

Informe Fundamentado

Trabajos ejecutados en la obra

“La Pescadora”

de

David Alfaro Siqueiros

Argentina 2010

“La Pescadora” Duco sobre Masonite 166,5 x 122 cm
Imagen 1 (antes del restauro) muestra el cuadro asignado por Siqueiros, en la esquina inferior derecha.



La obra fue ejecutada sobre un panel de Masonite tempered numerado y con procedencia de Estados Unidos.

Masonite es la marca registrada de tableros aglomerados obtenidos tratando chips de maderas del genero Pinus, con vapor a alta presión y comprimiendo las fibras resultantes con calor, para formar tableros rígidos. Las fibras se encuentran tratadas con una emulsión basada en parafina que no llega a impermeabilizar la superficie.

La **foto 2** muestra la obra después de restaurada y la **3** permite ver el revés del tablero ya liberado de la madera que le servía de sustentación periférica. Obsérvese en la parte superior (**foto 4**) la moldura provisoria en que se sustentaba la obra destacándose el nombre "Botana" escrito con tinta ferrotánica sobre la madera. No esta de mas recordar que Siqueiros llego a mantener una estrecha amistad, tanto con Natalio Botana como con Helio Ildefonso.



En los detalles **5 y 6 (antes del restauro)** se pueden ver los tres papeles fijados con cola en el revés del panel, procedían de una revista sobre el pintor (“Pinacoteca de los genios”). En el dibujo superior del ultimo papel dice: “dibujo 1946 / Autorretrato de Siqueiros / 1946 dibujo / Siqueiros / dibujo / “firma” Siqueiros 5 – 1946. Obsérvese que en el panel existe un levantamiento vertical, de importancia por su amplitud, pero cuya profundidad se restringe a la camada superficial de 1 mm, sin importar en absoluto a los estratos medios del aglomerado.



En la **foto 7** y detalle **8** se observa el envés de la esquina inferior derecha del cuadro mostrando la marca del tablero, “troquelada” en origen, donde se destacan claramente las indicaciones y el numero de fabrica: 166350



En un costado del revés existe un escrito con pintura blanca aguada, con la firma: “Gabriel Bracho Buenos Aires” **(foto 9)**.

Indagado por el propietario de la obra Dr. Cesar Chamma, el Sr. Gabriel Eduardo Bracho Bosch, hijo del maestro, que actualmente es Vicepresidente del Museo “Gabriel Bracho”, sito en Zulia, Venezuela, concedió el siguiente testimonio:

Estimado cesar:

Sobre esta obra no tenemos ningún registro y definitivamente no se le debe atribuir al Maestro Bracho. Si bien la firma de la parte posterior si se la atribuimos, creo que tu argumento sobre la prohibición que pesaba sobre Siqueiros es valida y dada la amistad que ellos mantenían refuerza esa opinión.

No se si requieres otra información.

Saludos

Gabriel Eduardo Bracho Bosch.

Vicepresidente.



La **foto 10** muestra el aspecto de la superficie posterior del Masonite después de la limpieza. En la parte alta de la foto se puede ver un raspón que no llega a fragilizar al tabler, tambien se observa el borde de la obra con restos de un papel de cola, degradado. La foto muestra en el revers ya limpio, el momento en que se terminan de retirar los papeles y los remanentes del borde.

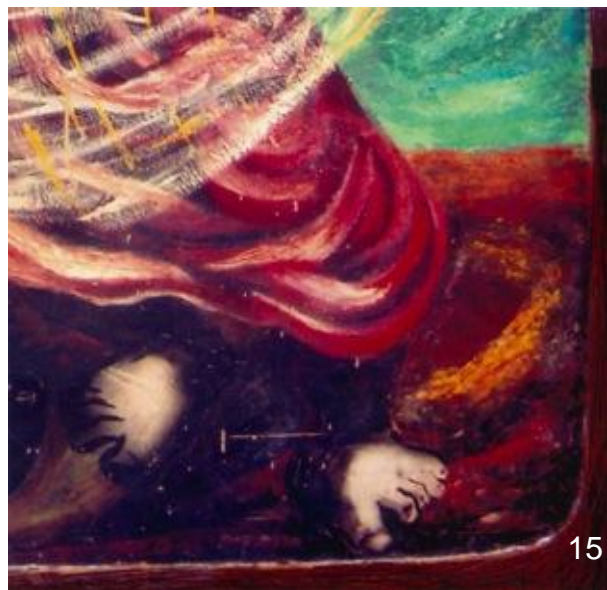


En el revés del panel, que en la época estaba pintado de negro pizarrón, se ven lineamientos geométricos (aparentemente plantas) trazados con pintura de tiza blanca cuyas indicaciones menores, después de la obra recibir la primera limpieza superficial aparecían desleídas y poco legibles. La **flecha** amarilla indica el dibujo de un tímpano de sección parabólica, siendo que en el lado derecho del tímpano existe una abertura (**imágenes 11-A y 11-B**). Estos trazos inducen a pensar que existe relación entre ellos y la configuración del recinto en que se pintaba el mural Ejercicio Plástico. Para interpretar esta observación debe entenderse que, en este caso, el llamado “tímpano” no es otra cosa que el frontón de una bóveda de cañón. De esta manera, sería una rareza si se tratara de un verdadero tímpano de cobertura: Que hace allí una puerta relativamente alta (en proporción de la altura del recinto) y que, vista desde el interior, ocupa el lado derecho del frontón?

De esto se deduce que el diseño esbozado en el interior del panel representa una puerta de un espacio parabólico y no un tímpano de bóveda de cañón o de un arco.



Los deterioros de las esquinas del panel se ven en detalle en la siguiente **serie (12 a 15)**.



Otra merma de menor importancia (1 x 1,5 cm) se encontraba en el borde superior (**foto 16**).



En la **foto 17** se destaca la magnitud de las esquinas faltantes del panel, en comparación con las dimensiones del cuadro.



Es evidente que la flacidez generalizada de la plancha hacia preciso una estructuración. El estado lo requería ya que exhibía señales de haber sufrido por la humedad atmosférica y pluvial. Conjugando estas circunstancias se considero prioritario, por lo que, después de limpiar la superficie del revés de la obra con Goma Panne y consolidar los extremos ligeramente exfoliados, se aplico un barniz de Paralod B72 (considerado flexible) que sirvió, además, para adecuar la superficie a las nuevas condiciones de sustentación.

A continuación se opero la trellised usando un enrejado de listones de madera de perfil de 1,53 cm de base x 2 cm de altura fijados al panel, con Neutral ph adhesive de Lineco. El enrejado cuadrículado presenta aberturas de 8 cm de lado (**foto 18 y 19**).



La estructura del panel se integro con una cubierta de madera contrachapada (terciada) de 4 cm de espesor.

El peso neto de la obra es de 13 Kg y con la nueva estructura, alcanzo un peso de 22,60 Kg.

Los materiales de la pintura

La pintura esta formada por un medium de nitrocelulosa de bajo contenido en nitrógeno: Piroxilina (Piroxila), rebajada en tinner con mezclas de éter, alcohol y acetona. La marca comercial de los barnices y lacas de piroxilina, en la época, adoptaban el nombre comercial de “pintura al Duco” y “Zapon” las fabricadas en Alemania. Estas pinturas estaban ideadas principalmente para ser aplicadas por rociado en la industria, pero en esa época ya se comenzaba a sustituir las lacas japonesas que eran aplicadas con pequeñas bombas manuales.

La imprimatura de la superficie del panel se basaba en una camada blanca de Piroxilina opacada con polvo micronizado de piedra pómez que resulto sumamente prensil y de gran estabilidad. Esporádicamente aparecen en la superficie pequeños gránulos que, en los desgastes de la pintura dejaban ver el sustrato blanco.

La obra se encuentra pintada con pigmentos “molidos” en la nitrocelulosa y fueron aplicados con pistola de aire, lo que se observa en las zonas claras de brazos y pies de los personajes, y con pinceles formando improntas y empastes con diversidad de texturas plasmadas por un maestro notable que en este cuadro trabajó “alla prima”, con técnicas sencillas y directas.

En la fase integral del cuadro no fue constatada la presencia de pintura a óleo como habia sido sugerido. Para deshechar la idea y llegar a esta conclusión, se optó por el empleo de instrumental óptico para, en detalle, examinar las formaciones características de las relevancias de ambos tipos de pintura. En especial se observaron los ranurados y las improntas dejadas por los pelos del pincel en las partes bajas y altas. También se examinó el brillo de la luz angulada en las superficies liberadas exhaustivamente de los barnices.

Este examen fue implementado para verificar si existe algún micro-variante que conduzca a descubrir distorsiones, discontinuidades o esquemas estructurales atípicos implicando a las diferentes zonas de la plana pictórica (ver el tema “Los materiales de la pintura”).

Tras la pesquisa no fue encontrada ninguna anomalía que pueda atribuirse a la disociación de capas, levantamientos, formaciones alveolares ni ampollas, tampoco se encontraron elementos fehacientes para acreditar que hubieran existido, durante la formación de los empastes de diferentes pigmentos. Se descartó también la prepresencia de colores a óleo o la presencia de aceites en la mixtura. Como es sabido el óleo no sólo es más viscoso, sino que su tixotropía, a corto plazo genera texturas más insinuantes, angulosas, y de espesuras mayores.

En las misturas con Piroxilina esta propiedad va a permanecer en cuanto se verifica el secado, sin embargo a medida que pasa el tiempo el aceite, que endurece mucho más lentamente, termina produciendo desequilibrios químicos y también físico-coloidales. Al absorber oxígeno, el aceite se torna más pesado, pierde la falsa afinidad del primer momento y termina colapsando los estratos de la pintura.

Con este resultado que se consideró concluyente, se desestimó la idea de realizar una marcha microanalítica que hubiera exigido identificar los diferentes elementos de pigmentos y medios. O sea que se terminaría captando muestras que generalmente no arrojan resultados prácticos. Por otro lado, está claro que la obra conservaba los efectos de la espontaneidad, es decir, que fue concebida a modo de ensayo a mano suelta, como solamente la singularidad de los pintores de oficio consiguen y, para eso, la Piroxilina, debido a su secado rápido, era una excelente camarada.

Cabe recordar la incompatibilidad de las técnicas al óleo, con el nitrato de celulosa sobre todo por la gran diferencia de los caracteres químicos y físico-coloidales que influyen en el propio secado. En la pintura lípida (al aceite), se procesa más lentamente, aún siendo agregadas a ella, sustancias secantes. Se sabe que los óleos, a diferencia de la Piroxilina, se presentan más tixotrópico y experimentan un secado paulatino, que en la práctica, nunca termina de procurarse intrínsecamente. El resultado de esto, es el cuarteamiento de las superficies por retracción superficial el estallido de las películas, por vaporización interna. En esta obra nada de eso se verificó, sirvan de ejemplo algunos fenómenos de este tipo constatados en otras obras: En la **foto 20** se ve un tipo de craquelado por disociación de la capa pictórica en un panel pintado a Piroxilina y posteriormente repintado sobre un barniz balando. La **foto 21** muestra un panel pintado con Piroxilina que sufrió por carencia de analogía química debido al agregado de óleo negro diluído.

Estos fenomenos pueden ser detectados en estadios incipientes y, a veces en parte contorneados.

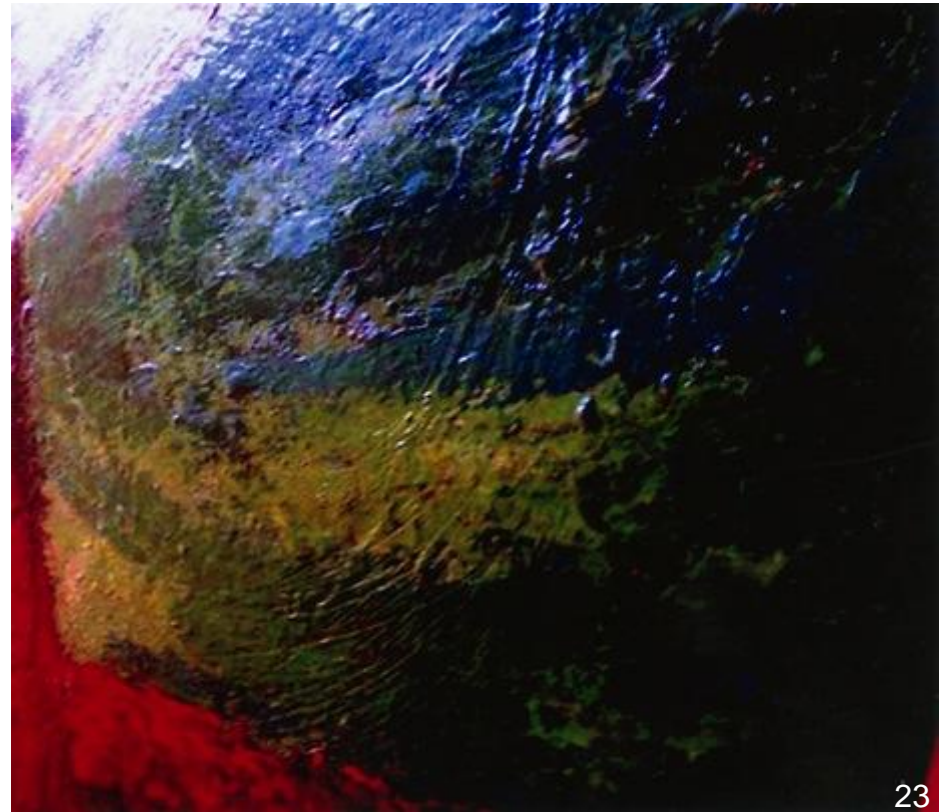
foto 21 y 20.



No obstante lo dicho, debe tenerse en cuenta que la gran experiencia del artista fue fundamental para la preservación de la obra.

Siqueiros fue un consuetudinario experimentador, innovador y creador de técnicas muralísticas nuevas y, en ese contexto, debe pensarse que bien puede haberse valido de otros materiales relativamente modernos para la época. Entre otros, formulaciones de vidrio solubles (silicato de Potasio) que llegó a ser parte de las pinturas y cementos para la industria, desarrollados por Adolf Kein de Munich que los lanzó al mercado con el nombre de Estereoscomía: del griego-sólido y chroma-color. Para las Bellas Artes resultaron desastrosos por ser materiales de naturaleza fuertemente alcalina y cáustica, que tienden a entrar en reacción con los materiales de la base. En las manos de Siqueiros, que supo limitar el empleo a la estricta consolidación de sustratos parietales (ladrillos, cascajos, etc.) solo pudo haber tenido éxito.

En la pintura “La Pescadora” de Siqueiros no se constató la presencia de óleo, existen si algunos grumos mas destacados que están formados por aglomeración de películas semi-secas de Piroxilina, siendo que algunas de ellas, habían sido aplanadas antes de secar totalmente (**Foto 22 Ant. Del Rest y 23 despues**).

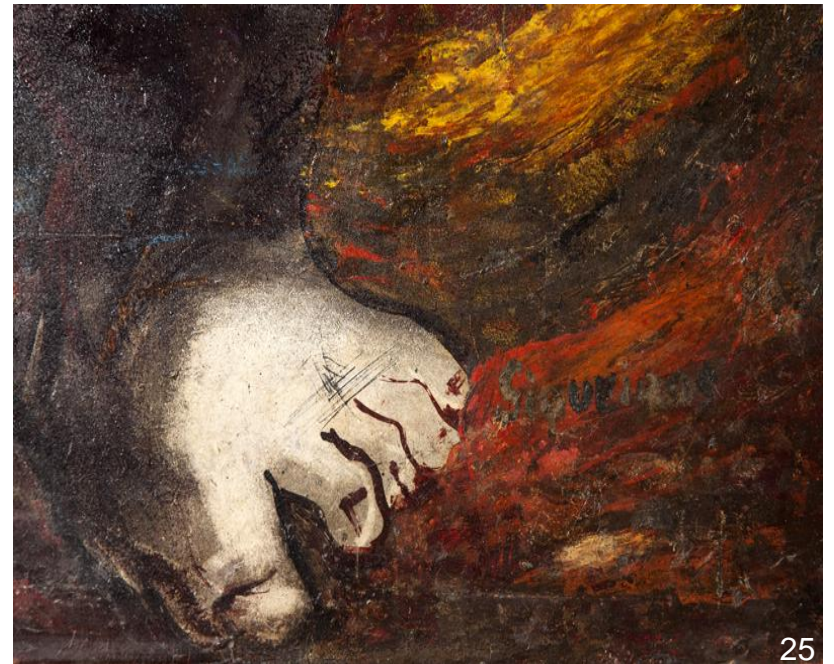


La Asignatura

La firma existente en la esquina inferior derecha se encuentra íntimamente integrada a la propia pintura original, o sea que la obra fue firmada cuando la obra todavía no había secado completamente. En la actualidad, la asignatura permanece con las mismas patinas encontradas.

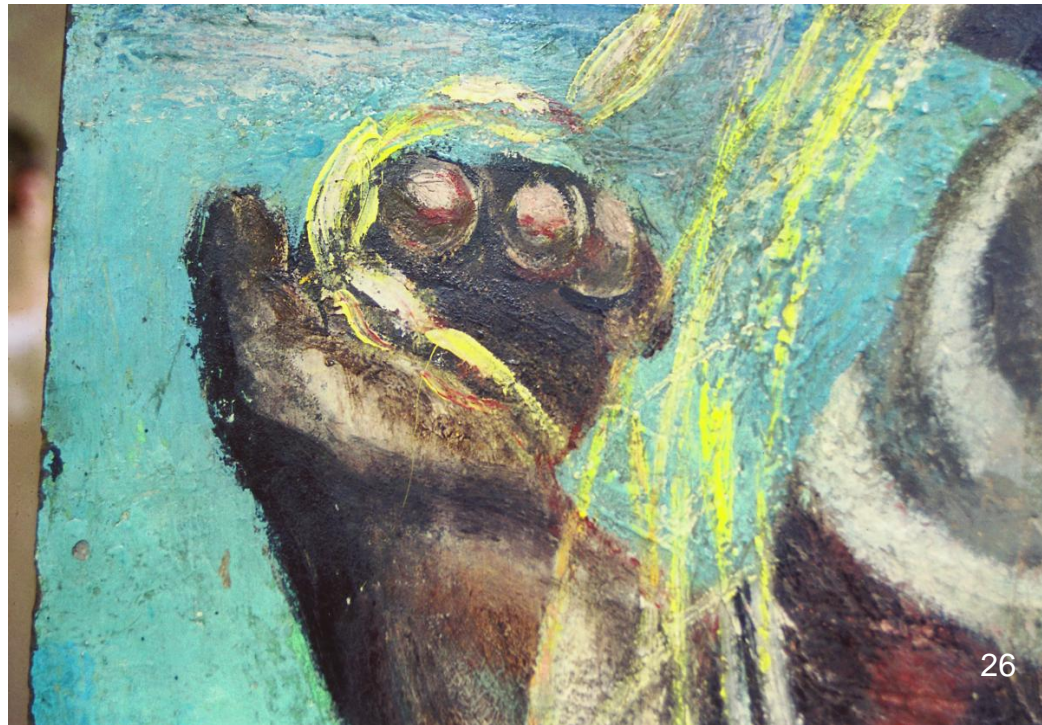
(foto 24 Ant. Del rest)

La **foto 25** muestra una nueva toma realizada después del restauro.



Los deterioros encontrados

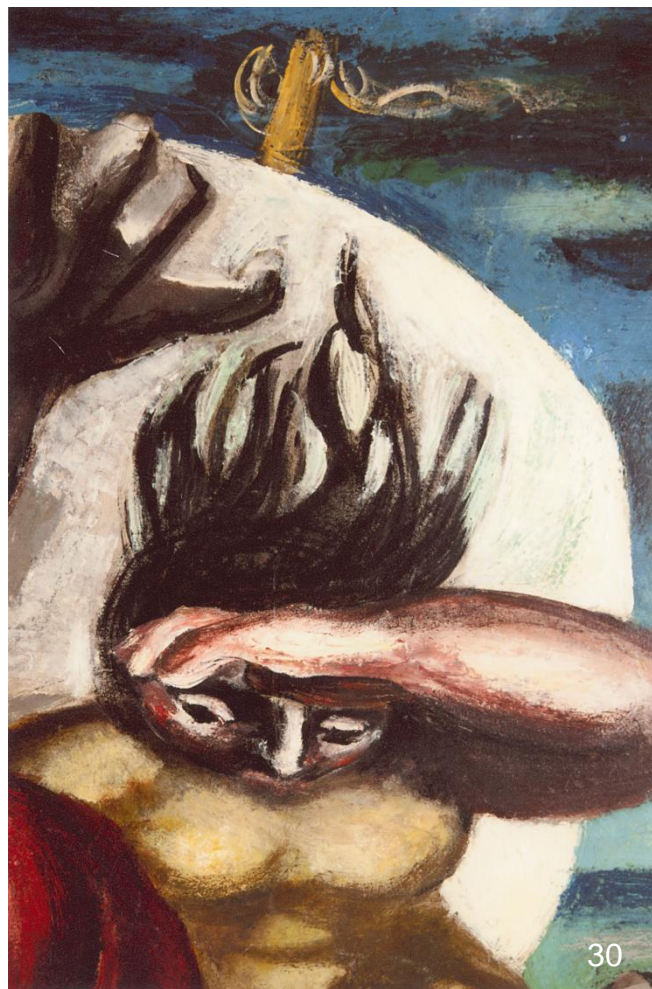
Considerando las vicisitudes sufridas a causa de las mojaduras y del tiempo transcurrido en condiciones adversas, los deterioros encontrados al momento de la restauración pueden considerarse escasos. Esto se debe al excelente mordentado de la pintura sobre la base y a la compactibilidad del panel que supero al tiempo y que, a no ser por las esquinas castigadas por las deficientes manipulaciones sufridas y algunos golpes que no llegaron a ocasionar perdidas de la capa pictórica, se presentaba razonablemente bien conservado. Esto se patentiza en la excelente conservación de las aristas perimetrales donde, salvo pequeñas mermas laterales que fueron asentadas, la pintura se encontraba perfectamente adherida, al punto de no haber requerido refuerzos ni fijación alguna. En la **foto 26** se observa el tipo de perdidas en las aristas.



Que la conservación es razonablemente buena, es notorio, ya que, aun en la única parte donde el panel había sufrido un golpe desde el revés (lateral inf. Izq. De la obra) con levantamiento por exfoliación de la base, no experimento perdidas en la capa pictórica (**foto 27 Ant. Del Rest.**).



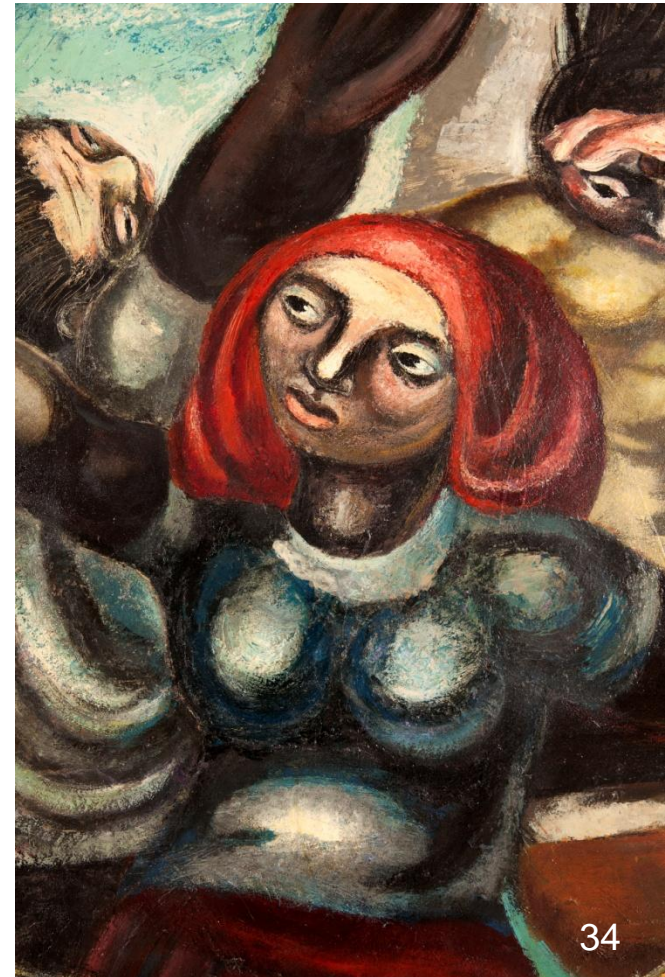
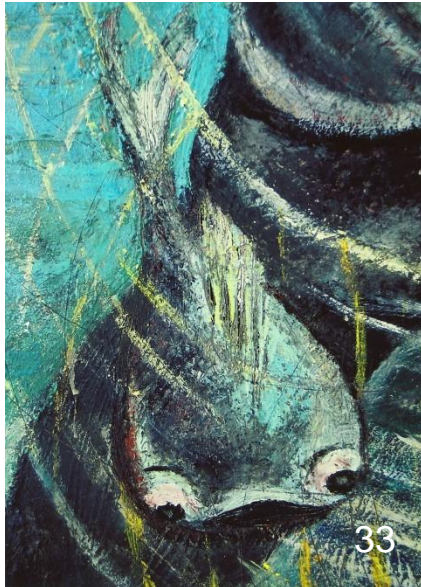
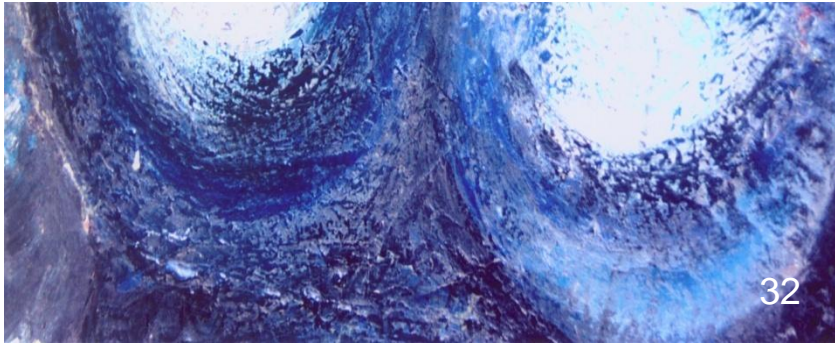
Además, en toda la pintura del cuadro no existían craquelados, ni tempranos (jóvenes), ni profundos y los levantamientos mencionados pudieron ser conjurados sin sufrir ninguna merma, ni pictórica ni de restos del sustrato. En todos los casos para el fijado y la consolidación de las fibras se empleo Beva D-8 siendo que, la mayor parte de las “magulladuras” se subsanaron solo con la retirada del barniz. Sin embargo, en casos en que la capa pictórica fue alcanzada por rozaduras se elaboraron retoques puntuales con pinceles finísimos cuyo extremo no superaba la línea. La **(foto 28 Ant. Del Rest.)** muestra magulladuras y riscos en la figura del segundo plano, ya que en la comparación **30** se ve la restauración de ella.



Texturizado de la obra

Texturas granulares

Las texturas superficiales del cuadro adoptan diferentes disposiciones y son todas originales. Están elaboradas a pincel por arrastre (improntus granulado mas o menos grueso) y en partes por tamponado (pincel y punta) con el que se obtiene la uniformidad. Las **fotos 31 a 33** son ejemplos de diferentes formaciones granulares que, en la obra, adoptan esquemas dispares. En la **foto 34** se ve el área restaurada.



Las **fotos 35 y 36** destacan, por diferenciación lumínica, texturas agrupadas junto a líneas y en **37 y 38** se ven con la anulación de luz, disparidades entre texturas anárquicamente dispuestas, riscos profundos, toques de pincel y pinceladas secas.



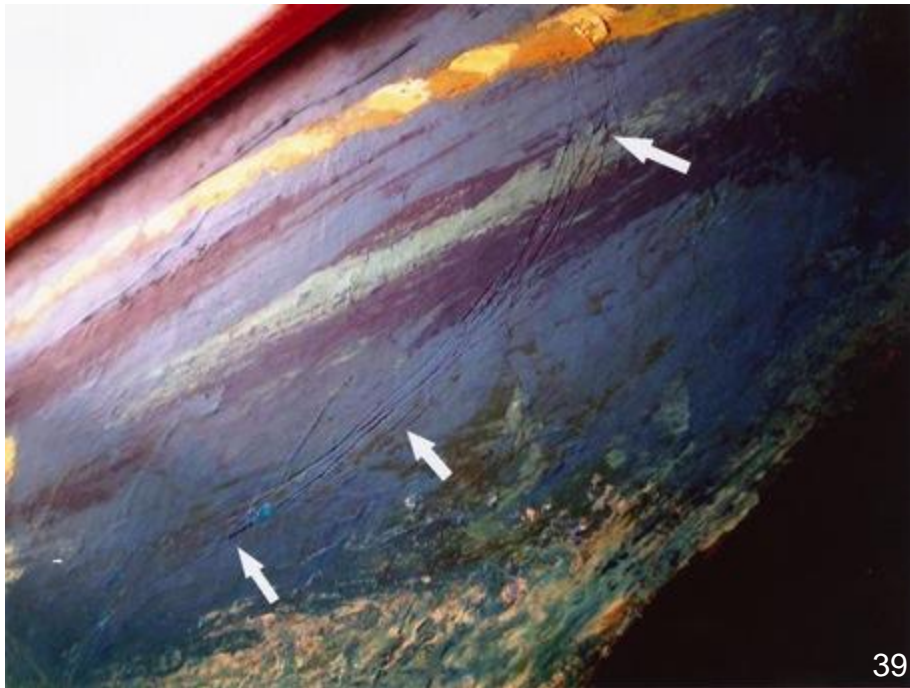
Obsérvese que la Piroxilina, carente de tixotropía, se absorbe en los riscos finísimos practicados con el punzón sobre la imprimación blanca del tablero. Puede verse que la incisión que atravesó la imprimatura, alcanza la superficie del panel, facilitando la absorción y realzando óptimamente las líneas. Estos trazos múltiples obedecen a la espontaneidad del trabajo y por ello no pueden ser considerados como “pentimentos”, ya que los cambios ocurrieron cuando la figura era apenas una imagen mnémica que está sufriendo un proceso de síntesis, de “estilización”. En realidad no es una imagen totalmente elaborada sino un comienzo de esbozo, del cual se retiene la imagen en la mente. Es el primer estadio de la percepción y como metodología pertenece a los elegidos.

Texturas por riscos subyacentes no figurativos

Con diversos “ángulos de luz”, se observan los detalles: dirección, paralelismo y amplitud de las incisiones.

Una interpretación tentativa de este tipo de riscado subyacente, puede observarse en el esbozo a punta seca, que se percibe en la parte superior del cuadro y que esta realizado, sobre la base del panel de Masonite, antes del acabado pictórico.

En este ensayo de boceto se percibe que, en el primer estadio tentado, el sentido de la cuerda que parte de la mano izquierda de la figura masculina, fue modificado dando la impresión de que, primitivamente en el lugar, figuraba un chicote de cuerda suelta al aire. Por lo tanto puede pensarse que este lineamiento no cambiaría solamente la estética, sino que podría cambiar la propia idea. Las **fotos 39 y 40** muestran el problema en posición soslayada para, a cambio de sacrificar los colores, se pueda mejorar la visibilidad de los riscos. La segunda imagen esta acompañada por una línea de puntos siguiendo la trayectoria virtual de la cuerda. Obsérvese en la parte superior la conturbación en la enmienda.



En la **foto 41** en posición normal, antes del restaura, se percibe el extremo del chicote. En la imagen, además de los riscos citados, se ve otra serie de hendiduras rectilíneas oblicuas que fueron incisas antes de las mencionadas y llegaron a ser recubiertas con pinturas mas espesas. También se ve un raspón superficial oscuro que no llego a deteriorar la superficie.

En la figuración de la red de *“La pescadora”*, tambien aparecen entre las pinceladas transparentes, una profusion de riscos experimentales de forma romboidal, efectuados a punta seca, que no fueron recubiertos.



Riscados figurativos

Existen riscados a punta seca, mas incisivos, relevantes y figurativos por encontrarse sobre la pintura adquiriendo protagonismo pictorico. Esta tecnica se manifiesta con destaque en el cabello de la figura masculina en la **foto 42 “a”**. Es evidente la secuencia de lineas post pintura que fue hecho expofeso con el objeto de realzar un tipo de aprehension ya que se consensua que, en ciertas acepciones, imagen y representacion son sinonimos. Esta tecnica, que no fue adotada al acaso, fortalece la imagen mnemica. Osea que, a contramano de pintura, sufre un proceso de sintesis que retrotrae el vigor de la linea primitiva para obtener una “estilizacion”. En realidad los riscos no suponen una imagen acabada totalmente elaborada, con aplicacion de todas las posibilidades de organizaci3n: es el primer estadio inmediato a la “percepcion”. En la **foto 42 “b”** se ve un detalle linear (facsimile) de la litografia “America Latina” de Siqueiros, autorretrato que pertenece a la coleccion sala de arte publico Siqueiros. Vease la similitud de las figuras.



Existen tambien riscados figurativos, contorneando o trazando las aletas y ojos de todos los pescados, particularmente en los de la parte inferior del cuadro donde dejan ver la imprimacion blanca, determinando lineas bien destacadas.

Improntas delimitantes

existen algunas improntas delimitantes como las que se destacan en la perfilacion de la cara, la parte del brazo derecho del personaje masculino (**foto 43**) y el recortado del contorno de la mano derecha de “La pescadora” (**foto 44**).



La modalidad de las pinceladas determinantes hace parte de la facultad pictórica y de la vehemencia del Arte Moderno Mexicano, que fue engendrado en la vigorosa resistencia del nuevo precepto: arte para todos. El “muralismo” surgido en las convulsiones socializadoras de 1910-1950 era una propuesta de trabajo tenaz y rudo, que obedecía al principio de una ideología de izquierdas, en la cual la burocracia elitista de las galerías comerciales, debía ser reemplazada por una funcionalidad radicalmente popular.

La indole artística del nuevo orden pictórico había nacido con la grandeza del “mural” y con las pinceladas impetuosas que marcan registros destinados a permitir la lectura popular a cierta distancia desestimando las minucias para realzar la esencia.

Particularmente las pinceladas limitantes tienen parangones en muchas obras de Siqueiros (vease un ejemplo de este tipo de pinceladas en la obra “Niña madre”, Piroxilina de Siqueiros), donde existen “recortados entre las cabezas de las figuras” (Faccimile 45)



Las transparencias de la red de pesca están magistralmente logradas con trazos a pincel seco. En la **foto 46** se ve la translucidez en el comienzo del aparejo y en la **foto 47** el segmento siguiente con las zonas más ralas de las cuerdas. En la parte baja aparecen los riscos del dibujo de la red y algunos grumos de Piroxilina aplanadas antes de endurecer. En la **foto 48** se ven magnificadas, las improntas del pincel seco, mientras la **flecha** indica un pequeño levantamiento, de un esquema que bordea una pincelada sobrecargada de pigmento misturado al medio. En las zonas fueron fijados tres puntos que presentaban riesgo.



En la **foto 49** se ven las transparencias de la red en un tramado a pincel seco admirablemente logrado. En la imagen **50** se puede apreciar la diversidad de recursos de que el pintor se valió para operar pequeñas texturas en un poderoso derroche de color. Por último en las fotos **51** y **52** se ven ranuras profundas formando los rombos directrices de uno de los elementos más pregnantes de la obra: la malla de la red.



Texturas micrométricas

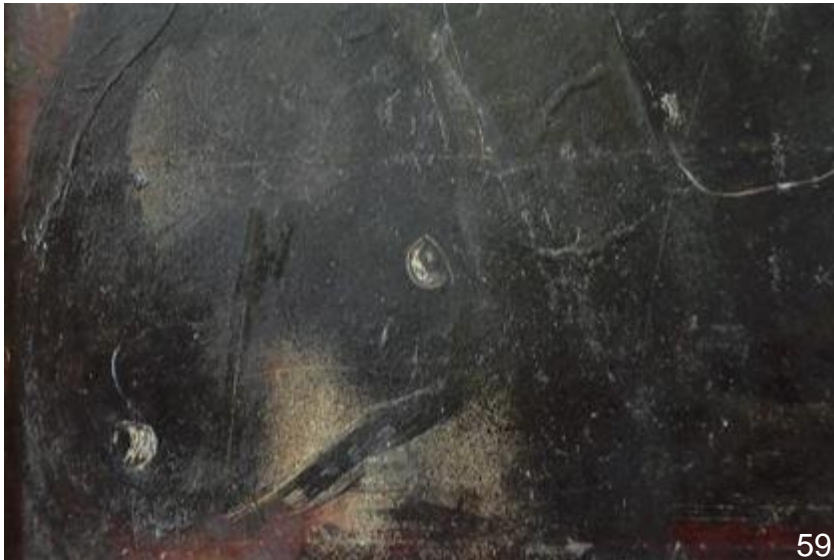
Existen texturas microscópicas cuyos elevamientos predominantemente parabólicos, solamente se reconocen con instrumentos de óptica. El detalle puede percibirse en las **fotos 53 y 54**, que muestran los pies de *“La Pescadora”*. Son gotas pequeñísimas de color pardo oscuro, lanzadas por rociado con pistola de aire, que cubren diversas partes de la obra formando gradaciones más notorias en las zonas claras y apareciendo también sobre otras tonalidades.



La **foto 55** y det. **56** permiten ver un brazo de la pescadora, mangas de la vestimenta del hombre y la cabeza de un pescado, en todas esas partes se aprecia la particularidad técnica del matiz.



En las **fotos 57 a 60** se pueden ver las técnicas del espargido y del ranurado por el “estilo”.



En las imágenes comparativas **61** y **62** (antes y después de la remoción del barniz) se percibe que en la palma de la mano y el dedo pulgar, tiene como fondo la propia base lisa de la imprimación.



El empleo de las tonalidades que eran aplicadas con spray mediante mezclas de efecto pausado sobre otros fondos, no producía pasajes discordantes. Sin embargo requería una considerable experiencia tanto con los materiales como con el sistema de aspregido. Esta técnica, que mucho tiene que ver con la Piroxilina y con la destreza, fue adoptada por Siqueiros para sus trabajos “alla prima”. Las manos pintadas sobre el panel al igual que otros detalles de la iconografía del cuadro, son siqueirianas por excelencia y obedecen a la particularidad constructiva experimentada en la época en que el Maestro se encontraba abocado a la construcción pictórica en la casa quinta de los Botana. Entiendo que no es función de este informe observar el aspecto iconográfico de la obra, sin embargo no se puede cerrar los ojos a evidencias tan contundentes y principalmente fidedignas transmitidas por la infinidad de detalles elucidantes. Sería imposible no encontrar muchos otros paragones entre las figuras del citado mural, y las del panel “*La Pescadora*”.

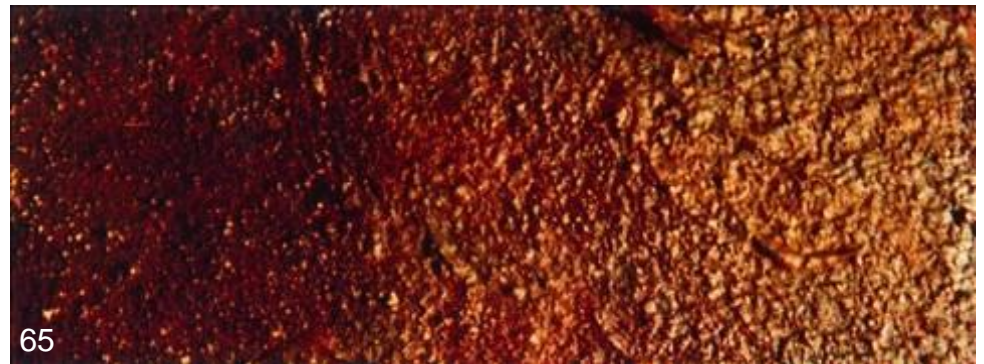
En la **imagen 63** se puede observar detalladamente la “anatomía” de una de las manos plasmadas por el ingenio. En el talon “de la mano” (eminencia hipotenar aparece una region blanca, lisa y de aspecto opaco que no es otra cosa que la imprimacion de Nitrato celulósico cargado con piedra pomes. Volviendo hacia abajo se ve un color practicamente negro y sin textura.



A seguir, nuevamente aparece la imprimación con una veladura sutil. En la parte alta del talón se observa una faja granulada de color pardo y enseguida, después de la cuerda aparece un color pardo oscuro con textura granular en fajas diferenciadas. Por último, las yemas de los dedos esan pintadas con círculos concéntricos. Además en la misma foto aparece uno de los destaques interesantes que proporcionaron una idea inequívoca y bastante precisa sobre la viscosidad con que Siqueiros aplicaba la Piroxilina a pincel. Se trata de pintura amarilla usada en la cuerda que pasa por la palma de la susodicha mano: además, puede observarse que cuando pintaba la cuerda texturada, con pincel fino, al levantar este, la pintura, sin formar gota, dio lugar a un hilo finísimo, de varios centímetros que llega hasta la articulación de la mano con el brazo.

En la jerga de los pintores era común el término “punto de hilo” para definir esa propiedad física de las pinturas que también tiene que ver con la “movilidad de los líquidos” y no siempre es análoga con la “densidad”.

En las **fotos 64 y 65** se pueden ver las características de la textura de un Mural pintado con Piroxilina a pincel y patinado con spray en degrade. En realidad, las pequeñas gotas esparcidas con jacto de aire muestran sus relieves cuando fueron aspergidas en superficies lisas como las imprimaciones, en tanto en las texturas asperas se “mimetizan”.



La restauracion de la superficie

La intervencion previa a este estadio comenzo con la remocion del barniz dammar descompuesto, con que el panel estaba protegido.

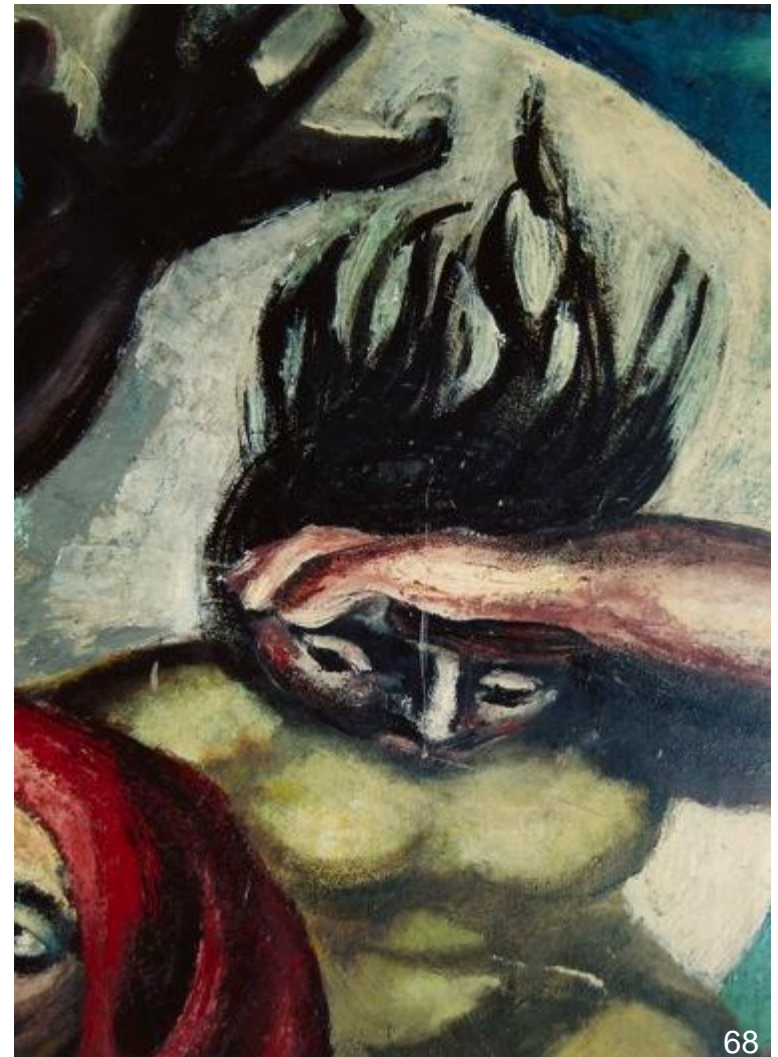
La operacion fue minuciosa basandose en las precauciones ticas obligatorias debido a que la obra exhibia texturas sumamente complejas y, aunque la excelencia del pintura y del barniz, relativamente blando, eran inmejorables por la total estabilidad de todas las camadas, la diversidad y las caracteristicas de los empastes, exigian todo el esmero posible.

En la **imagen 66**, señalados con **flechas blancas** se ven tres rayones superficiales que desaparecieron casi por completo con la remocion del barniz. La **flecha negra** muestra un fino agrietamiento de pintura en el cuello de la blusa blanca de “*La Pescadora*”. La fisura fue fijada y retocada puntualmente. La flecha roja indica pequeñas perdidas puntuales que dejan ver un sustrato, (no profundo) de pintura rojiza, que tambien fue retocado con puntos. Por ultimo la **flecha amarilla** señala una pequeña gota de Pirixilina (blanca opaca) cuya procedencia se vera mas adelante. En todas estas mermas se practicaron retoques, previo aplicado de barniz aislante. (Vernice Isolante n° 680 de Maimeri).

Tambien se pueden percibir mermas, menos significativas en amplitud y espesor, que dejaban ver el fondo blanco.



Las **fotos 67** (Ant. Del Rest.) muestra la parte inferior de la obra sembrada de pequeñas manchas blancas de nitrato celulosico con carga opaca y en la **foto 68** se ve la procedencia del salpicado, que no es otra que las importantes improntas delimitantes que, estando aplicadas sobre la vela del barco, resaltan los cabellos de la mujer botera.



La **imagen 69** da una idea de la parte alta, izq. del cuadro en las proximidades del limite y en la **70** se ve la zona integral, con los retoques de la esquina repuesta.



COROLARIO

Yo, Domingo I. Tellechea, declaro que después de un profundo estudio de pesquisa, no existe para mi, ningún resquicio de dudas con respecto a la autoría por David Alfaro Siqueiros, de la obra llamada "La Pescadora". Esta aseveración no es fruto de consideraciones vacías, basadas en pareceres, apariencias, imprecisiones, aspecto o creencias.

No seré yo, que en el campo técnico-científico vengo trabajando siete años en la obra, quien, por alguna razón excusa, u omisión, pueda ocasionar el descrédito y/o el extravío de esta obra que es patrimonio de la comunidad. Tiene firma auténtica y está cargada de elementos plásticos originales que son propios de D. A. Siqueiros y se identifican con todos los méritos del Maestro.

Domingo Isaac Tellechea

Director del Inst. Domingo Tellechea de Conservación y Restauro / Brasil.