención en 2007. Reverso.



a.



b.

Figs. 43a, 43b, 43c y 43d.

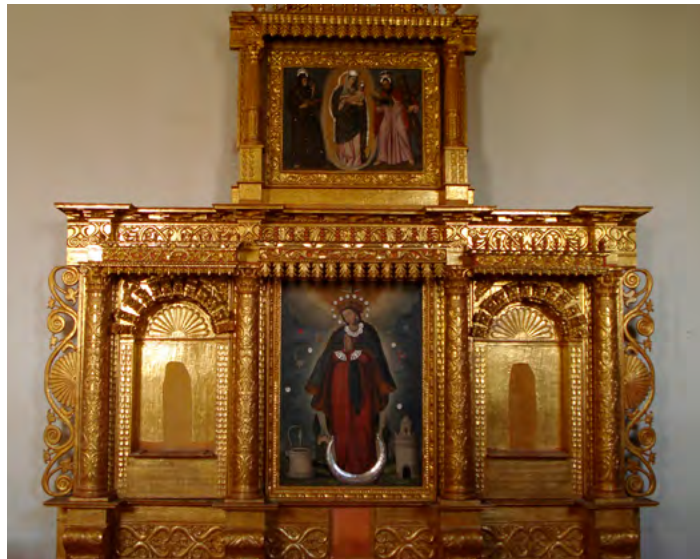
Armado del retablo de la Inmaculada Concepción o Virgen de Oicatá y montaje de la obra.



a.



b.



c.



d.

Otras muchas historias pueden surgir de estas intervenciones de los retablos que estaban desarmados y abandonados en dos cuartos de la casa cural de Oicatá y de todos los bienes muebles que fueron recuperados en su Templo Doctrinero en aquel año 2007. Seguramente, visitar el templo incitará al lector a imaginar y buscar conocer otras tantas.

§

Fig. 44. Aspecto final de la patrona de Oicatá en su retablo de madera tallada y dorada.



CÓMO CITAR EL ARTÍCULO:

González Correa, Olga Lucía. 2018. La Virgen de Oicatá: reparación pudorosa de una pintura en el siglo XVIII. *Boletín Museo del Oro*, 58: 230-273. Bogotá: Banco de la República. Consultado en <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo> (fecha)

Referencias:

Centro Doctrinero de Oicatá. 1649-1704. *Libro de Bautismos No. 2*. Oicatá, Boyacá.

Esquivel, Laura. 1989. *Como agua para chocolate*. México: Planeta.

UNIÓN TEMPORAL V & B RESTAURADORES. 2007. *Informe de conservación y restauración de los bienes muebles de la Colección del Templo Doctrinero de Oicatá, Boyacá*. Contrato 1552 de 2006. Bogotá: Ministerio de Cultura - Dirección de Patrimonio.

§

Sobre la autora: Olga Lucía González es restauradora de bienes culturales muebles egresada de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en México. Actualmente es profesional independiente. Ha participado en diversos proyectos nacionales e internacionales de conservación y restauración del patrimonio cultural, tales como la conservación de los bienes culturales muebles del Templo Doctrinero de Oicatá - Boyacá, la recuperación de dos edificaciones mayas en Copán, Honduras, el estudio de la pintura mural en la zona arqueológica de Palenque - Chiapas en México, la conservación y restauración de tres cielos rasos en el Hotel The Orchids en Bogotá, el rescate de una pintura mural de Luis Caballero en la Universidad de Los Andes y la recuperación de la pintura mural en la iglesia de Santa Bárbara Centro en Bogotá, entre otros.