

Conservación de la Virgen de las cenizas

De las cenizas al satén

Conservation of the Virgin of the ashes From Ash to Satin

Viviana Rossetti | araca@clp.com.ar
Patrimonio Cultural | FBA | UNLP

RESUMEN

La Conservación-Restauración está unida al concepto de Bienes Culturales y Patrimonio. Ello conlleva el respeto al marco jurídico que lo protege y salvaguarda, dentro del cual se encuentra la regulación de sus intervenciones. Los procesos de restauración de la Virgen de las Cenizas carecieron de antecedentes bibliográficos. En la presente investigación se analizó la toma de decisiones, respecto de la prevención del bien, que efectuó el Teatro Argentino de La Plata y bajo qué criterios de intervención trabajaron los responsables de los procesos de conservación realizados.

PALABRAS CLAVE

Protección - Restauración Científica - Intervención - Construcción Colectiva

ABSTRACT

Conservation-Restoration is linked to the concept of Cultural Heritage and Heritage. This entails respect for the legal framework that protects and safeguards it, within which is the regulation of its interventions. The processes of restoration of the Virgin of the Ashes lacked bibliographical antecedents. In the present investigation we analyzed the decision making, with respect to the prevention of the good, that carried out the Argentinean Theater of La Plata and under what criteria of intervention worked the responsible ones of the realized processes of conservation.

KEYWORDS

Protection - Scientific Restoration - Intervention - Collective Construction

Entendemos al Patrimonio Cultural como sistémico y multidisciplinario en tanto las diferentes ciencias y disciplinas que deben incorporarse y tenerse en cuenta para investigarlo científicamente. En el caso particular de los bienes muebles, la Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura expresa «...Un interés cognoscitivo fundamental de toda la humanidad ha impuesto, e impone, obstaculizar y, cuando menos, frenar la destrucción, dispersión y degradación con todo tipo de recurso conservador, preservando las condiciones intrínsecas y extrínsecas, para cada objeto en cuestión, lo más parecidas posible a las originales. El paso siguiente es, evidentemente en cuanto inevitable y posible- el de tomar medidas para su mejor conservación y restauración».

Diferentes autores consideran que esta postura, que ante todo persigue llegar a un supuesto estado «originario», se enmarca dentro de una actitud de prejuicio histórico, pues enfatiza el retorno al origen en detrimento de otros períodos históricos. Con ello, se reduce la esencia del bien cultural a un momento muy concreto, que fue el de su creación. Así pues, el paradigma de la reversibilidad o la recuperación de la autenticidad y la originalidad son considerados objetivos inalcanzables, mientras que la conservación y la denominada conservación preventiva son reivindicadas en nuestro tiempo por encima de la restauración.

Origen y descripción

La Virgen de las Cenizas fue diseñada y realizada por el Jefe de Utilería del primer Teatro Argentino, Dino Orlandini, para la escenografía de la ópera *Tosca* en 1972 (Figura 1).



Figura 1. Fotografía de la Virgen de las Cenizas realizada por Dino Orlandini

Es una estatua de cartapesta¹ policromada, hueca con una estructura interior de caño de hierro. Manos de yeso, y manto de liencillo engomado, según descripciones de la época. No hemos hallado registro de sus medidas originales, siendo las actuales: 1,63 m. de altura y 50 cm. de ancho.

La Virgen de las Cenizas, actualmente, está ubicada en la ciudad de La Plata, Argentina, en

¹ La cartapesta es el término originario de Italia para denominar la técnica que utiliza trozos de papel cortados a mano unidos mediante un adhesivo para formar objetos, superponiendo las capas de papel entrelazados entre sí y el adhesivo una y otra vez por lo que éste al endurecerse nos ofrece como resultado final una superficie mucho más resistente y más rígida, cuantas más capas más rigidez, con un resultado parecido al cartón piedra.

el Hall del primer piso del Teatro Argentino de La Plata. Calle 51 entre 9 y 10. En una entrevista realizada a la Sra. Ana María Unchalo, presidenta de la fundación Teatro Argentino de La Plata se manifestaron las contradicciones y el debate acerca de la curaduría del bien, en tanto, la imagen no es una virgen consagrada, no es una imagen religiosa sino ecuménica al igual que el espacio del Teatro. Consideramos que este punto merece un análisis multidisciplinar a fin de generar una curaduría que ayude a la comprensión del bien patrimonial como un bien histórico-artístico-cultural.

La ópera *Tosca* para la cual se había realizado la imagen, no se estrenó y la virgen fue colocada junto al escenario, en la capilla. Los bailarines antes de salir a escena se persignaban, la llamaban «la Virgen Azul».

El 18 de noviembre de 1977, alrededor de las 14:30 mientras ensayaba el ballet estable se inició, en el teatro, un incendio que rápidamente iba a hacer cenizas los escenarios. Su origen fue siempre una duda. Para algunos fue un «accidente», motivo de un cortocircuito, mientras que otros aseguran que el fuego fue generado intencionalmente. Recordemos que Argentina se encontraba inmersa en la terrible dictadura militar de 1977-1983. Tras la tragedia, se comenzó a retirar todos los escombros, encontrando a la virgen de cartapesta inexplicablemente intacta.

El 20 de noviembre de 1977, Monseñor Lodigiani organizó una procesión desde las ruinas del Teatro hasta la Catedral.

La Virgen cobra eficacia simbólica, al decir de Llorenç Prats (1998), la eficacia simbólica depende de muchos factores, entre los cuales, la contextualización de los símbolos en prácticas y discursos y el nivel de consenso de que gocen referentes y significados.

Con el Teatro en ruinas, se la entronizó como

Virgen de las Cenizas, en el Altar del Santísimo Sacramento, de la Catedral de la Plata.

Siguiendo a Llorenç Prats «...Ninguna invención adquiere autoridad hasta que no se legitima como construcción social y que ninguna construcción social se produce espontáneamente sin un discurso previo inventado (ya sea en sus elementos, en su composición y o en sus significados) por el poder». (Prats, 1998)

En 1999, se reinaugura el Teatro Argentino las autoridades provinciales solicitaron la restitución de la imagen. Cuando la trasladaron, la pusieron en una caja de madera donde algunos sectores de la escultura se aplastaron. Ante estos daños el Teatro llamó para restaurarla, a la hija de su creador, Raquel Orlandini. En la reapertura del Teatro, la Virgen rigió el *foyer* del primer piso luego, distintas administraciones del Teatro fueron ubicándola en distintos sectores hasta llegar al cuarto subsuelo, sin ningún tipo de preservación. Allí, la encontró las inundaciones del 2 de abril de 2013, acrecentando su deterioro. El 12 de abril de 2014, la Virgen se presentó en el Teatro Argentino restaurada por un equipo de artistas, siendo Zacarías Gianni el promotor del proyecto. Hoy se encuentra expuesta en el Teatro Argentino de La Plata.

Análisis de las intervenciones

En cuanto a los criterios de conservación y restauración del patrimonio mueble, nos basamos en Cesare Brandi, quien entiende la restauración como: «el momento metodológico de reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble polaridad, estética e histórica, en vistas a su transmisión de futuro». Sus dos principales ejes para la intervención son:

-El Principio de la mínima intervención:

nuestra intervención deberá ser la justa y necesaria para conservar el monumento, impedir al máximo su deterioro y mantenerlo vivo y utilizable para las generaciones futuras, como un testimonio concreto de cultura. Dosificando entonces, los procedimientos técnicos en general de la restauración.

-El Principio de la Reversibilidad: Todas las intervenciones de restauración deberán ser reversibles, sin dañar, y dando acceso a mejores técnicas futuras, usando materiales en lo posible iguales a los originales. La ejecución tendrá que ser de tal modo que pueda ser removida en cualquier momento, sin dañar la materia original, posibilitando futuras restauraciones en el futuro.

Dentro de este marco teórico-científico no puede haber restauración sin diagnosis previa que contemple todos los aspectos de la obra a fin de poder determinar el tratamiento más adecuado. Brandi, propone:

-Restaurar sólo la materia, no utilizando el mismo material para evitar falsos estéticos e históricos.

-Restablecer la unidad potencial de la obra para recuperar su legibilidad, siguiendo la documentación auténtica del original o sugerencias implícitas en los fragmentos.

-Hacer reconocible la reintegración, evitar los falsos y procurar intervenciones reversibles.

Intervenciones: Raquel Orlandini (1999)

Raquel Orlandini, artista plástica, restauró la imagen en 1999 con las técnicas y procedimientos que utilizaba su padre, Dino Orlandini. Se trata de una restauración intuitiva-subjetiva, fundamentada en conocimientos de carácter personal, el restaurador emplea materiales que siente que son propios para el objeto y basado en su experiencia. Raquel Orlandini en una entrevista a una revista local expresa, «...

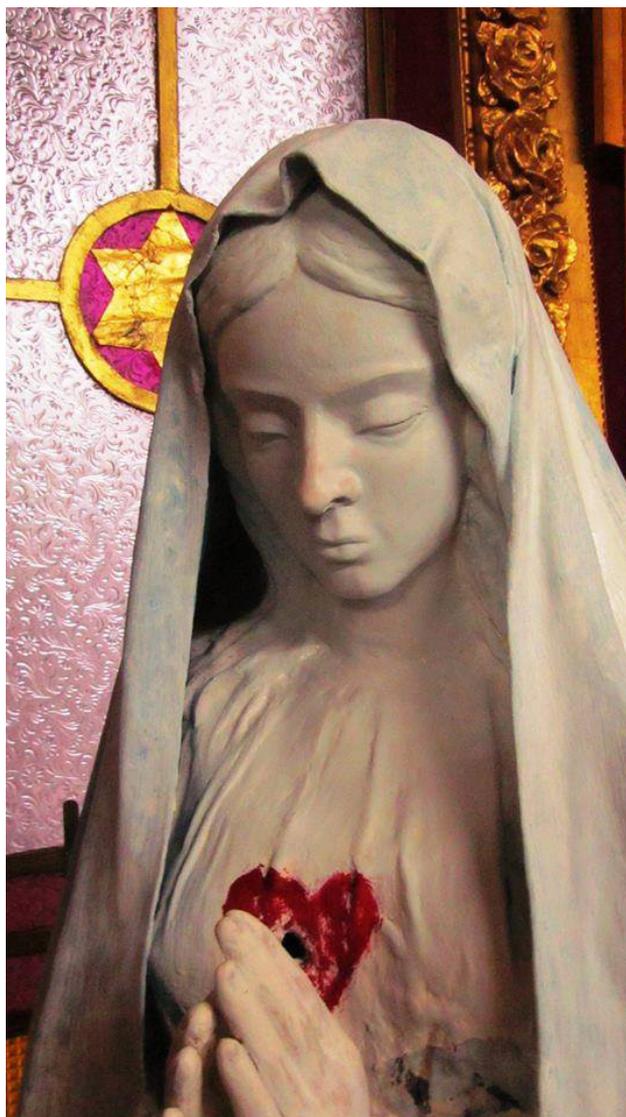


Figura 2. Estado actual de la Virgen

conozco las técnicas que utilizaba mi papá porque yo hago lo mismo que él y aprendí con él (...) voy a tratar de usar los mismos materiales de mi papá para que quede igual...»

Se infiere de acuerdo a lo expuesto en la entrevista antes mencionada que realizó ante las autoridades del Teatro, del momento, un pedido expreso para la intervención «...para ello está aguardando que las autoridades del Teatro contesten a un pedido que realizó formalmente, se la lleven a su domicilio...»

Equipo integrado por Eugenio Zanetti, Zacarías Gianni y Sandra Altinier (2014)

El 12 de abril de 2014, la Virgen de la Cenizas se presentó en el Teatro Argentino restaurada por Zacarías Gianni². Participaron también, el director de arte, escenógrafo y realizador cinematográfico Eugenio Zanetti, que aportó la idea original para la restauración y se encargó de pintar el rostro; Sandra Altinier, que implementó la idea y pintó el resto de la imagen y simbolismos.

Zacarías Gianni propone por escrito un proyecto y presupuesto de restauración de innovación a la Fundación Teatro Argentino quién acepta y da el apoyo económico.

Zacarías Gianni propone resignificar la Virgen. Cuando se lo entrevistó, para la realización de esta investigación, planteó que se propuso «darle vida», según fueron sus palabras. Agregó que esta resignificación buscó incorporar a la original Virgen de Tosca, una iconografía que manifieste los atributos de la Virgen de las Cenizas consagrada por la historia. (Figura 2). En la imagen (Figura 3), muestra un orificio que durante el proceso se pintó de rojo, a modo de corazón, por donde la gente, que visitaba el taller de la artista, introducía mensajes escritos, que el cuerpo de la imagen aún conserva.

La intervención mantiene la estatua de carpapesta hueca con una estructura interior de caño de hierro, manos de yeso y manto de liencillo engomado. Mide 1,63 m de altura y 50 cm de ancho. Está emplazada sobre un pedestal negro de 30 cm de altura, con un zócalo de 10 cm donde se lee en letras doradas «El amor es la llave». En su cara superior están aplicadas cuatro placas de bronce. Sobre el vestido presenta aplicaciones de flores de lis doradas a la hoja con aplicaciones de diamantes de plástico. Sobre la cabeza presenta una corona de nueve flores de tela y velo de gasa

pintada en degradé del celeste al verde agua.

La virgen era una escultura policromada, que se le extrajo todo el color. Al respecto la Carta de 1987 antes citada recomienda: b) las limpiezas en las pinturas y esculturas policromadas, no deben alcanzar jamás a los pigmentos del color, respetando la “pátina” y los posibles barnices antiguos. Para todas las otras clases de obras las limpiezas no deberán llegar a la superficie desnuda de la materia de la que constan las propias obras. Pueden ser permitidas excepciones, especialmente en el caso de obras arquitectónicas, cuando el mantenimiento de superficies degradadas constituya un peligro para la conservación de todo el contexto; en tal caso el procedimiento deberá ser documentado adecuadamente.

Nueva iconografía

En una entrevista realizada a Sandra Altinier, para la realización de esta investigación, la artista nos cuenta la simbología de los nuevos atributos que acompañan a la Virgen de la Cenizas a partir de esta última intervención:

-Corona de Flores, como reina, son nueve flores de tela en diferentes colores (sin explicación simbólica).

-Réplica de la llave de la Ciudad de La Plata³, con su logo y una Flor de Lis como símbolo de la Madre, símbolo de Amor, Sabiduría y Poder. A sus pies lleva inscripta la frase «EL AMOR ES LA LLAVE DEL PARAÍSO» en letras doradas.

-Las mismas flores de lis doradas a la hoja se repiten en el vestido y nos representan como ideales transformados en Diamantes a través de nuestras Virtudes

-En el lateral izquierdo, entre sus velos, lleva una Manzana de Oro, símbolo del alimento del

³ Carlos Gianni, recibió, la llave de la ciudad, al ser declarado Ciudadano Ilustre. La llave que presenta la Virgen como atributo es una réplica en yeso de la original en bronce que recibiera el padre de Zacarías Gianni.



Figura 3. Detalle de la Virgen

Virtuoso, nos transporta al Jardín de las Hespérides⁴, a la Ópera de Wagner donde crecían árboles con manzanas de oro custodiadas por mujeres mabias que alimentaban a los hombres con virtudes.

-Por detrás de su sobre manto de gasa, presenta trozos de la partitura de la ópera, Tosca Vissi d'Arte, Vissi d'Amor, atributo que simboliza su origen.

Conclusión

Luego de analizar la toma de decisiones,

⁴ El Jardín de las Hespérides era el huerto de Hera en occidente, donde (según la fuente) crecían en un solo árbol o una arboleda de manzanas doradas que otorgaban la inmortalidad. Como medida de protección adicional, Hera ubicó en este jardín un dragón de cien cabezas que nunca dormía llamado Ladón. El undécimo trabajo de Heracles fue robar las manzanas de este jardín.

respecto de la preservación del bien podemos diferenciar el aspecto subjetivo, de una intervención y el científico.

Respecto del aspecto subjetivo, de las interpretaciones personales tomamos a Gombrich, en su obra *Arte e ilusión* cuando alude al conflicto que se produce «[...] entre los métodos objetivos de la ciencia, y las impresiones subjetivas de artistas y críticos, por lo que es necesario que los restauradores tengan en cuenta no sólo la química de los pigmentos, sino también la psicología de la percepción [...] Estamos absolutamente seguros de que nuestras reacciones y nuestro gusto tienen que diferir a la fuerza de los de pasadas generaciones» (Gombrich, 2008). Lo que interpretamos de su lectura es el hecho de que

«[...] nuestra visión no es objetiva y aséptica, sino condicionada por nuestra propia cultura, nuestra forma de percibir, sentir, experimentar» (Macarrón y González, 1998:85-86).

Respecto del nivel científico de la intervención, como ya expresamos, un bien cultural conlleva el respeto al marco jurídico que lo protege y salvaguarda. Entendemos que lo subjetivo se implementa en las intervenciones analizadas, no como forma condicionada por nuestra propia cultura sino como apropiación personal del bien.

Por otro lado, para aquellas instituciones que tienen bajo su responsabilidad el cuidado de bienes culturales, como es el caso del Teatro Argentino, la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos promueve el rescate, la preservación y difusión del patrimonio cultural utilizando protocolos y prácticas estandarizadas. Siguiendo a la DNPM, las acciones de rescate de bienes culturales se inscriben en una tendencia creciente de toma de conciencia de la importancia y la complejidad de la conservación para el uso responsable del patrimonio, basado en estrategias de conservación preventiva⁵, de gestión de riesgos⁶ y por etapas.

Finalmente, teniendo en cuenta que el patrimonio es una construcción colectiva que involucra a todo un conjunto de agentes, discursos, lógicas e intereses muy heterogéneos creemos, que su conservación y restauración

debe ser un espacio de reflexión y valoración crítica como base de la praxis en donde deberá sopesarse la implicancias que la intervención, sobre los bienes culturales que son de la comunidad, pueda tener para la sociedad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GOMBRICH, Ernst (2008). Arte e ilusión
- PRATS, Llorenç (1998) «El concepto de patrimonio cultural». *Política y Sociedad* (27), pp. 63-76. Universidad de Barcelona: Madrid
- DE ALMEIDA, Facundo (2010) «Patrimonio y generación de valor». *Página/12*.
- MACARRÓN, Miguel, A & González Mozo, A (1998) «*La conservación y la restauración en el siglo XX*» Edición Técno.

5 Conservación preventiva: Todas aquellas medidas o acciones que tengan como objetivo evitar o minimizar futuros deterioros o pérdidas. Se realizan sobre el contexto o el área circundante al bien, o más frecuentemente un grupo de bienes...Estas medidas y acciones son indirectas- no interfieren con los materiales y las estructuras de los bienes. No modifican su apariencia(DNPM)

6 Gestión de riesgos. Es un método determinado dentro de la conservación, que brinda información cuantitativa y cualitativa para orientar a los responsables de la toma de decisiones sobre la institución, integrando todos los posibles daños y pérdidas de los bienes culturales y las posibles formas de mitigación, en un esquema de costo-beneficio, y proporcionando así una herramienta útil para el diseño de estrategias de conservación más eficientes