



Universidad del Azuay

Facultad de Diseño

Escuela de Restauración

**CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS DE CABALLETE
"SAGRADOS CORAZONES" y "CORAZÓN DE JESÚS" DE LA IGLESIA DE LA
MERCED**

CUENCA – ECUADOR

**Trabajo de graduación previo a la obtención del título de
Licenciada en Administración y Conservación de Patrimonio**

Autor: Erika Ullauri Parra

Director: Lcdo. José Sanmartín

**Cuenca, Ecuador
2011**

Dedicatoria

Quiero dedicar este trabajo de tesis a mi esposo Xavier a mis hijas, Martina y Luciana que son mi vida y me han dado las fuerzas para terminar mi carrera.

A toda mi familia que me ha apoyado siempre.



Agradecimiento

Al Padre Ramiro Cristancho, Director de Bienes Culturales de la Iglesia de la Merced y a la Lcda. Marlene Ullauri, encargada del Centro Cultural Matovelle; por todo el apoyo brindado durante todo el desarrollo de este trabajo de tesis.



Índice de Contenidos

Dedicatoria	
Agradecimientos	
Resumen	
Abstract	
Introducción	13
Capítulo 1: Pintura Quiteña	17
1 Nacimiento de la Pintura Quiteña	19
1.1 Características de la Pintura Quiteña	20
1.2 Características que denotan su raigambre indígena	21
1.3 Pintura del Siglo XIX y sus principales exponentes	22
1.4 Antonio Salas	22
1.5 Joaquín Pinto	24
Capítulo 2: Pintura de Caballete	27
2.1 Tecnología	29
2.2 Pintura al óleo	29
2.3 Soportes	29
2.4 Estratos	30
Capítulo 3: Cuadro “Corazón de Jesús”	33
3.1 Documentación	36
3.2 Análisis y diagnóstico	37
3.3 Propuesta de intervención	42
3.4 Intervención	42
Capítulo 4. Cuadro “Los Sagrados Corazones”	57
4.1 Documentación	60
4.2 Análisis y diagnóstico	61
4.3 Propuesta de Intervención	65
4.4 Intervención	65
Guía de Mantenimiento	77
Conclusiones	85
Consideraciones Finales	87
Bibliografía	89
Anexos	91



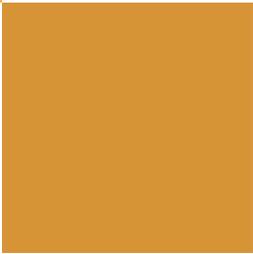
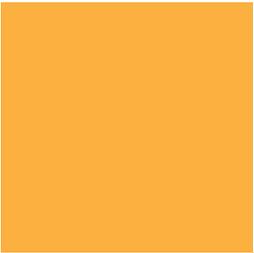
Resumen

Este trabajo de tesis se basa en la Conservación y Restauración de los lienzos "Corazón de Jesús", y "Los Sagrados Corazones", obras pertenecientes al Convento de la Merced; para lo cual se han aplicado técnicas adecuadas y reversibles, preservándolos y devolviéndoles su valor estético e histórico.

Durante la restauración del lienzo "Los Sagrados Corazones", se descubrió una firma: "Joaquín Pinto 1879", descartando la atribución antes mencionada.

Con este proceso hemos logrado que estas obras puedan ser expuestas al público en general y mantener un ejemplo claro de los grandes pintores quiteños del siglo XIX.





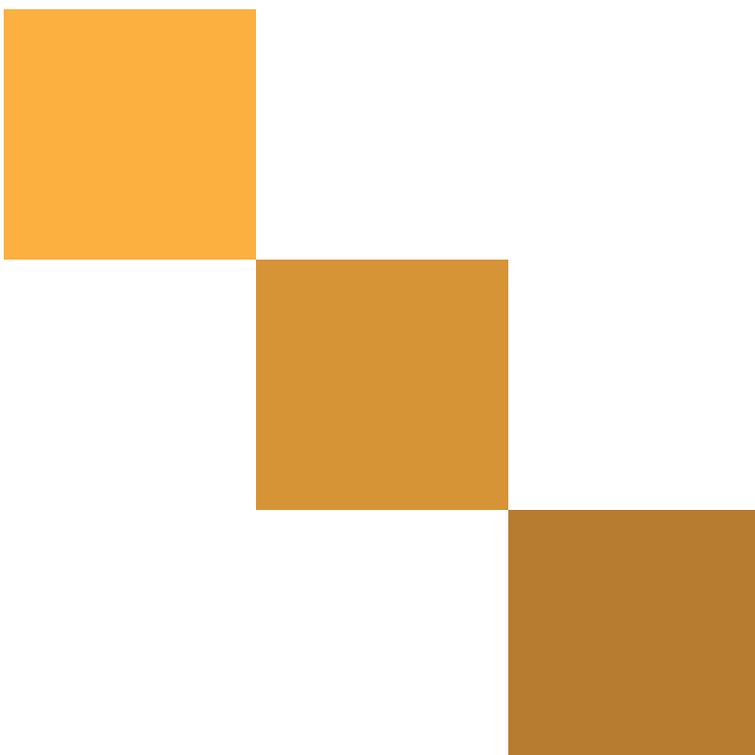
INTRODUCCIÓN

La iglesia y el convento de la Merced de la ciudad de Cuenca, cuentan con importantes obras de arte religioso (lienzos, esculturas, libros, etc.), de las que forman parte los cuadros “Corazón de Jesús” atribuido a Antonio Salas y “Los Sagrados Corazones” firmado por Joaquín Pinto. Por lo tanto el devolverles su valor estético con su conservación y restauración, es esencial para mantener vivo nuestro legado artístico y compartirlo con futuras generaciones.

En los primeros capítulos se hace referencia a la pintura quiteña, su origen y características de acuerdo a cada siglo, haciendo énfasis en el siglo XIX, es decir al arte republicano del cual forman parte los artistas Antonio Salas y Joaquín Pinto, pintores que se vieron influenciados de alguna manera por la majestuosidad y esplendor de esta escuela. Así mismo se trata sobre la tecnología de la pintura de caballete en general, con las técnicas y materiales utilizados a largo del tiempo.

Para la conservación y restauración de los cuadros, se hizo un análisis y diagnóstico de cada obra, aplicando las técnicas adecuadas y reversibles para lograr detener su deterioro. Todo este proceso se documentó de forma escrita y fotográfica, con el fin de registrar de manera completa el informe de intervención a disposición de la Iglesia y la ciudadanía en general.

Una vez concluido el proceso de restauración de las obras, es importante incluir ciertos lineamientos sobre su conservación preventiva, esto implica el mantenimiento material, el manejo de las condiciones ambientales del sitio donde permanece la obra, el control de los riesgos, la alteración o deterioros internos o externos, así como el conocimiento y control de aquellos factores que puedan significar la modificación de las condiciones establecidas para su protección y seguridad. Es importante mencionar que esta tesis es de intervención de obras, es decir devolverles su valor estético; la investigación de autorías solamente se ha tomado como un recurso que todo restaurador debe hacerlo antes de intervenir una obra.



BREVE HISTORIA DEL CONVENTO E IGLESIA DE LA MERCED EN CUENCA

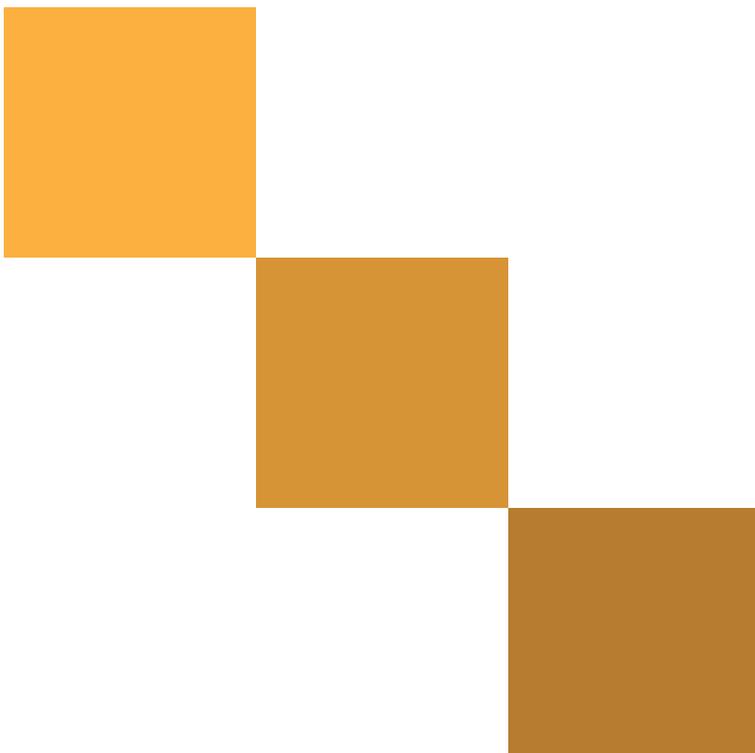


En el año 1712 el padre Pablo de Santo Tomás, de la orden Mercedarios, después de cerca de siglo y medio de fundado el monasterio de la Merced en la ciudad de Quito, solicitó la fundación de una comunidad de la misma orden en Cuenca, hecho que se realizó por el mismo padre cerca de tres años después, bajo la advocación de San Joaquín, en terrenos que, en aquellos tiempos, constituían el sur de la ciudad. La iglesia de la Merced de Cuenca se organizó entonces como centro de veneración hacia mediados del siglo XVIII.

Esta orden se mantuvo en este convento por cerca de un siglo, pero por diversos problemas, se suprimieron en la ciudad a mediados del siglo XIX.

Habiendo permanecido en estado de abandono por cerca de dos décadas, en 1884 el IV Obispo de Cuenca, Mons. Miguel de León Garrido entrega el convento y la iglesia de la Merced al Rvdo. P. Julio Matovelle para su nascente congregación de Oblatos, hecho que se oficializa el 29 de septiembre de 1887.

Esta casa Madre como ha sido llamado el Convento de La Merced por los Oblatos, fue testigo de la vida del Padre Fundador Julio Matovelle, donde murió, el 18 de junio de 1929, cuyos restos reposan en la capilla auxiliar del templo desde 1933.



A decorative graphic consisting of two orange squares. The top square is positioned to the left of the text, and the bottom square is shifted further to the left, partially overlapping the top square.

CAPÍTULO 1

PINTURA QUITEÑA

1. Nacimiento de la Pintura Quiteña

Pocos años después de la conquista, 1552, el Fray Jodoco Ricke fundó la primera Escuela de Artes y Oficios, la de San Juan Bautista que luego se transformó en el Colegio de San Andrés a cargo del padre Pedro Gocial.

En este lugar los indios aprendieron a leer, escribir, tocar instrumentos, cantar, labrar piedras, hornar ladrillos, y pintar. Sin embargo no se conoce ninguna obra importante que demuestre los conocimientos adquiridos de los indios en este Colegio, solo testimonios del grado de habilidad en el arte. El Colegio de San Andrés funcionó en San Francisco hasta 1581 luego paso a manos de los padres Agustinos.

Uno de los principales artistas de los comienzos del arte quiteño fue el padre Fray Pedro Bedón, quiteño nacido en 1556 hijo de ilustres familias afincadas. Se educó en el ambiente dominico desde muy temprana edad, tuvo como enseñanza básica teología, filosofía, latinidad, que no solo implicaba el aprendizaje de la lengua y dialéctica sino además de literatura y artes.

Realizó sus estudios superiores y doctorales en Lima en donde mostró sus habilidades por el arte. Su formación artística se basó en técnicas de artistas europeos.

En su regreso a Quito fue profesor de filosofía, gramática, artes. Estuvo a cargo del estudiantado y al mismo tiempo de la Cofradía del Rosario, fundada en 1588 en el Convento de Santo Domingo, en donde constan nombres de pintores indios como Alonso Chacha, Andrés Sánchez Gallque, Antonio Cristóbal Ñaupá, Francisco Gujjal, Francisco Vilcacho, Juan José Vázquez y Sebastián Gualoto. Estos fueron los indios pintores que establecieron las bases del arte popular que se convertiría en la Escuela Quiteña de Pintura.

En ese entonces se difundió una teoría para la práctica pictórica: **“el arte, el ejercicio, y la imitación. El arte-teoría, para enseñar las reglas y orientaciones; el ejercicio, para adquirir la habilidad práctica y la imitación para tener a la vista los modelos...”**. Sus obras están basadas en esta teoría, como las viñetas del Libro de la Cofradía (1588), del Coral (1613) y del Mural de Nuestra Señora de la Escalera (1600).

El padre Fray Pedro Bedón fundó tres conventos: en Quito, en Ibarra y en Riobamba. Muere el 17 de febrero de 1621.



Nuestra Señora de la Escalera
(1600).

Inicialmente se encontraba en el claustro de la Recoleta de Quito y en 1909 fue trasladada al Convento de Santo Domingo.

Autor: Fray Pedro Bedón.

1.1 Características de la pintura quiteña

Por estilos

Como fruto del sincretismo cultural y del mestizaje, las obras del arte Quiteño se caracterizan por la combinación y adaptación de rasgos europeos e indigenistas y en sus etapas refleja todos los estilos imperantes en cada época y así tiene elementos **renacentistas y manieristas**; una segunda etapa durante su apogeo es eminentemente **barroca** concluyendo con una corta etapa **rococó** que desemboca en un incipiente **neoclasicismo** hacia la fase de transición a la etapa **republicana**.

La primera centuria, **la renacentista**, la del nacimiento y primeros pasos de Quito. En el renacimiento se halla el compromiso fundamental de la fe con la razón, de la norma con la existencia, del principio con la inspiración.

La segunda parte del arte quiteño es **barroca**. El barroco nació en Italia en los templos jesuitas. Este adquirió suprema dimensión con la opulencia de motivos que le presentó la novedad americana.

La temática es todavía religiosa, debido a la situación económica, la iglesia era casi la única que podía contratar a los artistas y por tanto imponía sus condiciones en cuanto a temas. Se pintaban especialmente temas de la Virgen, en especial de la Inmaculada, santos y fundadores de ordenes religiosas. Se comienza a pintar temas populares que plasman las costumbres, las vestimentas, frutos de la región, etc.

Arte renacentista.- termino utilizado para denominar al resurgimiento de la Antigüedad clásica. Su país de origen fue Italia. En la pintura aparecen temas mitológicos, retratos, representaciones de interiores y paisajísticas junto a la temática religiosa. La meta principal era la representación corpóreo-espacial e individual del ser humano en un espacio concebido en perspectiva. Son determinantes las composiciones cerradas, la monumentalidad y el equilibrio, Algunos artistas rompieron la armonía del conjunto por medio del ensanchamiento de los espacios, la tensión dramática, difuminado de los contornos

La pintura **manierista** es un estilo artístico que predominó en Italia desde el final del Alto Renacimiento (1530) y duró hasta alrededor del año 1580 en Italia, cuando comenzó a ser reemplazado por un estilo más barroco

El barroco.- se desarrollan nuevos géneros como los

bodegones, paisajes, retratos, Vanitas, cuadros de género o costumbristas, así como se enriquece la iconografía de temas religiosos. Existe una tendencia y una búsqueda del realismo que se conjuga con lo teatral y lo efectista. El color, la luz y el movimiento, son los elementos que definen la forma pictórica. El color predomina sobre la línea. Incluso, los efectos de profundidad, perspectiva y volumen se consiguen más con los contrastes de luz y de tonalidades del color que con las líneas nítidas y definidas del dibujo. La luz se convierte en un elemento fundamental en la pintura barroca. La luz dibuja o difumina los contornos, define también el ambiente, la atmósfera del cuadro, y matiza los colores. La utilización de la técnica del claroscuro llega a la perfección gracias a muchos pintores del Barroco.

Rococó es un movimiento artístico nacido en Francia, que se desarrolla de forma progresiva entre los años 1730 y 1770. Se define por el gusto por los colores luminosos, suaves y claros. Predominan las formas inspiradas en la naturaleza, en la mitología, en la belleza de los cuerpos desnudos, en el arte oriental y especialmente en los temas galantes y amorosos. Es un arte básicamente mundano, sin influencias religiosas, que trata temas de la vida diaria y de las relaciones humanas. Es un estilo que busca reflejar lo que es agradable, refinado, exótico y sensual.

La pintura **neoclásica** es un movimiento pictórico nacido en Roma en la década de 1760. el movimiento europeo llamado «Neoclasicismo» comenzó como una reacción a los estilos Barroco y Rococó. Estos estilos se percibían como agotados y la solución pasaba bien por crear un estilo enteramente nuevo, bien por recrear el estilo de una época que, por considerarse la más cercana al ideal, se reputaba como «clásica». Con la llegada de la Revolución francesa (1789), el Neoclasicismo se adoptó como el estilo propio de la burguesía frente al rococó aristocrático, la respuesta estética propia de la revolución.

La composición es más complicada, el dibujo más nítido y ligero; hay mayor volumen y más movimiento en las figuras y sus ropajes. Hay un interés por el estudio de las proporciones y movimiento anatómico. La cromática es más alegre, más luminosa, se utilizan colores puros, azules, rojos, ocre, blanco, el oro se usa en forma muy discreta, casi no existe la pintura totalmente cubierta de oro como en la escuela cuzqueña.

El paisaje aparece como fondo de las figuras en los cuadros, pero al contrario de los anteriores que eran por lo general paisajes planos y temas idealizados, ahora el paisaje cobra vida, tiene más movimiento y volumen y se acerca al paisaje real. Se pinta sobre lienzo

de lino, yute, cáñamo, algodón; sobre mármol, madera, piedra, latón, cobre, vidrio.

El **neoclasicismo** español y su afrancesamiento dejaron poca huella en la pintura quiteña, el alma hispanoamericana empieza a desprenderse de España. Los pintores buscan elementos autóctonos. Hay un comienzo de italianización que culminará en el XIX.

En el siglo XIX se consideran dos aspectos. El de configuración de las artes **republicanas**; y la consolidación de las mismas. La primera época presidida por Antonio Salas y la segunda por Rafael Salas; Joaquín Pinto y Juan Manosalvas.

1.2 Características que denotan su raigambre indígena

- Se da una “quiteñización” de los personajes
- Muchos tienen rasgos mestizos y atuendos locales.
- Aparecen con frecuencia costumbres an-

cestrales aborígenes.

- Las escenas se ubican en un ambiente propio del paisaje Andino, de sus ciudades, de su arquitectura.

Existe la presencia de fauna local (llamas en lugar de camellos caballos; cuy en sustitución del Cordero Pascual; monos, zarigüeyas, tapires, felinos, junto con los clásicos borregos de los pastores, etc.), y la flora nativa se descubre en guirnaldas, bordados, incrustaciones, platería, tallas, etc.) Al igual que la adopción de plantas vernáculas sustituyendo las de la iconografía tradicional europea.

En escultura y pintura hay presencia de personajes y costumbres propios del medio.

El ejecutor de la obra de arte es el artesano local, de milenaria tradición artística; se da una adopción por “naturalización” de los santos europeos, por ejemplo, San Jacinto de Polonia se conoce como San Jacinto de Yaguachi.

Características generales de acuerdo a cada siglo

Siglo XVII	Siglo XVIII	Siglo XIX
Imágenes alargadas Fondos planos, oscuros	Imágenes naturales de formas voluminosas. Fondos e imágenes en tonos claros y definidos.	Imágenes naturales Empleo de sombras para lograr efectos especiales.
Iluminación general en figura o tema central.	Figuras y ropajes en movimiento Composiciones iluminadas.	Figuras y ropajes con movimientos naturales. Se perfecciona el uso de la perspectiva
Figuras hieráticas.	Rostros con expresividad (naturalidad) Se trabaja en varios planos	Aparición de retratos militares y civiles como tema central Escenas costumbristas
Sin perspectiva Monocromía, Bicromía	Uso de la perspectiva Policromía	Empleo de toda gama de colores
Sin expresividad en el rostro. Diseños en base a grabados	Depuración del fondo (arquitectónico, paisajístico) Incremento de personajes	Uso de elementos cotidianos Aparición del paisaje local Se da realce a la figura Advocaciones locales
Soportes de tela y madera,	Utilización de soportes: alabastro, madera, latón, cobre, telas	Soportes de madera, tela, alabastro, metales, piedra...

Fuente: Ministerio de Coordinador de Patrimonio Natural y Cultural, INPC.

1.3 Pintura quiteña del siglo XIX y sus principales exponentes

La guerra y la insurgencia traen consigo nuevos mitos y nuevos héroes pasan a ocupar en primer plano, el guerrero revolucionario, el conspirador, el prócer, el libertador, el soldado. En esta época surgen verdaderas dinastías artísticas, como son los Salas y Los Sangurimas quienes popularizan su arte y le dan nuevas orientaciones.

La pintura ecuatoriana del siglo XIX traduce más un proceso ideológico que una sucesión de estilos. Las etapas serían el retrato, el paisaje y el costumbrismo y tienen en común el laicismo, el romanticismo y conjuntamente el realismo.

La temática y la intención política de la pintura pueden dividirse en dos épocas:

La confirmación de la cultura republicana y la de su consolidación.

La primera representada por el maestro Antonio Salas y la segunda por los hijos mayores de Salas hasta Joaquín Pinto.

El 31 de enero de 1852, se inauguró la sociedad llamada "Escuela Democrática de Miguel de Santiago". El objetivo de esta sociedad era "Cultivar el arte del dibujo, la Constitución de la República y los principales elementos del Derecho Público", bajo el lema de Libertad, Igualdad y Fraternidad.

Hasta ese entonces lo que se buscaba era cambiar el hecho de que la pintura ecuatoriana no se quede encerrada en la temática religiosa y en la imitación, si no más bien interpretar a la naturaleza y propender a la originalidad.

Por esta época aparece la imagen folklórica, a base del paisaje y del pueblo. Aparece el primer Quito republicano pintado al óleo por Rafael Salas. Empieza el mundo de la creación personal, de la observación individual, de la idea libremente expresada.

La Escuela Democrática de Miguel de Santiago no solo adquirió resonancia en el ambiente social, sino que llegó a interesar a poderes políticos, que empezaron a apoyar a las bellas artes.

Realizaron exposiciones importantes con importantes artistas como jurados: Antonio Salas, José Páez y Medrano y José Ildefonso Páez.

El retrato

Durante los treinta primeros años del siglo XIX abunda el retrato heroico a gran tamaño, con lujo de detalles en cuanto a uniformes y el aire teatral de la iconografía napoleónica; el arte militar y la alegoría patriótica.

Los retratos de los héroes de al independencia fueron reiterados e innumerables. Como ejemplo el Gral. Flores encargó a Antonio Salas la ejecución de veintidós retratos de generales.

El paisajismo

El paisaje tenía muy pocos antecedentes en la colonia (como en ciertos fondos de cuadros religiosos). Pero el primer artista que incorpora el paisaje en sus obras es Miguel de Santiago (la serie "los Milagros de la Virgen").

Miguel de Santiago pinto siempre sobre el paisaje de Quito. Ya a mediados del siglo XIX muchos artistas se vuelven viajeros y plasman en sus obras el paisaje ecuatoriano. La costa solo formó parte de la pintura a partir de mediados del siglo XX.

²"Honorato Vázquez, de Cuenca, fue rector de la Universidad del Azuay y creó una escuela de Pintura bajo la dirección de Tomás Povedano, maestro español. Sus paisajes tienen influencia italiana. Y es sobre todo el más directo precursor del impresionismo, o sea la Escuela que rompe definitivamente con todos los restos académicos del siglo XIX y comienza el moderno paisajismo en el país"

El costumbrismo

En cuanto al costumbrismo podemos decir que es un género pictórico por que comprende composición, diseño, color y temática peculiar.

El primer impulso de los pintores novecentistas interesados en el costumbrismo fue captar tipos, algunas veces a través de retratos o dibujos más o menos caricaturescos, y otras en conjuntos callejeros (fiestas o ceremonias religiosas).

La pintura costumbrista es un valioso registro de tipos humanos, usos y costumbres a través de los cuales se apoya el conocimiento de la evolución socioeconómica y política del siglo.

1.4 Antonio Salas

Antonio Salas fue favorecido con un don excepcional: el de una descendencia en que

2. Monteforte, Mario. Los signos del hombre, 1985 pag. 160

perpetuo su nombre y la afición a la pintura.
*(Anexo 1: Árbol Genealógico de la familia Salas)

Nació en Quito en 1784 y muere en 1860, participo del espíritu de la colonia y de la independencia. Aprendió de sus maestros Rodríguez y Samaniego, caracterizándose desde el comienzo por su dibujo colorido y personal.

Del ambiente de la colonia heredó la temática religiosa como son los lienzos de la Muerte de San José y la Negación de San Pedro en la iglesia de la Catedral; el Hijo pródigo en el Carmen Antiguo y la Dolorosa en el Museo Colonial.

Muy Joven entró de aprendiz al taller de pintura del Maestro Bernardo Rodríguez y después al de Manuel Samaniego. Allí aprendió a tratar temas de carácter religiosos muy en boga por entonces y por su gran imaginación no se limitó a copiar como la mayoría de nuestros artistas, pues también trabajó obras originales. Entre 1.804 y 1814 pintó para la iglesia del Quinche con otros artistas.

Ya era considerado el jefe del Gremio de Pintores de Quito, compuesto principalmente de Diego Benalcázar, Antonio Silva, Mariano Rodríguez, José Cortés Alcocer y Mateo Navarrete.

En 1.823 comenzó a restaurar 17 cuadros grandes, 10 medianos y 12 pequeños de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario.

³“El 19 de marzo de 1.824, salió temprano de su taller en el Barrio de San Blas, con el ánimo de oír misa en la iglesia de San Agustín pero se encontró en el zaguán con el soldado Antonio López Álvarez, del Cuerpo de Comercio y vecino suyo en una de las piezas interiores, con quien se detuvo a libar aguardiente. Al mediodía, en completo estado de embriaguez, pasó por la iglesia y de regreso a su taller se encontró en la puerta a Nicolás Cansino, hermano de su conviviente, que el día anterior había reñido con su esposa y sin mediar más motivo le atacó con un cuchillo infiriéndole ocho puñaladas, a consecuencia de las cuales falleció. Mientras tanto, Salas se había retirado a seguir pintando un tumbado en el piso superior de la casa del Dr. Joaquín Gutiérrez, pero estaba tan mareado que no podía darle el tono natural a una vaca. A las cinco de la tarde su discípulo José Páez le fue a buscar, avisándole del escándalo, pero Salas no recordaba nada. Esa noche pasó escondido en San Agustín y al día siguiente no se presentó a la Justicia. Iniciado el juicio, que fue largo, se dio tiempo para pintarle al

Intendente del Departamento de Quito, General Juan José Flores, la serie de retratos al óleo, tamaño natural, de los Generales de la Independencia de Colombia -hoy en la Universidad Católica- convirtiéndose en el exponente mayor del arte quiteño en la etapa heroica...”

En 1.825 fue condenado a ocho años de prisión en el fortín de Punta de Piedra, pero como presentó recurso de apelación ante la Corte, ésta le rebajó la pena a cinco años en Loja, donde puso taller y pintó para varias iglesias y conventos.

En 1.832 pidió el indulto al ejecutivo y como pasó el asunto al Congreso, le conmutaron la pena por tres años de enseñanza gratuita de Dibujo en la Universidad Central. En 1.838 trabajó para los padres Agustinos la serie de ocho cuadros titulados “Vida de la Virgen”. En 1.849 formó parte del “Liceo de Pintura” que se fundó en Quito. El figuró entre los socios de “La Escuela Democrática Miguel de Santiago” que agrupaba a varios de sus aventajados discípulos: Leandro Venegas, Ramón Vargas, Nicolás Manrique, Juan Pablo Sanz.

El 6 de Marzo participó en la Exposición de Pintura y Escultura presidiendo el Jurado, pues era el artista mejor pagado de todos. Su arte era sencillo pero al mismo tiempo delicado y armonioso. Pintaba a base de pequeños grabados y litografías venidos del exterior.

Trabajó al óleo, al temple, miniaturas, muchos cuadros para el extranjero y sus retratos fueron aceptados con entusiasmo. El retrato es, el gran triunfo de la pintura de la Independencia, no solo el retrato del héroe o del militar sino también el del civil y el autorretrato. Damas, obispos, gentes del pueblo son objetivos de la pintura. Trabajó con óleo, pincel y acuarela, también con lápiz.

Usó los juegos de luz y fusionó el rasgo peculiar del retratado con el elemento físico característico, por eso sus obras fueron muy cotizadas, lo que le permitió vivir casi con lujo. A su muerte, los herederos vendieron los cuadros. Gran parte de esa colección se encuentra hoy en el Colegio de la Dolorosa y el Museo de Cotacollao de los padres jesuitas.

⁴ “Firmados por el artista hay muchos lienzos del Corazón de Jesús, así como cuadros representativos del folklore quiteño”.



Simón Bolívar
1783-1830



Antonio José de Sucre
1795-1830

1.5 Joaquín Pinto:

Nació en Quito el 18 de agosto de 1842, hijo de José Pinto y de la ambateña Encarnación Ortiz y Cevallos. Su primer maestro su compañero de escuela llamado Cipriano Borja, con quien abría aprendido a dibujar. Dotado de talento artístico, aprovechó las enseñanzas de los maestros entonces conocidos (Luis Cadena y Juan Manosalvas). Frecuentó sucesivamente los estudios de Ramón Vargas, Rafael Venegas, Andrés Acosta, Tomás Camacho, Santos Cevallos y Nicolás Cabrera. Cuando su padre muere en el año 1.853, su familia comenzó a padecer pobreza y privaciones, el a los once años ya dibujada bastante bien y motivado por su carácter disciplinado continuó en el camino de la superación, estudiando y trabajando para ayudarse.

En adelante recibirá lecciones de Tomás Camacho, Santos Cevallos y Nicolás Cabrera que le ordenó copiar la serie de profetas de Goribar que se conserva en la Iglesia de la Compañía. También estudió Geometría, Anatomía, perspectiva e Idiomas y enseñó a pintar a numerosos jóvenes, ganando lo suficiente para que su madre y hermanos pudieran disfrutar de una relativa tranquilidad económica.

A los veinte años se independizó y puso un taller, pintando por encargo de las principales familias y de las Congregaciones todo tipo de asuntos, tanto religiosos como profanos y con el tiempo se fue especializando en retratos, paisajes y objetos pequeños y poco convencionales. Hizo trabajos en óleo y pastel, después se dedicó a la acuarela, conservándose muchas de ellas, todas preciosas por la perfección de sus líneas y riqueza de matices.

Entre sus discípulos figuraba Eufemia Berrío, joven de familias oriundas de Medellín en Colombia y atraído hacia ella, fue aceptado y de esa unión nacieron dos hijas.

Años después el Canónigo Manuel Andrade Coronel lo contrató para que decore su casa. Pinto concurrió con Eufemia Berrío a realizar esos trabajos y entonces Andrade la convenció a ella de abandonar al pintor e irse con él, lo que así ocurrió. De esta unión nació el niño Manuel Nicolás Andrade Berrío.

El Dr. Manuel Andrade Coronel había sido obligado en su juventud a ingresar al sacerdocio sin vocación. Pinto no olvidaba a Berrío y meses después la recibió de nuevo en su casa con el niño Andrade y formalizaron la situación, comprometiéndose en matrimonio. Al enterarse Andrade del compromiso de la Berrío, enfurecido trató de asesinarlo primero con un cuchillo pero no pudo, luego trató de envenenarlo varias veces. Por todo esto los esposos Pinto sufrieron mil y un comentarios hirientes, lo cual influyó en el carácter tímido y algo opacado del pintor, que lo volvió huraño, retraído y hasta dado al misticismo.

Su obra abarca escenas de la vida urbana y rural como vendedores de feria, prioste, danzantes, indios de todos los sectores y de todos los oficios, aguatero, leñadores, cargadores, albañiles, campesinos y mestizos, peluqueros, ayudantes de notario, y sacristanes; corridas de toros, procesiones populares, bailes, escenas domésticas y reuniones aldeanas. Se lo considera el precursor de indigenismo, el cual expone todos y cada uno de los aspectos de la vida indígena, de la vivienda campesina, de los duros oficios del campo, del amo y del peón, con gran realismo y franqueza. Después de algún tiempo Joaquín Pinto logró aislarse del mundo enseñando en la escuela de Bellas Artes de Quito, trabajando sus cuadros y estudiando numerosos idiomas, llegó a hablar francés, inglés, alemán y latín.

En 1.877 González Suárez le solicitó a los esposos Pinto que dibujen algunos objetos arqueológicos encontrados en las zonas de Cañar y Azuay y confeccionen las láminas para la impresión tipográfica de la obra "Estudio Histórico sobre los cañaris". Esta labor era nueva en el medio y para realizarla debieron de ingeniarse fabricando los utensilios necesarios. La edición apareció en 1.878, notablemente decorada, pero sólo en cien ejemplares. Este no fue el único trabajo en que intervinieron ambos, hay constancia de otros muchos ejecutados con sus hijas Josefina y Raquel.

Joaquín Pinto en Cuenca

La Junta de Gobierno de la Universidad de Cuenca, en 1880, mandó a pintar un cuadro al óleo de la Inmaculada Concepción para la Sala de la Universidad. El doctor Julio Matovelle, fue el encargado de realizar el convenio con Joaquín Pinto.

En 1884 residía en Quito el doctor Honorato Vázquez, en donde conoció y formó una gran amistad con Pinto.

En el comulgatorio del Carmen de la Asunción se encuentra un lienzo de gran tamaño firmado por Pinto en 1881, de la Santa Teresa de Jesús.

La escuela de pintura, fundada en 1893, por problemas económicos se suspendió por algunos años, hasta que se reinició en marzo de 1903, con Pinto como maestro, quien al término de su curso realizó una exposición con las obras de sus estudiantes.

Regresó de profesor a la Academia de Bellas Artes de Quito y murió apaciblemente de hipertrofia de la próstata, el 24 de Junio de 1906, a la edad de 63 años siendo sepultado

en el cementerio de la Iglesia del Tejar en la tumba común de su familia y al lado de su esposa.

Dejó muchísimas obras, algunas sacadas del país por viajeros conocedores de la bondad de su arte. Fue un genial creador y un trabajador perseverante e incansable, ensayó todas las técnicas, descolló como acuarelista y excelente profesor.

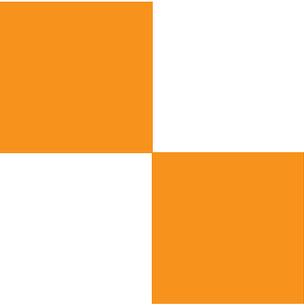
Tenía una técnica heredada en su mayor parte de los maestros quiteños del siglo XVIII, también fue caricaturista y dibujó a García Moreno montado en su borrico en el papel de Quijote, tampoco tuvo reparo a pintarse él mismo en diversas escenas. Al final de sus días prefirió la técnica de la acuarela, usando papel y cartón, agua engomada y gotas de hiel de vaca para conservar la frescura y humedad. Entre sus seguidores están Honorato Vázquez, Luis Martínez, Juan León Mera y Rafael Troya. Las obras de Pinto se exhiben en el Museo Municipal, en el Museo Jijón y Caamaño y en el Banco Central de Quito.



Mariana de Jesús enseña la doctrina cristiana.
Autor: Joaquín Pinto



"El juicio final" XIX
Autor: Joaquín Pinto

Two orange squares are positioned on the left side of the page. The top square is larger and partially overlaps the bottom square, which is smaller and shifted to the right.

CAPÍTULO 2

PINTURA DE CABALLETE

Las pinturas de caballete son obras ejecutadas sobre soportes móviles, como son las tablas y los lienzos.

2.1 Tecnología

La mayoría de los artistas tenían sus propias técnicas que pasaban de maestro a aprendiz sin que se considerasen dignos de ser registrados por escrito. Con la ayuda de pruebas y exámenes que se han hecho se pudo conocer las técnicas de los grandes maestros en cuanto a imprimación, pigmentos, etc, a lo largo de la historia, que han servido para que otros artistas las utilicen con pequeñas diferencias en algunos casos.

El temple y el fresco fueron los procedimientos más utilizados. Se usaban pigmentos molidos finamente. Los pinceles que se empleaban eran de pelo gris y de cerdas de puerco. Los pigmentos eran disueltos con temple de yema de huevo en las mismas cantidades. Algunos pigmentos se mezclaban con albayalde. El pan de oro era colocado con un temple de clara de huevo bruñéndolo con una piedra preciosa suave.

Una de las características comunes de los pintores quiteños, es su técnica de encarnado (como se llama en pintura y escultura a la simulación del color de la carne del cuerpo humano) que da una apariencia más natural a la piel del rostro, el color se daba en varias capas sumamente fluidas (veladuras) que se transparentaban permitiendo la mezcla óptica de los colores superpuestos; se iniciaba con los colores de sombras (azules, verdes, ocre); luego se daban los colores claros (blanco, rosa, amarillo); para terminar con los colores de resalte (naranja y rojo para las mejillas sonrosadas, las rodillas y codos de los niños; azul oscuro, verde, violeta, para las heridas y moretones de los Cristos o para las sombras de la barba incipiente de personajes imberbes

2.2 Pintura al óleo

El uso del óleo se lo usó desde la edad media, combinándola con la pintura al temple o al fresco. Con esta mezcla retocaban las obras realizadas en yeso y conseguían así un secado más rápido. El aceite que más se empleaba era el de linaza que solía mezclarse con los pigmentos de minerales que son los que proporcionan el colorido, pero no era el único y cada artista en su taller tenía su propia

fórmula que guardaba muy en secreto.

Esta pintura obtenida con la mezcla de óleos ofrecía muchas ventajas al pintor, entre otras, el poder realizar su obra lentamente y sin prisas de acabado (lo contrario de lo que ocurría en la pintura al temple, o al fresco), el poder retocar la obra día a día, variar la composición, los colores, etc.

Los distintos artistas tenían y tienen sus trucos para poder dar a la pintura el aspecto de veladuras, imágenes en profundidad, y detalles microscópicos. La técnica para estos casos era o es diluir más o menos la pintura en aceite de linaza mezclado con esencia de trementina.

Las capas inferiores se diluyen en esencia de trementina (capa magra ya que la esencia de trementina es un disolvente). Si en las siguientes capas necesitamos una pintura más fluida se tiene que diluir con médium (dos partes de esencia de trementina y una de aceite de linaza), por lo tanto en esa capa la pintura tendrá un mayor porcentaje de grasa que la anterior.

Actualmente el óleo es muy utilizado por sus cualidades de fácil y dura adherencia al fondo, la intensidad y profundidad de tonos y colores, la fácil obtención de gruesos empastes opacos y su resistencia a la acción del tiempo. Los medios diluyentes de mayor empleo son esencia de trementina, petróleos, aceites semivolátiles, aceites grasos, cocidos, espesados, resinas disueltas, cera y secativos.

El médium utilizado por muchos pintores de técnica directa y rápida esta compuesto por barniz de almáciga, aceite de linaza y esencia de trementina en partes iguales.

2.3 Soportes

Entre todas las materias empleadas como soporte, es el lienzo el más popular y usado; este tiene las ventajas de su flexibilidad y de un peso reducido que facilita su transporte y, particularmente, la comodidad que ofrece el encontrarlo preparado y montado en bastidor.

Sus desventajas residen en su cualidad frágil, propensa a desgarrarse y agujerarse; en su falta de protección en el reverso, facilitando así que sus fibras absorban la humedad del ambiente o se alteren en su constitución por los cambios de temperatura, por su naturaleza flexible, siendo fácil que se abombe, ondule, o se estire con exceso, produciendo

el desgarramiento o pulverización de los elementos constituyentes de la imprimación y desprendiéndose de ellos la pintura que sostiene.

Las telas más empleadas en la pintura son las de cáñamo, lino, mezcla de lino y algodón y el yute. Su tejido lo forman dos series cruzadas de hilos, en urdimbre y trama, de las que esta es la única estirable.

La regularidad del hilo y la mayor limpieza de la superficie, de defectos y nudos, manifiestan la homogeneidad de su aspecto y calidad. Los mejores lienzos son el de lino puro para formatos medianos y pequeños, y el de cáñamo para cuadros de mayor extensión. Los de lino y algodón mezclados son inefectivos, pues la tensión de cada una de esas fibras es diferente; el algodón es muy elástico y tiene una resistencia relativa. El yute es de textura gruesa y poco útil para las técnicas de arte. Además del lienzo los soportes también empleados en pintura son la madera, el cartón, papel, metal, mural etc.

2.4 Estratos

2.4.1 Imprimación:

Es la capa de fondo que cubre y protege al soporte y que cuenta con las condiciones para sostener a una pintura. Para la imprimación son utilizados como material las colas y gelatinas, los aceites, sustancias de relleno y blancos opacos cubrientes. Por lo general se cubre el lienzo con una sola capa o las menos posibles para que sea muy delgada y tenga menos posibilidades de agrietarse.

La imprimación con cola se la realiza sin tensar el lienzo, ya que al secarse tiende a encogerse. La cola de conejo fundida en agua, al enfriarse se forma una gelatina que sirve para ser aplicada con una espátula para llenar las aberturas de la tela, luego se limpia para que no quede cola en la superficie y se lo deja secar. Las capas de imprimación a la cola, deben dejar una superficie lisa y suave. Imprimación al yeso. Los fondos tienen como base la Creta o blanco de España o el yeso natural, que son buenos por su cualidad opaca y sus propiedades absorbentes. Estos fondos son los mejores para oleos y temple

Preparación:

La superficie del lienzo con cola ya seco se pasa una lija fina para quitar las fibras sueltas,

nudos y materias extrañas. El gesso se prepara dejando apagar sobre mármol o cristal, blanco de España o de París, extrafino, o yeso natural con agua y cola, amasada bien con espátula hasta obtener una pasta de consistencia algo cremosa luego se coloca en el lienzo con espátula o brocha. Una vez seco se pasa una capa fina de cola para que la pintura mantenga su luminosidad.

También se pueden usar capas de barniz al almáciga⁵ "resina obtenida de la corteza de un árbol pistacia lentiscus...", o damar que actúan como aislantes, disueltos en trementina en relación de uno a tres.

Otra forma es aplicar el gesso constituido por la mezcla de agua, blanco de España o yeso natural y blanco de zinc en partes iguales, se mezcla bien hasta formar una pasta y a esta se añade agua de cola muy fluida en baño maría.

La imprimación se lo hace con espátula o brocha. La mezcla en partes iguales de blanco de España o yeso natural, blanco de zinc, y agua de cola al estar homogénea se agrega un aceite espesado calentado al baño María, su proporción es de acuerdo a la capacidad de absorción, luego se agrega agua, todo sin dejar de agitar. Esta mezcla se debe aplicar enseguida para evitar que se estropee, con dos o tres capas.

Cuando el fondo contiene algo de aceite se vuelve amarillento pero se lo evita exponiéndolo al sol.

Imprimaciones a la caseína

Son muy luminosa al temple y al oleo. Su duración es extrema.

Preparación

Se mezcla por quince minutos 20 gramos de caseína pura con 100 gramos de agua caliente y sin dejar de batir se agrega gota a gota 3 gramos de amoníaco, esta mezcla se la aplica enseguida ya que se daña en 24 horas.

Una parte de esta mezcla se le agrega tres partes de agua y se da la primera mano muy delgada sobre el lienzo. Aparte se mezcla yeso mate, blanco de zinc, y dos de agua y una parte de la cola de caseína. Esta solución se la aplica sobre la capa anterior, dejándola secar por una hora y luego otra capa. Las irregularidades se las elimina puliendo con una lija fina.

Aplicar una primera mano de la mezcla de

⁵ Calvo, Ana. Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z. 2003. Pág. 22

75 gramos de cola de caseína y 5 gramos de blanco de zinc con agua, se deja secar, la segunda mano se compone de 60 gramos de cola de caseína y 20 gramos de blanco de zinc; la tercera mano de 50 y 30 gramos respectivamente, se deja secar y se pule con lija o piedra pómez.

Imprimaciones al aceite

Es una de las más utilizadas por los artistas por su costo y fácil preparación.

Luego de aplicar una mano de cola muy fina, ya cuando este seco, se mezcla blanco de plomo y un poco de esencia de trementina hasta formar una pasta que se la aplica con espátula al lienzo.

Con la capa de cola previa, se aplica una mezcla formada por 75% de blanco de plomo y 25% de blanco de zinc, mezclados con aceite de linaza cada uno y se los junta en una sola pasta. La segunda mano es de 65% de blanco de plomo y 35% de blanco de zinc, y la tercera en partes iguales.

La mezcla de partes iguales de de blanco de plomo y de zinc con aceite de linaza y yema de huevo e igual volumen de agua; se coloca sobre una capa previa de cola de caseína. Una vez seco se aplica una capa de aceite y huevo. Se debe dejar de secar por un par de semanas y se lo pule con lija o piedra pómez.

Fondos de color

A los lienzos imprimados al gesso o al aceite se les puede aplicar una capa ligera de un gris, ocre, o rosa con un medio un de oleo, resina o temple o mezclando el color con la ultima capa de imprimación.

6 "Los fondos grises o medios tonos se encuentran en muchas obras de pintores holandeses y flamencos. Los pintores del Renacimiento, Greco, Velázquez y Goya emplearon fondos de color sobre los que, por un hábil juego de transparencia y opacidad, conseguían efectos y matices de la máxima belleza ..."

2.4.2 Capa pictórica

Es el estrato propiamente de la pintura, compuesto por una o mas capas que contienen los pigmentos y el aglutinante. Se la aplica sobre la capa de imprimación. Puede aparecer alterada por defectos de técnica o por las condiciones ambientales, pero casi siempre los problemas de conservación van

unidos al soporte, a la preparación o a los recubrimientos. La conservación de la capa pictórica depende en primer lugar del estado del soporte y de sus reacciones con el ambiente. La pintura, una vez seca no tiene la flexibilidad de la tela o madera y cuando estos se mueven por los cambios de humedad fundamentalmente, la capa pictórica se cuartea.

Los cambios cromáticos de los pigmentos y colorantes y la oxidación de los aglutinantes son alteraciones que no se pueden corregirse.

En otros casos, por efectos desde la parte exterior (humedad, sequedad, abrasión) se vuelve pulverulenta al perder el aglutinante su poder adhesivo, y se cae, se desprende en escamas, puede encontrarse barrida por una limpieza inadecuada o incluso atacada químicamente. La restauración de la capa pictórica va dirigida a su mantenimiento, y por ello deben tenerse en cuenta las causas de alteración.

Los tratamientos más frecuentes son la fijación, en caso de escamas, ampollas o levantamientos, la consolidación cuando se encuentra en estado pulverulento, la limpieza, reintegración del color en las lagunas, usando diferentes técnicas y criterios.

2.4.3 Capa de protección

Barnices

Los barnices sirven para proteger las pinturas del deterioro mecánico, de la desintegración que crea la acción destructora de la humedad y vapores ácidos para destacar colores, acentuar la intensidad de estos y reforzar los valores tonales. Las mas comunes para este uso son de resinas de almáciga y de damar, ambas con esencia de trementina. También son utilizados los barnices como medios o aglutinantes de los colores, como superficies aislantes entre dos capas de pintura, en las imprimaciones, como componentes de formulas en las emulsiones de temple y para los retoques.

Existen gran variedad de barnices entre estos tenemos:

Barniz de ambar y aceite de trementina: Se derrite seis partes de ambar a este se le añade aceite de linaza y seis partes de esencia de trementina y una vez fría se la pasa por un

pañó limpio. Este barniz tiene una gran cualidad de dureza, pero cubre la pintura de una capa de amarillo- pardo.

Barniz de damar: se la mezcla con trementina. Una parte de resina y dos de esencia de trementina. A este barniz se lo aclara añadiéndole alcohol anhídrido o acetona en pequeñas cantidades, sacudiéndolo bien hasta obtener un líquido más claro.

Barniz de goma laca: se disuelve una parte de resina con dos de alcohol. Esta también se la puede hacer al agua, mezclando 50 partes de agua, 6 de goma laca blanca y 2 de bórax (Es un cristal blanco y suave que se disuelve fácilmente en agua)

Barniz a la cera: disolver una parte de cera de abejas blanqueada en tres de esencia de trementina. Una vez seco (dos o tres días se pule con una media de seda)

Mate: se le añade a la mezcla anterior una de damar.

2.4.4 Bastidores y marcos

Los bastidores son estructuras de tela o lienzo, en forma de marco de madera, de pino o fresno generalmente, con distintos sistemas de unión en los ángulos, que llevan cuñas en los ingleses, para tensar la tela.

Bastidor fijo: Este bastidor no lleva cuñas, tiene listones de madera clavados, o encolados en los ángulos. Suelen dar problemas para conservar los lienzos bien tensados. Estos fueron los bastidores que se usaron hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

Bastidor con cuñas: Aparecen en la segunda mitad del siglo XVIII, se desarrollo a partir del bastidor fijo. Tiene hendiduras en ángulos y es ampliable con cuñas

Bastidor de tensión automática: Este es un nuevo sistema de bastidores, de aluminio o madera y aluminio, que llevan diferentes sistemas de tensado, que permiten mantener constante la tensión.

Características:

- Bastidor perimetral de madera reforzado con un perfil y estructura de aluminio.
- Cuñas reemplazadas por simples mecanismos de aluminio.
- Ensamblaje de los ángulos del bastidor fabricado para permitir un montaje simple me-

dante ángulos internos de aluminio.

- Tela se fija mediante grapas y clavos.

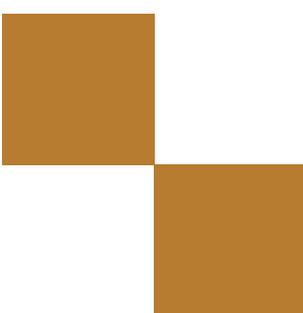
Entre las maderas más apropiadas para la elaboración de los bastidores están el cedro y el laurel, cuya característica es ser muy resistente. Además es siempre recomendable curar la madera con un buen producto como medida de precaución.

Marcos

Es una moldura de remate exterior, decorativa y protectora, utilizada en la mayoría de las pinturas. Los marcos constituyen un elemento más en la conservación de una obra. En muchas ocasiones corresponden al mismo momento de ejecución de la pintura o incluso forman parte de la misma. En otras, son adicionales de gran interés artístico y documental. Al ser una pieza exterior suelen presentar más alteraciones que la pintura y frecuentemente han sido sustituidos en intervenciones.

Existen diferentes tipos de tratamiento para su conservación tanto para la madera, dorado, y madera policromada.

Otro aspecto importante para la conservación de las obras enmarcadas, son los montajes inadecuados y más si llevan cristal, en tal caso se necesita una separación de 5 a 10 milímetros.



CAPÍTULO 3

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN CUADRO “CORAZÓN DE JESÚS”

**ESTADO EN EL QUE SE
ENCOTRABA EL CUADRO
ANTES DE LA INTERVENCIÓN.**



3.1 Documentación

Bien Cultural: Pintura de Caballete

Nº de Inventario: CO-18-1-2010

Nombre: "Corazón de Jesús"

Técnica: tela de algodón pintado al óleo

Dimensiones: **Alto:** 80cm **Ancho:** 70cm.

Atribuido a: *Antonio Salas

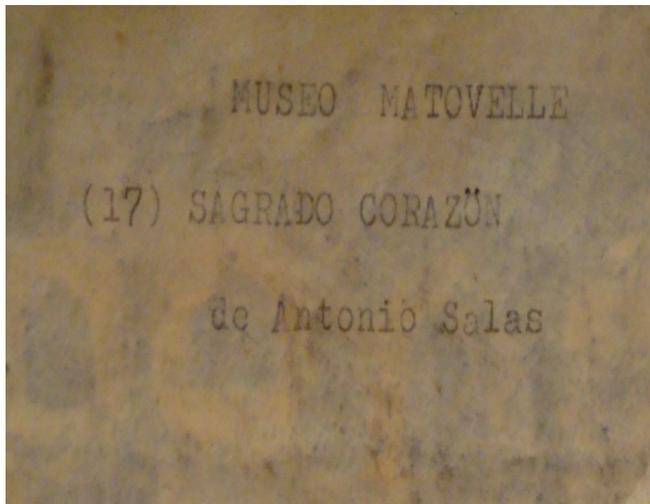
Siglo: XIX

Propietario: Convento de la Iglesia de la Merced

Lugar de Conservación: Convento de la Merced

Historia de la obra

De acuerdo a investigaciones realizadas a los encargados del Centro Cultural Matovelle: sabemos que no existe un historial sobre su procedencia, pero se sabe que es una obra única, pertenece al Convento de La Merced. Se presume que es un obsequio que se realizó en el siglo XIX al convento.



*Atribución

Es importante mencionar que el cuadro no tiene firma pero en el se encuentra un papel adherido al cuadro con la siguiente inscripción: "Museo Matovelle (17) Sagrado Corazón de Antonio Salas"

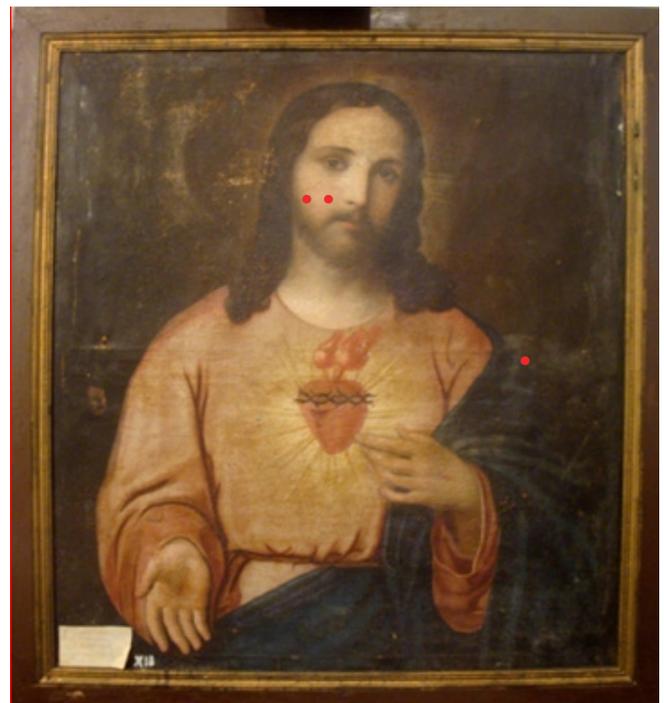
Este sería el único documento que se tendría como respaldo de su atribución ya que en el museo no cuentan con información sobre este tema.

Verbalmente el Padre encargado de los bienes patrimoniales me supo manifestar que hace algunos años, un especialista amigo del convento realizó un inventario de los bienes

artísticos del convento y en ese entonces se colocaron mambretes en los cuadros que no estaban firmados, pero que por sus características se podían atribuir, y este es el caso de nuestro cuadro en mención.

Por nuestra parte hemos realizado un análisis general de la obra y un estudio comparativo de las obras que se encuentran firmadas por el propio artista, así como un estudio de su técnica y producción artística, luego de lo cual hemos llegado a la siguiente conclusión:

- Realizó varias obras con temática religiosa, pero la advocación del corazón de Jesús es su preferida.
- Hizo algunas obras para diferentes órdenes religiosos.
- La presencia de albayalde en la base de preparación como material de carga nos permite ubicar esta obra a mediados del siglo XIX.* (información obtenida de los exámenes químicos realizados a la obra y que se detallan más adelante)



- Trabajó al óleo. Usó los juegos de luz, fondos oscuros y realce del personaje principal.
- • El encarnado que da una apariencia más natural a la piel del rostro, el color se daba en varias capas sumamente fluidas que se transparentaban permitiendo la mezcla óptica de los colores superpuestos; se iniciaba con los colores de sombras (azules, verdes, ocre); luego se daban los colores claros (blanco, rosa, amarillo); para terminar con los colores de resalte (naranja y rojo) para las mejillas sonrosadas.

Estas son algunas puntualizaciones generales que puedo mencionar sobre este tema, que no confirman ni desmienten el hecho de la atribución, pero que sirven como referencia sobre la obra.

Descripción general

- **“Corazón de Jesús”**: De forma rectangular vertical, imagen de medio cuerpo, de frente. Jesús con la cabeza ligeramente inclinada a la derecha, brazo izquierdo flexionado y la palma de la mano hacia abajo. El brazo derecho flexionado sosteniendo el manto. Viste túnica rosada ceñida en la cintura y un manto azul terciado que cae desde su hombro derecho y se sujeta en la cintura.

Cabello largo rizado y barba café. En el centro de su pecho un corazón, en la parte superior dos llamas de fuego, alrededor destellos de luz y una corona de espinas verde en el centro. Fondo oscuro.

Descripción estética

El cuadro muestra un trabajo de gran calidad lineal, tonal, y expresiva. Hay una figura principal, que es Jesús en el centro de medio cuerpo. En cuanto a la estructura lineal, la composición lineal es clara, una línea vertical, ya que Jesús constituye un elemento recto, vertical, que asegura la estabilidad lineal. En el aspecto tonal, se juega con el fondo oscuro, y luz en el personaje. El color del encarnado del rostro y las manos (obtenida por veladuras, técnica utilizada por los pintores de la época) es de muy buena calidad, al igual que la túnica y el manto, que logran tener volumen gracias a los efectos de luz y sombras dadas por el artista.

Estudio iconográfico

La devoción al Sagrado Corazón de Jesús fue promovida por Santa Margarita María de Alacoque (1647-1690).

De acuerdo con el simbolismo general del corazón, se trata del amor inmenso de Jesús hacia los hombres.

El corazón anatómico de Jesús como símbolo del amor divino, según el Libro Bíblico de San Juan 19:34-37; se le representa traspasado por clavos, con corona de espinas y los instrumentos del martirio, especialmente a partir de los siglos XV-XVI en xilografías; desde el siglo XVIII representaciones pictóricas de Cristo con el corazón visible y radiante como cuadro religioso.

3.2 Análisis y diagnóstico

Antes de proceder a cualquier operación de carácter preventivo de conservación o restauración, la obra en cuestión debe ser cuidadosamente examinada.

Las imperceptibles alteraciones que se presentes en su estructura serán síntomas que nos informen sobre su estado, las causas que lo motivaron y los procedimientos que se deben seguir para su total recuperación.

A pesar de que los métodos de examen son múltiples y variados para el diagnóstico de los problemas que aquejan a una obra de arte, vamos a comenzar por el más simple y práctico, es decir el examen óptico.

El método óptico, puede llevarse a cabo mediante una fuente de luz natural o artificial. Los datos obtenidos de estas observaciones proporcionan, en la mayoría de los casos, las bases para un diagnóstico preciso, y poder definir los procedimientos a seguir.

FICHA DE PRELACIÓN		PINTURA DE CABALLETE		INSTITUCIÓN: IGLESIA DE LA MERCED	
NOMBRE: Corazón de Jesús		ÉPOCA: Siglo XIX		TÉCNICA: óleo /algodón	
ATRIBUCIÓN: Antonio Salas		DIMENSIONES: ALTO: 80cm. ANCHO: 70cm.			
Nº DE INVENTARIO: CO-18-1-2010			LUGAR DE CONSERVACIÓN: Convento de la Merced		
<p>DESCRIPCIÓN: De forma rectangular vertical, imagen de medio cuerpo, de frente. Jesús con la cabeza ligeramente inclinada a la derecha, brazo izquierdo flexionado y la palma de la mano hacia abajo. El brazo derecho flexionado sosteniendo el manto. Viste túnica rosada ceñida en la cintura y un manto azul terciado que cae desde su hombro derecho y se sujeta en la cintura. Cabello largo rizado y barba café. En el centro de su pecho un corazón, en la parte superior dos llamas de fuego, alrededor destellos de luz y una corona de espinas verde en el centro. Fondo oscuro.</p>					
ESTADO DE CONSERVACIÓN: BUENO: MALO: x REGULAR:			BASTIDOR: ADECUADO: INADECUADO: X		
SOPORTE			CAPA PICTÓRICA		
DE UNA PIEZA	X	DESGASTADA	X		
FORMADO POR VARIAS PIEZAS		CRAQUELADA			X
CLAVADO AL BASTIDOR	Y	MANCHADA			Y
DESTENSADO	X	POLVO Y SUCIEDAD			Y
POLVO Y SUCIEDAD	X	ATACADA POR MICROORGANISMOS			
PARCHES	X	DEYECCIONES DE INSECTOS			X
ATACADO POR MICROORGANISMOS	v	FALTANTES GRANDES			v
CAPA DE PREPARACIÓN			FALTANTES PEQUEÑOS		
FINA	X	DECOLORADA			X
GRUESA		CAPA DE PROTECCIÓN			
NO EXISTE		AMARILLENTA			Y
COLOREADA	X	MUY AMARILLENTA			
FALTANTES	X	NO EXISTE			
<p>OBSERVACIONES: se encuentra un papel adherido al cuadro con la siguiente inscripción: "Museo Matovelle (17) Sagrado Corazón de Antonio Salas" Este cuadro, por su estado de conservación, no se encontraba en exposición, formaba parte de la bodega del museo del convento junto con una gran cantidad de obras. como esculturas. libros. lienzos.</p>					
REALIZADO POR: Erika Ullauri					

A continuación se detalla el análisis del estado en que se encontró la obra:

- **Bastidor:** Se trata de un bastidor no original, de forma rectangular fabricado en madera que mide 80 cm. de ancho por 70cm de largo, el cual tiene 5 miembros: dos cabezales, dos largueros y un travesaño, estos miembros están unidos por clavos.



→ Cabezales

→ Travesaño

→ Largueros



Uniones con
clavos

- **Soporte textil:** Es un soporte textil de algodón de forma rectangular de un solo miembro, esta clavado al bastidor, falta de tensión. Se encuentra atacado por insectos, manchado, desgastado, tiene faltantes pequeños, presenta 3 parches de intervenciones anteriores.

Soporte textil



Manchas de humedad, polvo



Parches de intervenciones anteriores



- **Capa de preparación:** Estrato muy fino de color ocre. En varias zonas no existe.

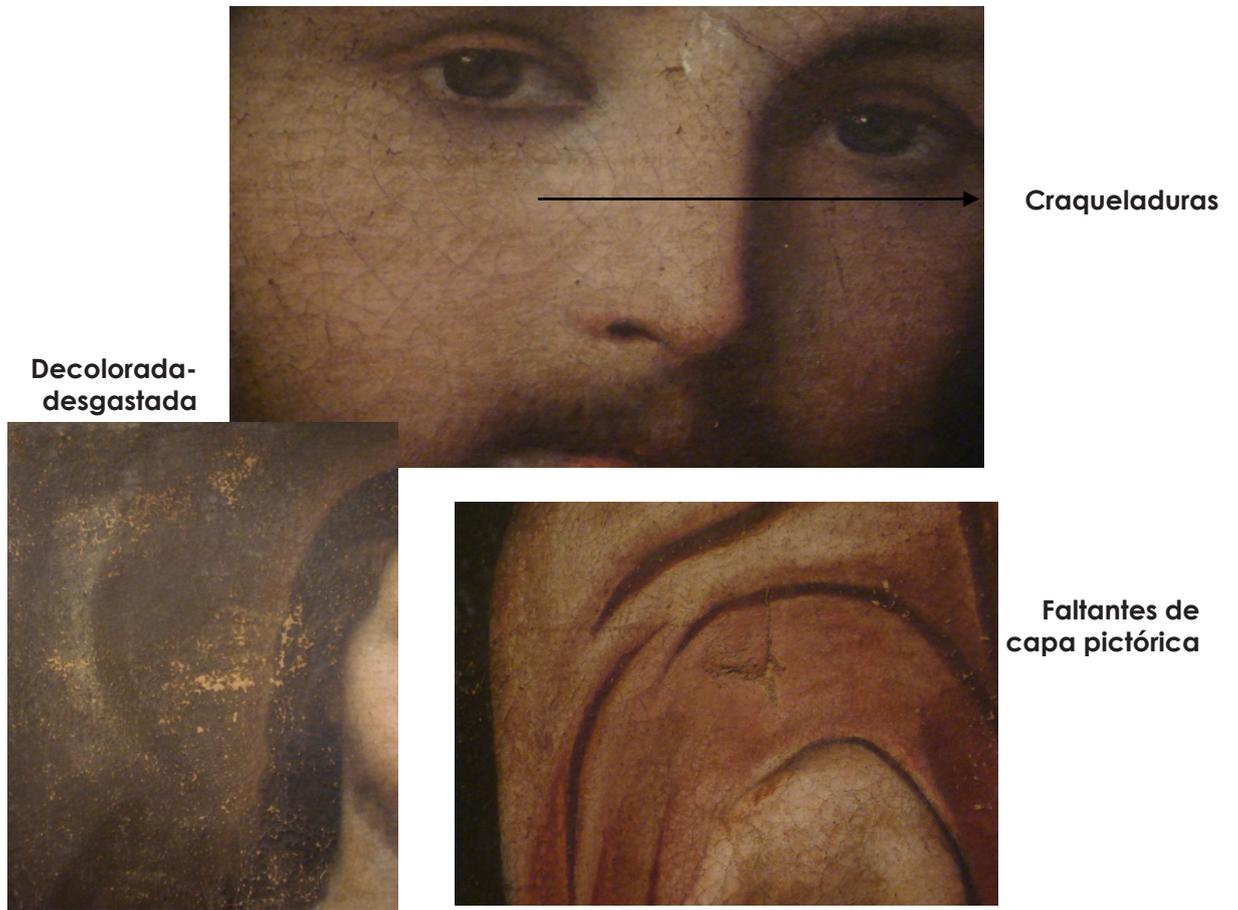
Faltantes de capa de preparación



• **Capa pictórica**

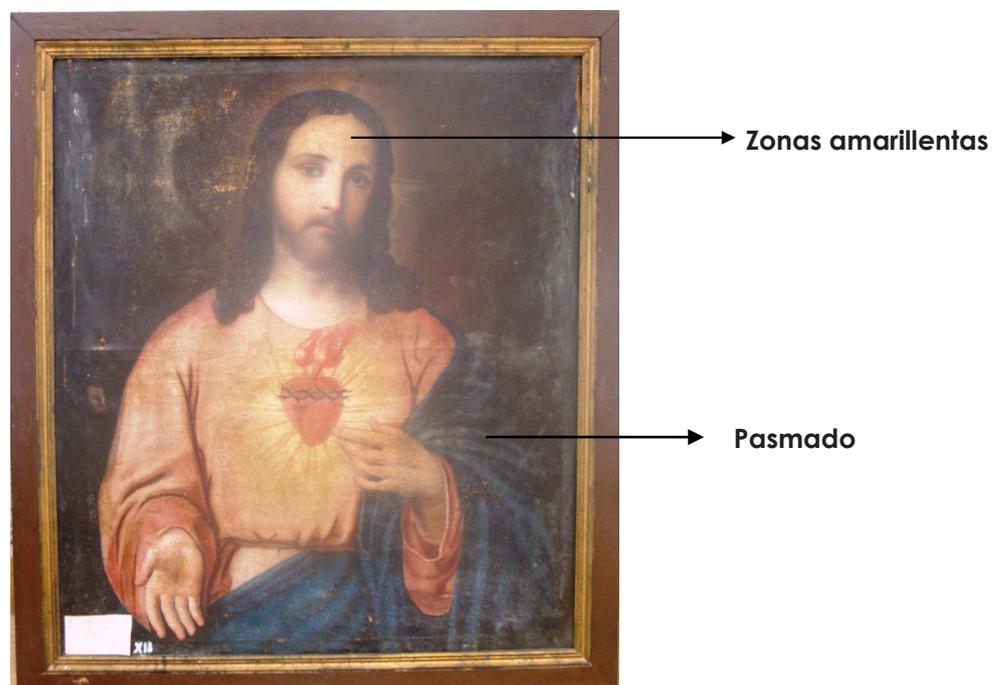
La técnica utilizada en el cuadro "Sagrado Corazón" es el óleo. La paleta cromática utilizada en la obra presenta los siguientes colores: ocre, encarnación, azul, negro, bermellón, colores tierra, blanco.

La capa pictórica está desgastada y decolorada en algunas zonas. Presenta manchas, polvo y suciedad, manchas, deyecciones de insectos, craqueladuras (zonas grandes)



• **Capa de protección**

Amarillenta, pasmada (algunas zonas) y se observa desgaste del barniz



3.3 Propuesta de intervención

La responsabilidad frente a una obra de arte constituye la actitud más importante del restaurador. De ahí el hecho de usar materiales de la mejor calidad, aplicar métodos adecuados y reversibles, que ayuden a preservar las obras por mucho más tiempo.

La restauración es fundamentalmente la recomposición o reemplazo de una o varias partes de una obra de arte.

La fórmula de la restauración está integrada por tres conceptos fundamentales:

- La Ciencia, porque tiene sus propias leyes, basadas en fórmulas exactas, y supone una constante investigación.
- El arte, porque exige un conocimiento profundo de todas las épocas y escuelas que comprendían la historia del arte a fin de imprimir a las restauraciones un sello de fidelidad y respeto, para reintegrar su imagen original.
- La técnica porque valiéndose de los elementos más modernos y de probada eficacia, y con apoyo de exámenes químicos, pueden determinar la autenticidad y estado oculto de una obra de arte.

La presente propuesta de conservación, se encuentra determinada de acuerdo a los deterioros y el diagnóstico realizado previamente.

De acuerdo a esto se pretende que la intervención este dirigida a recuperar la estabilidad material y estructural, así como la lectura correcta de la obra a nivel estético.

Uno de los problemas que presenta la obra es el debilitamiento del soporte textil.

De esta manera y con el fin de devolverle a la obra la estabilidad material se pretende aplicar un reentelado por el método de impregnación de beva 371, esto nos asegura su estabilidad material a largo plazo.

Así, el reentelado propuesto permite garantizar la permanencia de la obra por medio de la colocación de una nueva tela que funcione como un nuevo soporte a la obra, y que a su vez la impregnación de la beva 371 en los estratos sea del todo homogénea, lo que además asegura la adhesión y consolidación de las zonas debilitadas de los estratos pictóricos

3.4 Intervención

3.4.1 Registro

Los procesos de registro y documentación representaron un factor indispensable para la ejecución de la restauración de la obra, por eso se realizaron antes, durante y después de la intervención.

- ***Registro fotográfico:** Por medio de este registro, fue posible obtener imágenes e información de referencia con respecto a los avances de la intervención y los cambios que se manifestó en la obra.

3.4.2 Exámenes químicos

Los exámenes químicos que se pueden realizar son de varios tipos, en este caso se tomaron tres muestras de diferentes lugares del cuadro, para realizar los siguientes:

- Identificación fibras textiles
- Análisis estratigráfico y de aglutinantes

Muestra N° 1
Encarne del cuello



Muestra N° 2
Manga

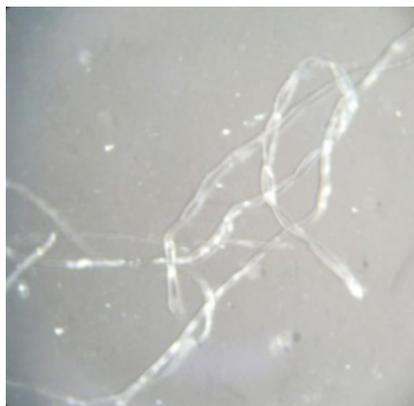
Muestra N° 3
Tela

El resultado obtenido de estos exámenes son los siguientes:

* Anexo 2 exámenes químicos

* Esta información, la encontraremos grabada en un Cd, adjuntado al final de la tesis

Identificación fibras textiles (muestra N° 3)



Fibra identificada:

Algodón

Torsión:

Izquierda en "S"

Análisis estratigráfico y de aglutinantes (muestra 1 y 2)

1. Sisado: Estrato amarillo translúcido, fino. Aglutinante PROTEINA. Corresponde a cola animal.

2. Base de preparación: Estrato muy fino de color ocre, contiene blanco de albayalde. Aglutinante ACEITE

3. Estrato pictórico: Estrato grueso de color rosado, contiene pigmentos blanco de albayalde con pigmentos rojo bermellón, negros y azules. Aglutinante ACEITE.

4. Interface: Delineación que delimita el estrato original del repinte o sobrepintura. Corresponde a una mano de proteína (cola animal) colocada previa la aplicación del repinte.

5. Estrato pictórico: Estrato fino de color rosado claro, contiene pigmentos blanco de albayalde con pigmentos naranja bermellón. Aglutinante ACEITE.

6. Capa de protección Estrato fino de color amarillo translúcido. Aglutinante RESINA.

Observaciones (según el laboratorio)

Técnica pictórica: ÓLEO

Microscópicamente se observa un repinte muy fino, claramente delimitando por la presencia de una mano de cola animal aplicada para adherir este estrato.

La presencia de albayalde en la base de preparación como material de carga nos permite ubicar esta obra a mediados del siglo XIX.

Recomendaciones básicas para intervenir una obra:

Antes de cualquier procedimiento es necesario tomar en cuenta todos los cuidados necesarios que se deben realizar con respecto a la protección del restaurador, ya que por el estado de las obras pueden estar contaminados por microorganismos, además por pro-

ductos que se utilizan que suelen ser tóxicos.

- La utilización de guantes quirúrgicos o de caucho
- Mascarilla de polvo y gases
- Mandil
- Trabajar en un espacio apropiado y con la debida ventilación.

Procesos a realizarse

- Limpieza superficial
- Consolidación
- Velado
- Limpieza del soporte
- Injertos
- Reentelado
- Develado
- Limpieza profunda
- Estucado
- Bastidor
- Reintegración de color
- Capa de protección
- Marco

3.4.3 Limpieza Superficial

Para empezar el proceso de conservación y restauración del lienzo, se procede a realizar una limpieza superficial con brocha suave, al retiro del marco y bastidor.

Proceso para retirar el bastidor



3.4.4 Consolidación

⁷“La consolidación es un tratamiento de la restauración destinado a devolver la cohesión o consistencia a los materiales de las obras, pérdida por diferentes causas y se puede manifestar por su estado pulverulento”

Para este proceso hay diferentes tipos de productos adhesivos, que se los coloca por impregnación, goteo, aspersión, inyección, inmersión, y en algunos casos incluso en cámaras de vacío para asegurar su penetración.

Los consolidantes se pueden aplicar total o parcialmente. Estos no deben alterar el aspecto estético de los materiales, permitir tratamientos posteriores, tener buen poder de penetración y consolidante.

Se pueden emplear consolidantes naturales como las resinas, gomas o colas animales y sintéticos de probada eficacia. Como ejemplos de consolidantes tenemos la gelatina, el almidón, metilcelulosa, carboximetilcelulosa, paraloit, acetatos de polivinilo, ceras microcristalinas, barnices, etc.

En el caso del “Corazón de Jesús” la consolidación se la realizó con barniz (damar), que tiene buena solubilidad y excelente adhesividad, colocado con brocha, en determinadas zonas; ya que las craqueladuras que presentaba no estaban en estado pulverulento, ni se desprendían con facilidad.

Aplicación del barniz con brocha para consolidar ciertas zonas



3.4.5 Velado

Después de que la consolidación este realizada, se procede con el velado, que nos ayuda a proteger al cuadro (capa pictórica)

para trabajar en el soporte.

Los materiales utilizados fueron papel de seda, metilcelulosa, agua destilada y brochas.

La metilcelulosa es un ⁸“producto sintético derivado de la celulosa. Es soluble en agua fría no en caliente, y en algunos hidrocarburos clorados y alcoholes. Forma películas flexibles, químicamente inertes y resistentes a los microorganismos. Se emplea como adhesivo y en algunas técnicas acuosas de pintura...”

En cuanto al papel que se utiliza en el velado, hay diferentes opciones como son: papel japonés, papel de arroz, papel de seda, papel cebolla. Todos estos se caracterizan por ser suaves y finos, para que absorban fácilmente, en este caso la metilcelulosa.

Para el velado del cuadro utilizamos papel de seda, que se recorta en forma de cuadrados, metilcelulosa al 20%, disuelto en agua destilada y con una brocha empezamos a cubrir la pintura.

Una vez colocado en todo el cuadro, este se fija sobre la mesa de trabajo con cinta engomada, previa la elaboración de una cama formada con papel melinex, y papel de em-

Preparación de la metilcelulosa: Metilcelulosa al 20%, disuelta en agua destilada



Velado total del cuadro sobre la mesa de trabajo



balaje; para evitar deformaciones. Este proceso se lo dejo secar por un día.

3.4.6 Limpieza de soporte

Todos los soportes textiles envejecen, y a lo largo de este proceso pierden su consistencia y su elasticidad y en muchos casos dejan de estar en condiciones de sustentar las capas del cuadro.

Los deterioros de un soporte textil se deben sobre todo a las propiedades desfavorables de la celulosa, a un tratamiento descuidado y al vandalismo.

En este caso, como se mencionó en el diagnóstico el cuadro, el soporte muestra suciedad, polvo, manchas de humedad, parches pegados.

Por lo general para la limpieza de un soporte se utiliza una lija fina de agua y en forma de damero se realiza este proceso en seco. Pero como el soporte del cuadro esta debilitado, lo adecuado fue trabajar humedad, es decir con metilcelulosa al 50% en agua destilada y con la ayuda de espátulas o bisturí eliminar la suciedad.

El cuadro se fijó con cinta engomada sobre la mesa de trabajo.

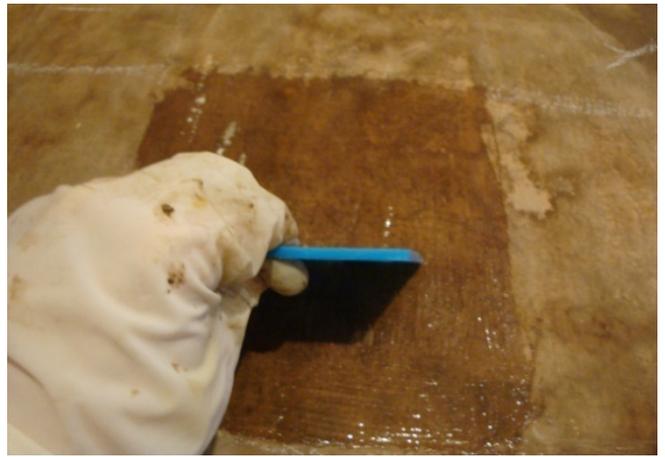
Para el mejor control de la limpieza del soporte se traza un cuadrícula con tiza blanca lo que nos permite intervenir de manera ordenada y observar el grado de limpieza.

Con esto logré eliminar gran cantidad de suciedad y los parches colocados en intervenciones anteriores se retiraron aplicando humedad sin mayores dificultades.

Usando una brocha se coloca metilcelulosa en el soporte en forma de damero



Limpieza con espátula



Retiro de parches aplicando humedad



Uso del bisturí para eliminar parches muy pegados



Proceso terminado soporte limpio



3.4.7 Realización de injertos

Cuando un soporte presenta pequeños faltantes es necesario realizar injertos, como en este caso, para realizar el reentelado posteriormente.

Una vez limpio el soporte, se colocaron injertos en los lugares determinados, previos a la obtención de un molde en una tela de lienzo fino preparado (estucado), usando como adhesivo beva 371 y aplicando calor con una espátula térmica, sobre papel siliconado.

Toma de muestras de los injertos



Cada uno de los injertos deben ser exactos para poder colocarlos en los lugares respectivos



En cada faltante se coloca beva 371 y controlando la temperatura con una plancha térmica, se adhieren los injertos, usando papel siliconado



Como se observa en la fotografía, se ha cubierto la totalidad de los faltantes



3.4.8 Reentelado

El reentelado es una técnica de restauración de pinturas sobre tela o lienzo, consiste en adherir una tela nueva, a la original con el objeto de darle consistencia

Esta técnica se debe aplicar solo cuando es completamente necesario para la conservación adecuada de la pintura, ya que supone una importante intervención con adhesivo, calor o peso, ocultando en la mayoría de los casos la tela original, que constituye un documento histórico del cuadro.

Entre las causas más importantes que determinan la necesidad de entelar una obra están:

- El debilitamiento del soporte
- Envejecimiento
- Por encontrarse en un estado muy frágil
- Existencia de numerosas roturas y desgarros
- La ausencia de bordes para el montaje, por

ejemplo cuando el cuadro ha sido cortado de su formato original (aunque en ciertos casos se utiliza la colocación de bandas)

- La falta de resistencia desde su origen, en el caso de telas finas empleadas en pinturas con mucha carga o empaste.

Para este proceso es importante tener en cuenta los siguientes factores:

1. Las alteraciones y características de la tela y pintura originales, para lo que debe determinarse la composición de los elementos (tipo de tejido, tipo de preparación, capas), y la técnica pictórica. En el caso del "Corazón de Jesús" se realizaron todos estos.

2. El adhesivo a emplear. Se pueden usar diferentes tipos de adhesivos naturales (cera-resina, la pasta de harina y cola o gacha, el almidón o cola de esturión) pero hoy en día se utilizan adhesivos sintéticos como el acetato de polivinilo, resinas acrílicas, o ceras microcristalinas. Como adhesivo para este caso utilizaremos beva 371, que es un adhesivo sintético de comprobada eficacia y muy práctico.

3. La nueva tela, que pueden ser de origen vegetal, como telas de lino, estas son susceptibles de alteraciones por la humedad y ataques biológicos. En estos casos se impregna por su cara externa con una resina sintética, para evitar que les afecte la humedad. También se utilizan actualmente, los tejidos sintéticos, flexibles e inertes, como los de polipropileno, poliéster, o los de fibra de vidrio e incluso montajes con algún tipo de papel.

La tela que usare para este reentelado es la organza tejido sintético, muy utilizada en estos casos.

4. La técnica operatoria, que puede ser manual, aplicando el adhesivo y trabajando con plancha o con peso. Otro método es usar una mesa de calor y vacío, resultando más homogéneo el pegado. Este sistema se emplea con adhesivos a base de dispersiones acrílicas, colas y almidones.

Es importante tener en cuenta para un adecuado reentelado, la reversibilidad, para poder intervenir en futuros reentelados, evitar o minimizar la intervención del calor, reducir el incremento de peso para no producir alteraciones en las capas de la pintura; y evitar que el adhesivo traspase el lienzo e interfiera en las características físicas originales.

Para el reentelado del cuadro "Corazón de

Jesús" se ha tomado en cuenta todas estas consideraciones y se usaron los mejores materiales para no provocar ningún daño posterior a la obra.

Reentelado con beva 371

La beva 371 es un adhesivo que se pega al calor. Posee buen poder adhesivo, buena permanencia de las propiedades ópticas y adhesivas en el tiempo y buena reversibilidad.

El primer paso es derretir la beva 371 en este caso en aguarrás al 50%, es decir una consistencia espesa, a baño maría.

Colocación de la beva 371 con brocha



Después que de colocada la beva 371, se deja reposar por 24 horas.



Una vez disuelto colocamos con una brocha de forma pareja en el soporte textil y se lo deja reposar por 24 horas

Concluidas las 24 horas, procedemos a adherir la tela.

Para mejores resultados la tela se tensa levemente sobre el cuadro, para evitar que se mueva, y tener un mejor control cuando la planchemos.

Controlando el calor empezamos a reentelar, usando papel siliconado, plancha caliente y luego fría permitiendo mejor adherencia al soporte.

Proceso de planchado usando papel siliconado



3.4.9 Develado

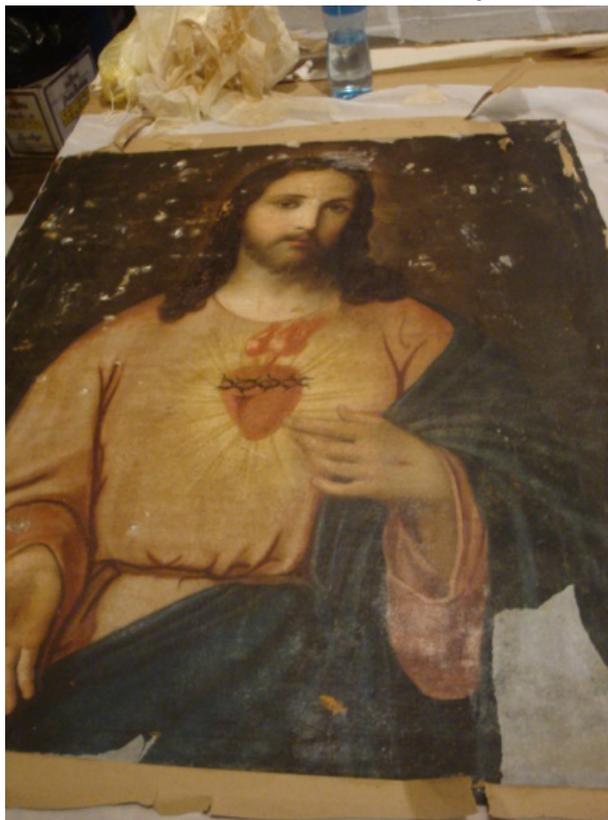
Una vez culminado el proceso de reentelado, se voltea el cuadro para retirar el velado de



Reentelado completo



Eliminación del velado provisional



protección y continuar con los siguientes pasos de la restauración.

Cuidadosamente eliminamos el papel, en zonas muy pegadas es necesario humedecerlo un poco.

3.4.10 Limpieza de la capa pictórica

Se denomina suciedad superficial a los sedimentos que se depositan sobre la capa pictórica o la capa de barniz de un cuadro.

La suciedad superficial influye en la apariencia de un cuadro. Esta se encuentra en forma de manchas localizadas o como una capa uniforme gris o amarillenta que es difícil de distinguir de un barniz amarilleado. También los excrementos de moscas forman parte de esta suciedad superficial.

Se debe tomar en cuenta el grado de limpieza que se va a realizar ya que muchos artistas especialmente del siglo XIX utilizaron "barnices", que como consecuencia del envejecimiento, hoy en día parecen suciedad y pueden ser eliminados con disolventes.

La pátina es un tema muy importante, ya que esta constituye la huella del paso del tiempo.⁹ "Los límites en estos casos son difíciles de establecer. Por eso se debe establecer la diferencia de la suciedad superficial y la pátina como el envejecimiento propio de los materiales constitutivos de la obra, entre los que se encuentran las veladuras y barnices coloreados, alterados o envejecidos..."

Cada restaurador tiene en sus manos la responsabilidad de establecer los límites de la limpieza superficial de acuerdo a sus criterios, pero es importante respetar esta pátina y no tratar de dejar a la obra como nueva.

Dependiendo del grado de suciedad se utilizan diferentes productos y fórmulas para eliminarla.

El test de limpieza se realiza en sitios discretos. Se deben hacer varias pruebas: en zonas claras, en zonas oscuras, en medias tintas, en diferentes colores, para comprobar la reacción de cada pigmento.

Se empieza con los test más suaves como son agua, agua+ jabón neutro, saliva o enzimas. La esencia de trementina para barnices de retoques nuevos, se le puede añadir alcohol

se el barniz es resistente.

Mezclas

- A2 agua + alcohol en partes iguales
- A3 agua + alcohol + acetona en partes iguales
- A4 agua + alcohol + acetona + amoniaco en partes iguales. El amoniaco es muy fuerte, se empieza poniendo unas gotas. Decolora los pigmentos. Se neutraliza con esencia de trementina
- Según el tipo de problema que presente la obra, existen diferentes disolventes que se pueden aplicar como:
 - Para eliminar barnices suaves: Isoctano 1 + isopropanol o tolueno 1
 - Para barnices normales: dimetil formamida 1 + White spirit o esencia de trementina hasta 10
 - Para repintes acetato de amilio y dimetil formamida al 50%, acetona y acetato de amilo al 50%, etc.

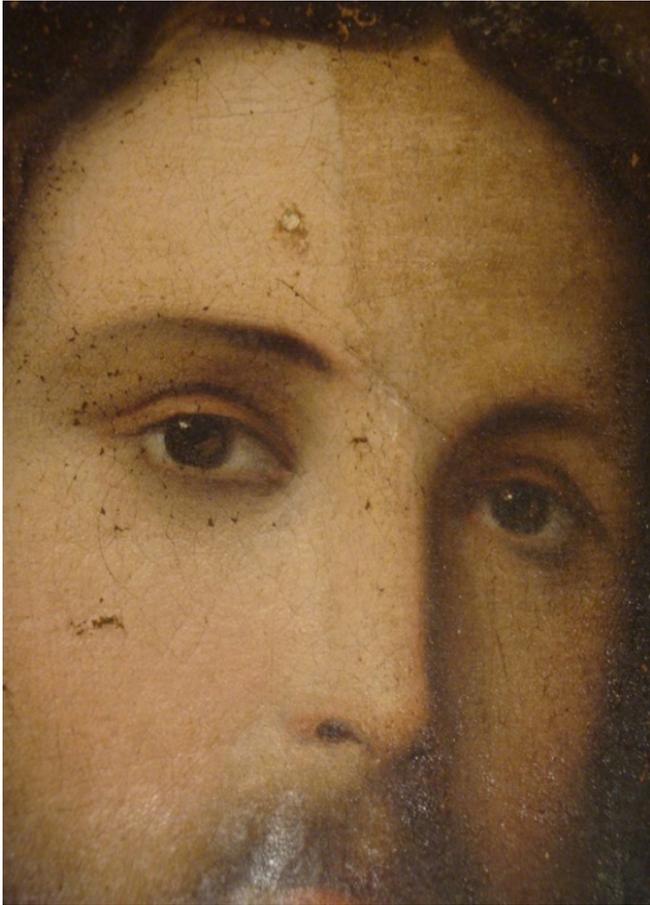
Realizadas las debidas pruebas para la limpieza de la capa pictórica en el cuadro "Corazón de Jesús" se determinó que con A2 (agua destilada + alcohol 50%) se elimina fácilmente la suciedad y el barniz oxidado. Usando un hisopo y en algunas partes bisturí se completo este proceso.

Limpieza de la mitad del rostro



9. Calvo, Ana. Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z. 2003. Pág. 167.

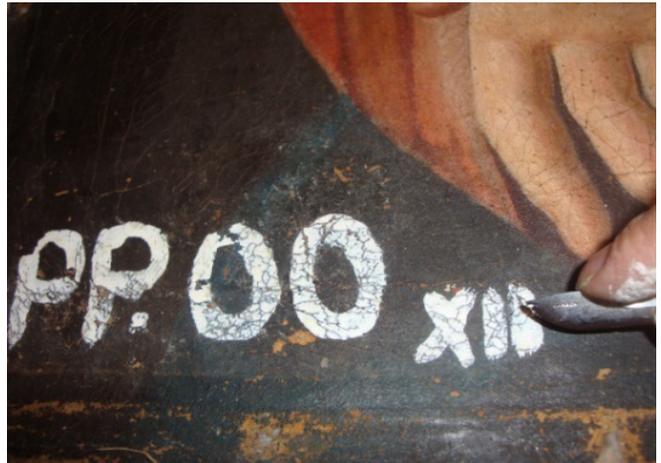
Se puede observar el grado de limpieza de la mitad del rostro



limpieza del encarne de las manos



En la parte inferior del cuadro se encontró una inscripción (codificación que se dio a la obra anteriormente) realizada con pintura de caucho, que fue eliminada con la ayuda de un bisturí ya que afectaba la lectura estética de la obra.



limpieza de la mitad de la túnica



3.4.11 Estucado

Consiste en aplicar una capa de preparación a las lagunas existentes, con el objeto de rellenar los huecos de la preparación perdida y hacer de base para la reintegración del color.

Se puede realizar con pincel en capas muy finas o con espátula, que posteriormente deberán ser niveladas con la ayuda de una lija de agua o bisturí.

Algunos estucos se realizan con materiales como yeso, cal y agua de cola o cola de conejo, además de que existen estucos preparados sobre todo sintéticos.

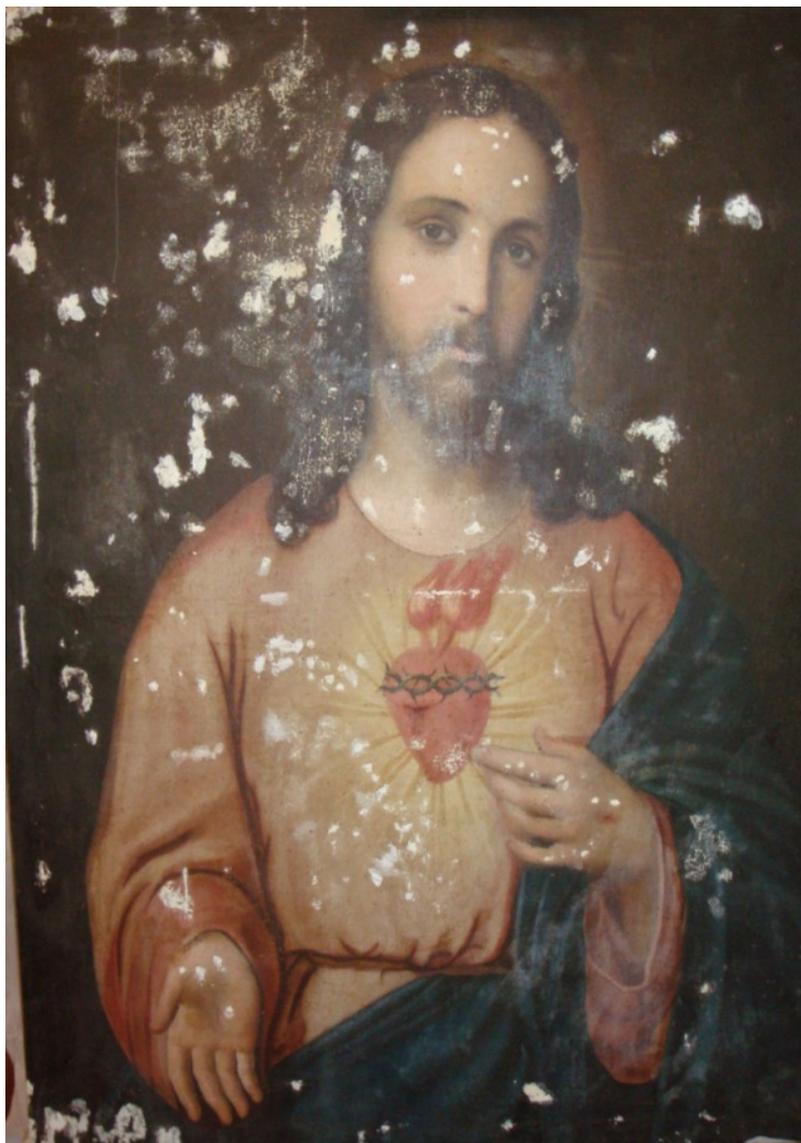
En la preparación del estuco, para el cuadro "Corazón de Jesús", se emplearon los siguientes elementos (Carbonato de calcio+ cola + agua destilada+ gotas de propolio + gotas de metilcelulosa), la cantidad utilizada de cada material depende del estado de espesor que se necesite.

Las partes craquelada grandes y en las zonas faltantes de capa de preparación fueron rellenadas con estuco y pulidas para que estén niveladas perfectamente para la reintegración del color.

Detalle del estucado en zonas craqueladas



Estucado completo del cuadro



3.4.12 Bastidor

El bastidor es el soporte de la tela o lienzo, en forma de marco de madera, con distintos sistemas de unión en los ángulos, que deben llevar cuñas, para tensar la tela y chaflán. Dependiendo del tamaño del cuadro, se lo hace con travesaño.

Las telas deben tensarse en un equilibrio que evite la degradación de las fibras.

El bastidor puede ser elaborado en maderas de diferentes tipos como cedro, laurel, pino, fresno, etc. Para este cuadro utilizamos cedro que es una madera muy resistente y que además fue fumigada para evitar problemas de polillas.

La forma de tensar un cuadro es en forma de cruz, y usando pistola de grapas.

Uniones sin clavos
Cuñas



Chaflán



3.4.13 Reintegración de color

En la pintura la reintegración del color es necesaria, en muchos casos, para la contemplación correcta de las obras o complementar su continuidad. Por lo general cuando existen lagunas grandes, o que no estén suficientemente documentadas para realizar una reintegración, se procede a aplicar colores neutrales.

Existen diferentes técnicas en la reintegración de color como son la acuarela, que presenta ventajas en su reversibilidad en agua y no amarillenta con el tiempo, seca rápidamente, su aspecto es mate. La ténpera-óleo, que está en desuso por su insolubilidad con el paso del tiempo.

Uno de los mejores productos para la reintegración son los maimeris, que son pigmentos de excelente calidad, reversibles y son estables. Se mezclan con aguarrás, trementina, xilol.

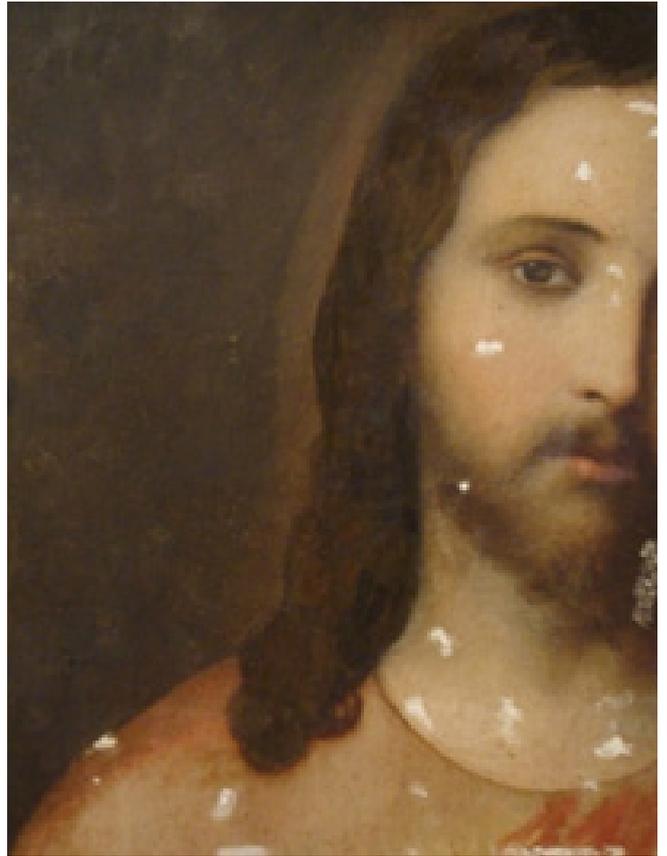
Para obtener mejores resultados antes de realizar la reintegración de color se recomienda aplicar capa de barniz de retoque, para resaltar los colores, evitando que luego los colores cambien su tonalidad en el barnizado final.

Con la capa de preparación lisa, la reintegración del color se la realizó con pinturas maimeris y trementina.

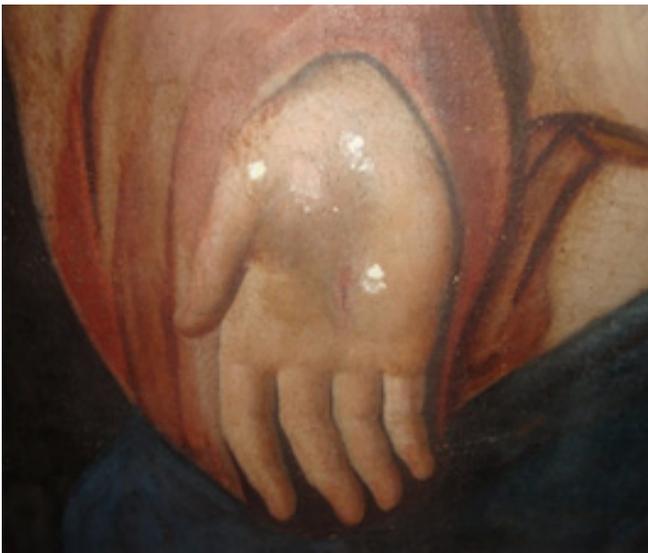


La paleta cromática en la reintegración consistió en los siguientes colores: negro marfil, tierra de sombra natural, tierra de sombra quemada, siena natural, siena quemada, verde esmeralda, amarillo ocre, amarillo de cadmio, blanco titanio, azul ultramar, azul cobalto, azul cerúleo, rojo de cadmio oscuro y rojo de cadmio medio.

Detalle de la reintegración del color del cabello



Detalle de la reintegración del encarnado de la mano



3.4.14 Capa de protección

Es el barniz que se aplica al final del proceso de restauración. El barniz ideal para un cuadro es transparente e incoloro a largo plazo, posee y mantiene una elasticidad suficiente, representa una protección por la capa pictórica y se puede eliminar al envejecer, si fuera necesario con un disolvente ligero.

Los barnices que se han producido y utilizado hasta nuestra época se distinguen según su composición:

- Barnices de aceite= aceites secantes o aceites secantes con secativos.
- Barniz laca= aceites secantes con resinas (y secantes)
- Barnices de clara de huevo= clara de huevo diluida con agua.
- Barnices de resinas suaves o barnices de esencia de resina= resinas naturales disueltas en aceites esenciales o destilados de petróleo.
- Barnices de alcohol= resinas naturales disueltas en alcohol.
- Barnices de cera y de resina de cera= cera disuelta en destilados de petróleo.
- Barnices de resinas sintéticas = disueltas en destilados del petróleo o disolventes polares.

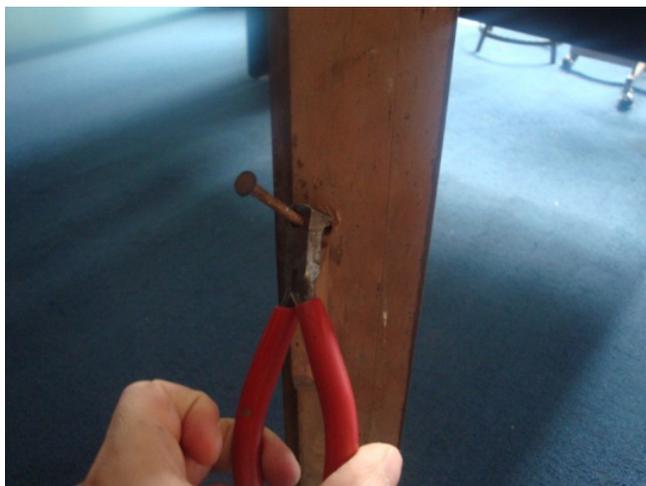
En este caso aplicamos un barniz de resina natural suave, como el damar, que se caracteriza por ser estable, y es la que menos amarillea. Tiene buena solubilidad en disolventes orgánicos, en White spirit, disolventes aromáticos y trementina.

La capa de barniz debe ser lo más fina posible. Cuando la capa de barniz es fina, los amarilleamientos que se producen posteriormente llaman menos la atención y se pueden eliminar con menor riesgo. A veces es necesario barnizar en abundancia, para esto es mejor hacerlo en capas muy finas dejándolas secar entre cada aplicación.

3.4.15 Colocación del Marco

El marco fue sometido igualmente a un proceso de limpieza, eliminación de clavos oxidados. Como medida preventiva se fumigó y colocó una capa de paraloid B-72 (es una resina que se emplea en restauración como adhesivo, barniz, como aglutinante en la reintegración y como consolidante de gran estabilidad) al 5% en disolvente.

Eliminación de clavos oxidados

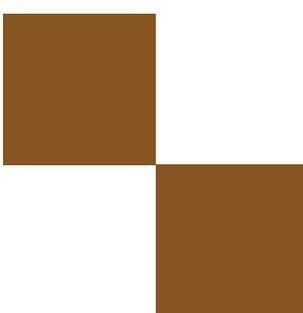


Manchas, decoloración del marco



RESULTADO FINAL





CAPÍTULO 4

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DEL CUADRO “LOS SAGRADOS CORAZONES”

**ESTADO EN EL QUE SE ENCOTRABA
EL CUADRO ANTES DE LA
INTERVENCIÓN**



4.1 Documentación

DATOS DE IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

Bien Cultural: Pintura de Caballete

Nombre: "Los Sagrados Corazones"

Nº de Inventario: CO-33-1-2010

Técnica: óleo sobre lienzo

Dimensiones: Alto: 132cm Ancho: 94cm.

Autor: * Joaquín Pinto

Época: 1879 XIX

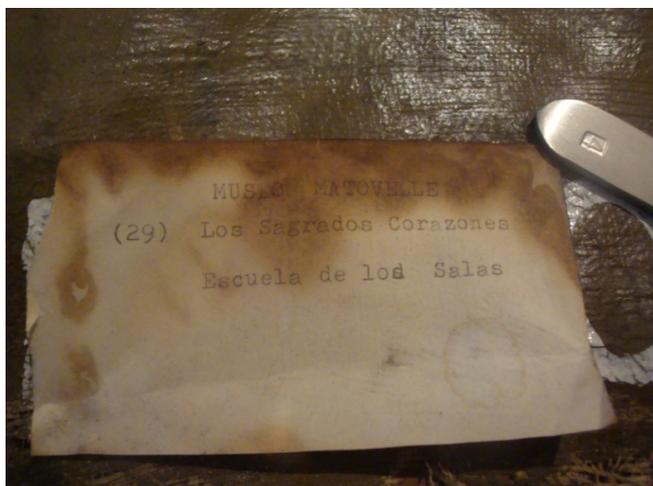
Lugar de Conservación: Museo Matovelle

Propietario: Convento de la Iglesia de la Merced

Historia de la obra

Según las investigaciones y entrevistas realizadas a los encargados del Museo Matovelle, del Convento de la Merced, se ha podido obtener muy poca información sobre la procedencia de esta obra.

Pertenece al Convento de La Merced y se presume que fue un obsequio que se hizo en el siglo XIX al convento.



Al inicio al recibir el cuadro para el proceso de restauración, este contaba con una información adherida en un papel puesta por el museo, que dice "Museo Matovelle (29) Los sagrados corazones, Escuela de los Salas", es por eso que se lo atribuyó inicialmente a esta familia.

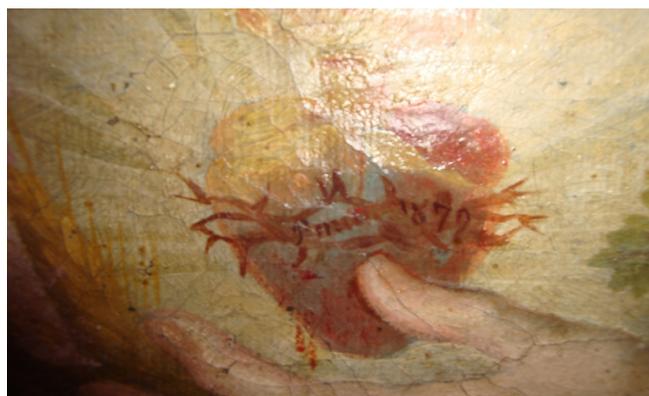
Pero durante el proceso de limpieza se hizo un gran descubrimiento, al lograr visualizar la firma del autor del cuadro "**Pinto 1879**", misma que se pierde en la corona de espinas del corazón que sostiene Jesús y es difícil distin-

guirla fácilmente.

Un cuadro con la firma del autor reconocido como el caso de Joaquín Pinto, gran pintor quiteño del siglo XIX, se vuelve más cotizado y valorado ya que constituye un bien patrimonial importante que se lo debe conservar con mayor razón, como muestra del talento ecuatoriano en el arte.



Detalle en el que se aprecia la firma del autor



*Firma

Descripción general

El cuadro está pintado sobre una tela de lino, tiene bastidor inadecuado. Este presenta polvo y suciedad, manchas, humedad, atacado por insectos, craqueladuras, roturas y rasgaduras, la capa pictórica en algunas partes presenta resequeidad, falta de adherencia al soporte.

"Sagrados Corazones": De forma rectangular vertical, en el centro de pie, de cuerpo entero, Jesús del lado izquierdo y la Virgen María del derecho unidos por sus hombros, desde los cuales se levanta una cruz hacia la parte superior.

Jesús: con la cabeza inclinada hacia la izquierda mirando hacia abajo, el brazo izquierdo abierto, flexionado con la mano levantada, la derecha flexionada apegada al cuerpo. Viste túnica rosada y manto azul

terciado, sujetado en la cintura. En su pecho esta un corazón llameante, con destellos de luz y una corona de espinas en el centro. Sostiene espigas de trigo y un racimo de uvas.

Virgen María: cabeza inclinada ligeramente a la derecha, mirando abajo. Sus brazos flexionados apegados a su pecho sosteniendo lirios blancos.

Viste una túnica blanca y un manto celeste. En el pecho un corazón llameante, con destellos de luz, desde la parte superior derecha esta clavada una daga.

Del lado izquierdo inferior se encuentra Santa Catalina de Siena, de rodillas, mirando a Jesús, con las manos juntas en posición de rezo. Viste hábito dominico, túnica blanca y manto negro. Junto a María, del lado derecho inferior se encuentra una devota, de rodillas con la mirada hacia arriba, brazos entrecruzados sosteniendo una cruz larga. Viste túnica blanca ceñida en la cintura.

El fondo en la parte superior es claro donde se encuentran cinco querubines. La parte inferior oscura.

Descripción estética

El presente trabajo muestra magnificas cualidades tonales y expresivas. El tema, como se puede ver, es simple, se trata de las figuras de Jesús y La Virgen María, y a sus pies una santa y una devota. La estructura lineal es clara, se trata de un trabajo realizado sobre líneas verticales. Los tonos, perfectamente armonizados, el fondo oscuro relaja a los personajes, el encarnado de manos y rostros es de gran calidad, al igual que las vestimentas, que dan la sensación de movimiento y volumen, gracias al juego de luz y sombras.

Estudio iconográfico

Corazón de Jesús: ¹⁰“La devoción al Sagrado Corazón de Jesús fue promovida por Santa Margarita María de Alacoque (1647-1690),...”. De acuerdo con el simbolismo general del corazón, se trata del amor inmenso de Jesús hacia los hombres. Se denomina comúnmente “Sagrado Corazón” cualquier representación de Jesucristo mostrando su corazón, resplandeciente, en llamas o también coronado de espinas. **Bendición:** Con tres dedos. Bendición a la greca; oriental Trinidad. **El trigo:** es el símbolo de la naturaleza que muere para renacer y, por ello, de los dioses. La imagen del trigo -y, por tanto, del pan- está estrechamente ligada a la Eucaristía. **Las uvas:** En

el arte cristiano, el racimo de uvas es símbolo eucarístico, evocando la inmortalidad que causa la eucaristía.

Corazón de María: La devoción al Corazón de María nació en el siglo XVII como consecuencia del movimiento espiritual procedente de San Juan Eudes, en correlación con el culto del Sagrado Corazón de Jesús, a la liturgia como una conmemoración dentro de la Misa del Sagrado Corazón antes de convertirse en el contenido fundamental de una fiesta especial, en el siglo XIX. La Virgen María en sus apariciones en Fátima anunció a Lucía que Dios quiere establecer en el mundo la devoción a su Inmaculado Corazón.

En su iconografía aparece con túnica rosa, manto azul, corona de estrellas, y sobre el pecho un corazón con llamas de amor por la humanidad. Está rodeado por rosas alusivas a su pureza y lo atraviesa una daga en símbolo de los siete dolores que sufrió la Virgen María; su mano izquierda lo señala y con la derecha nos bendice. También existe la opción de representarla con el Niño Jesús en sus brazos, con su mano dirigiendo la atención del creyente hacia el Inmaculado Corazón de su Madre.

Margarita María de Alacoque (1647-1690) Virgen de Borgoña, religiosa de la Visitación. Famosa por sus revelaciones que contribuyeron a fomentar la devoción del Sagrado Corazón de Jesús. Su fiesta es el 17 de octubre.

Viste hábito oscuro de su Congregación. Se la representa en éxtasis, arrodillada con los ojos en alto, como viendo al Sagrado Corazón. Como atributo tiene un corazón o una corona de espinas en la mano.

4.2 Análisis y diagnóstico

Es importante realizar un buen análisis y dar un diagnóstico exacto de los problemas que presente la obra, para poder darle el tratamiento necesario y adecuado.

En la ficha de prelación, se registran de manera general, los principales problemas que muestra en este caso la pintura.

¹⁰ (Revilla, Fedrico. Diccionario de Iconografía y simbología 1999, pág. 121)

Ficha de prelación

FICHA DE PRELACIÓN		PINTURA DE CABALLETE		INSTITUCIÓN: IGLESIA DE LA MERCED	
NOMBRE: Sagrados Corazones		ÉPOCA: Siglo XIX		TÉCNICA: Lino pintado con oleo	
AUTOR : Joaquín Pinto		DIMENSIONES: ALTO: 134cm. ANCHO: 94 cm.			
Nº DE INVENTARIO: CO-33-1-2010			LUGAR DE CONSERVACIÓN: Convento de la Merced		
DESCRIPCIÓN: De forma rectangular vertical, en el centro de pie, de cuerpo entero, Jesús del lado izquierdo y la Virgen María del derecho unidos por sus hombros, desde los cuales se levanta una cruz hacia la parte superior. Jesús: con la cabeza inclinada hacia la izquierda mirando hacia abajo, el brazo izquierdo abierto, flexionado con la mano levantada, la derecha flexionada apegada al cuerpo. Viste túnica rosada y manto azul terciado, sujetado en la cintura. En su pecho esta un corazón llameante, con destellos de luz y una corona de espinas en el centro. Sostiene espigas de trigo y un racimo de uvas Virgen María: cabeza inclinada ligeramente a la derecha, mirando abajo. Sus brazos flexionados apegados a su pecho sosteniendo lirios blancos. Viste una túnica blanca y un manto celeste. En el pecho un corazón llameante, con destellos de luz, desde la parte superior derecha esta clavada una daga. Del lado izquierdo inferior se encuentra Santa Catalina de Siena, de rodillas, mirando a Jesús, con las manos juntas en posición de rezo. Viste hábito dominico, túnica blanca y manto negro. Junto a María, del lado derecho inferior se encuentra una devota, de rodillas con la mirada hacia arriba, brazos entrecruzados sosteniendo una cruz larga. Viste túnica blanca ceñida en la cintura. El fondo en la parte superior es claro donde se encuentran cinco querubines. La parte inferior oscura.					
ESTADO DE CONSERVACIÓN: BUENO: MALO: x REGULAR:			BASTIDOR: ADECUADO: INADECUADO: X		
SOPORTE			CAPA PICTORICA		
DE UNA PIEZA		X	DESGASTADA		X
FORMADO POR VARIAS PIEZAS			CRAQUELADA		X
CLAVADO AL BASTIDOR		v	MANCHADA		v
DESTENSADO		X	POLVO Y SUCIEDAD		X
POLVO Y SUCIEDAD		X	ATACADA POR MICROORGANISMOS		
PARCHES		X	DEYECCIONES DE INSECTOS		X
ATACADO POR MICROORGANISMOS		v	FALTANTES GRANDES		v
CAPA DE PREPARACION			FALTANTES PEQUEÑOS		
FINA		X	DECOLORADA		X
GRUESA			CAPA DE PROTECCION		
NO EXISTE			AMARILLENTA		v
COLOREADA		X	MUY AMARILLENTA		
FALTANTES		X	NO EXISTE		
OBSERVACIONES:					
REALIZADO POR: Erika Ullauri					

A continuación el detalle del estado del cuadro "Los Sagrados Corazones"

Bastidor

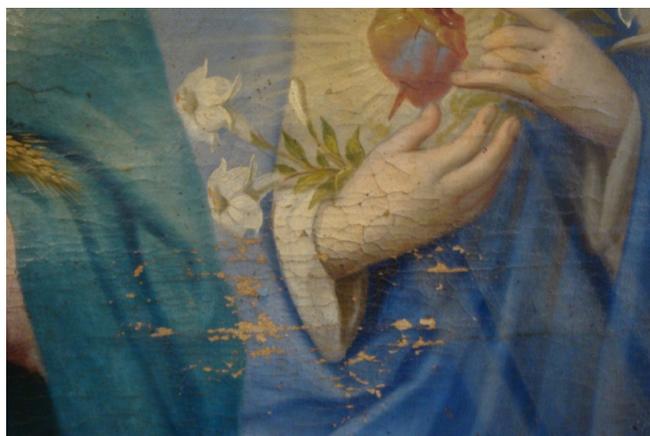
Bastidor de forma rectangular fabricado en madera que mide 134 cm. de ancho por 94cm de largo, tiene 5 miembros: dos cabezales, dos largueros y un travesaño, estos miembros están unidos por clavos.



Capa de preparación

En algunas partes del cuadro se observan claramente faltantes de capa de preparación.

Zonas en las cuales no existe capa de preparación. Se observa el lienzo directamente.



Uniones con clavos



SopORTE

Es de una pieza, está clavado al bastidor, presenta falta de tensión. Se encuentra atacado por insectos, manchado, desgastado, tiene faltantes pequeños. Presenta cinco parches pegados, dos grandes y tres pequeños.



Capa pictórica

El cuadro "Los Sagrados Corazones" muestra una técnica al óleo. La paleta cromática utilizada en la obra presenta los siguientes colores: ocre, encarnación, azul, blanco, negro, rojo, tierras.

Presenta manchas, deyecciones de insectos, craqueladuras, faltantes.



Capa de protección

Es una capa muy fina, amarillenta en algunas zonas.



4.3 Propuesta de intervención

Esta propuesta de conservación, esta basada de acuerdo a los deterioros y el diagnóstico realizado previamente. El objetivo principal es que la intervención este dirigida a recuperar la estabilidad material y estructural, así como la lectura correcta de la obra a nivel estético.

El deterioro más importante que esta afectando la estabilidad de la obra es el debilitamiento de la capa pictórica que en algunas zonas se esta desprendiendo, las alteraciones o deformaciones en el plano de la obra y la aparición de craqueladuras.

Con el fin de devolverle a la obra la estabilidad material se pretende realizar primero una consolidación de la capa pictórica, con barniz aplicando por aspersion, y una consolidación del soporte por la parte posterior con beva. Así también colocación de bandas y parches en las zonas necesarias.

En lo que se refiere al bastidor la propuesta radica en reemplazarlo por un bastidor móvil con cuñas cuyas características requiere una pintura para su conservación.

El objetivo de la limpieza profunda es recuperar la capacidad de lectura de la imagen por medio de la eliminación selectiva de los elementos que se encuentran desvirtuándola, por lo que a continuación se describirán los efectos de deterioro que la obra presenta debido al envejecimiento del barniz. El cuadro presenta zonas amarillentas de barniz envejecido que se aprecia principalmente en los colores claros como son la zona del ropaje y en los encarnados de todos los personajes. Respecto al fondo del cuadro, debido a su color oscuro, esta alteración cromática es menos perceptible, sin embargo se observa también una variación del tono dada por la oxidación del barniz original especialmente en los rostros de los querubines.

Se observan deyecciones de mosca más aparentes en las zonas claras y encarnados de la pintura. Para la reintegración cromática se sugiere utilizar maimeris y trementina.

4.4 Intervención

4.4.1 Registro

Los procesos de registro y documentación representaron un factor indispensable para la ejecución de la restauración de la obra, por eso se realizaron antes, durante y después de la intervención.

- ***Registro fotográfico:** Por medio de este registro, fue posible obtener imágenes e información de referencia con respecto a los avances de la intervención y los cambios que se manifestó en la obra.

4.4.2 Exámenes químicos

Los exámenes químicos que se pueden realizar son de varios tipos, en este caso se tomaron tres muestras de diferentes lugares del cuadro, para realizar los siguientes:

- Identificación fibras textiles
- Análisis estratigráfico y de aglutinantes

Muestra N°1
Túnica



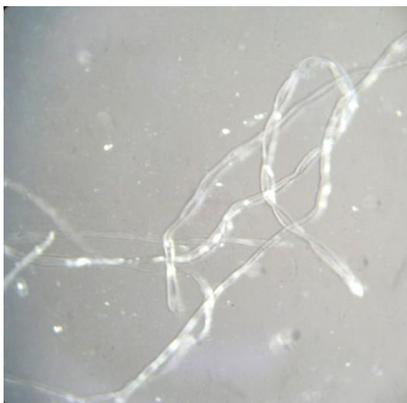
Muestra N° 2
Encarne de la mano

Muestra N° 3
Tela

El resultado obtenido de estos exámenes son los siguientes:

* Anexo 3 exámenes químicos

Identificación fibras textiles (muestra N° 3)



Fibra identificada:
Lino

Torsión:
Izquierda en "Z"

Análisis estratigráfico y de aglutinantes (muestra 1 y 2)

1. Sisado: Estrato fino amarillo translúcido. Aglutinante PROTEINA. Se trata de una mano de cola animal.

2. Base de preparación: Estrato poroso de color gris, contiene blanco de albayalde con

pigmentos negro carbón de grano muy fino. Aglutinante ACEITE.

3. Fondo: Estrato poroso de color gris claro, contiene blanco de albayalde con pigmentos negro carbón. Aglutinante ACEITE

4. Estrato pictórico: Estrato fino de color rojo, contiene blanco de albayalde con pigmentos de color rojo bermellón y ocre. Aglutinante ACEITE

5. Estrato pictórico Estrato de color rosado, contiene pigmentos de color rojo bermellón y rojo laca. Aglutinante ACEITE

6. Capa de protección Estrato de color amarillo translúcido. Aglutinante RESINA.

Observaciones (según el laboratorio)

Técnica pictórica: ÓLEO

No se observan sobre pinturas. La presencia de albayalde en la base de preparación, nos permite ubicar a la obra a mediados del siglo XIX.

Recomendaciones básicas para intervenir una obra :

Antes de cualquier procedimiento es necesario tomar en cuenta todos los cuidados necesarios que se deben realizar con respecto a la protección del restaurador, ya que por el estado de las obras pueden estar contaminados por hongos, microorganismos, etc., además por productos que se utilizan que suelen ser tóxicos.

- La utilización de guantes quirúrgicos o de caucho
- Mascarilla de polvo y gases
- Mandil
- Trabajar en un espacio apropiado y con la debida ventilación.

Procesos a realizarse

- Limpieza superficial
- Consolidación de la capa pictórica
- Velado
- Limpieza del soporte
- Bandas
- Colocación de pestañas y parches
- Consolidación del soporte
- Develado
- Limpieza profunda de la capa pictórica
- Estucado
- Bastidor
- Reintegración de color
- Capa de protección
- Marco

4.4.3 Limpieza superficial

Para empezar el proceso de conservación y restauración del lienzo, se procede a realizar una limpieza superficial con brocha suave, al retiro del marco y bastidor.

Desmontaje de la obra



4.4.4 Consolidación de capa pictórica

“La consolidación es un tratamiento de la restauración destinado a devolver la cohesión o consistencia a los materiales de las obras, pérdida por diferentes causas y se puede manifestar por su estado pulverulento”

Para este proceso hay diferentes tipos de productos adhesivos, que se los coloca por impregnación, goteo, aspersión, inyección, inmersión, y en algunos casos incluso en cámaras de vacío para asegurar su penetración.

Los consolidantes se pueden aplicar total o parcialmente. Estos no deben alterar el aspecto estético de los materiales, permitir tra-

tamientos posteriores, tener buen poder de penetración y consolidante.

Se pueden emplear consolidantes naturales como las resinas, gomas o colas animales y sintéticos de probada eficacia. Como ejemplos de consolidantes tenemos la gelatina, el almidón, metilcelulosa, carboximetilcelulosa, paraloit, acetatos de polivinilo, ceras microcristalinas, barnices, etc.

En el caso del cuadro “ Los Sagrados Corazones” la consolidación se la realizó con barniz (damar), que tiene buena solubilidad y excelente adhesividad, colocado por aspersión, en determinadas zonas; en donde la pintura se desprendían con facilidad.



4.4.5 Velado de protección:

Después de que la consolidación este realizada, se procede con el velado, que nos ayuda a proteger al cuadro (capa pictórica) para trabajar en el soporte.

Los materiales utilizados fueron papel de seda, metilcelulosa, agua destilada y brochas.

Para el velado del cuadro utilizamos papel, que se recorta en forma de cuadrados, metilcelulosa al 20%, disuelto en agua destilada y con una brocha empezamos a cubrir la pintura.

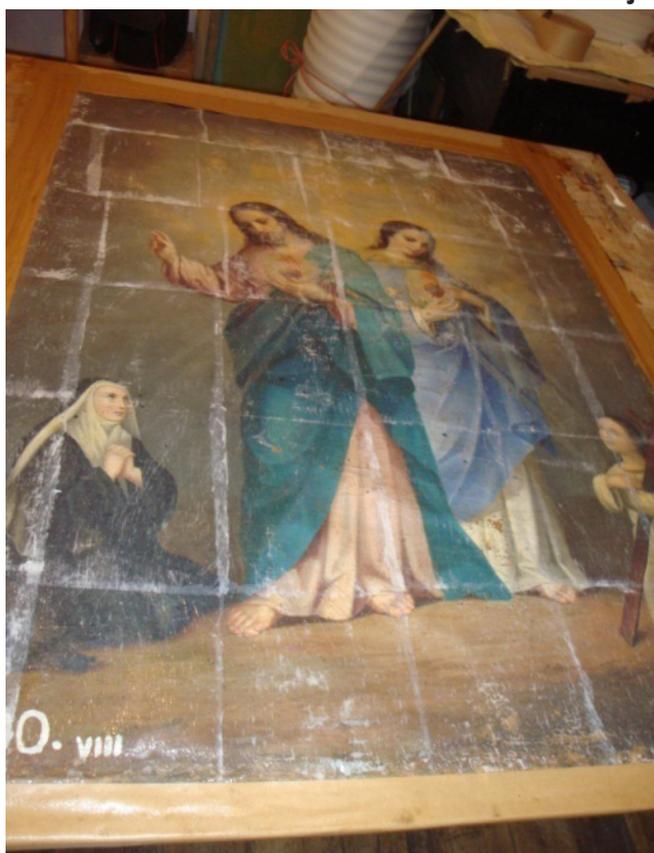
¹¹ Calvo, Ana. Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z. 2003. Pág. 64

Una vez colocado en todo el cuadro, este se fija sobre la mesa de trabajo con cinta engomada, previa la elaboración de una cama formada con papel melinex, y papel de embalaje; para evitar deformaciones.

Este proceso se lo dejo secar por un día.



Velado total del cuadro sobre la mesa de trabajo



4.4.6 Limpieza del soporte

Todos los soportes textiles envejecen, y a lo largo de este proceso pierden su consistencia y su elasticidad y en muchos casos dejan de estar en condiciones de sustentar las capas del cuadro.

Los deterioros de un soporte textil se deben sobre todo a las propiedades desfavorables de la celulosa, a un tratamiento descuidado y al vandalismo.

En este caso, como se mencionó en el diagnóstico el cuadro, el soporte muestra suciedad, polvo, manchas de humedad, parches pegados.

El cuadro se fijó con cinta engomada sobre la mesa de trabajo.

Para el mejor control de la limpieza del soporte se traza un cuadrículado con tiza blanca lo que nos permite intervenir de manera ordenada y observar el grado de limpieza. La limpieza se hizo con una lija fina de agua, y para retirar los parches en algunos casos se aplicó humedad.

Limpieza en forma de damero para mejor control del grado de limpieza.



Retiro de parches de intervenciones anteriores





Soporte limpio



En una la rotura más grande se colocó un parche adherido con beva 371.

Pestañas



Parche



4.4.7 Refuerzo en roturas

Parches

¹² "Es la pieza colocada como refuerzo por el reverso en una rotura o desgarros, en zonas con lagunas o trozos perdidos de tela original donde en algunos casos se puede poner un injerto..."

Para hacer un parche se deshilan los bordes del pedazo de tela que se vaya a utilizar y con el tamaño requerido, dejando flecos y no una arista viva. La tela debe ser fina y resistente, y el adhesivo elástico con suficiente capacidad de pegado sin crear tensiones en los límites del parche.

También se utilizan "pestañas" en rasgaduras o roturas, estas se hacen con los bordes deshilados de la tela, cubiertos por el adhesivo que se vaya a utilizar.

En este caso, la obra presentaba dos cortes en forma de L en la parte inferior izquierda. Se colocaron hilos de lino entre los cortes y sobre estos pestañas con Beva 371 y aplicando calor y en seguida plancha fría se adhirieron al soporte, uniendo fijamente las roturas.

4.4.8 Bandas

Cuando los bordes de una pintura sobre lienzo se encuentran muy debilitados, por la oxidación de los clavos, son muy cortos y no permiten una correcta sujeción, se procede a colocar bandas.

Las bandas son tiras de tela que se pegan (desfleçadas y afinadas con bisturí para que no se marquen los bordes de la tela original). Para ello se pueden utilizar diversos adhesivos, como beva 371, acetato de polivinilo, pasta de harina y cola.

Para las bandas de este cuadro se utilizó tela de lino fino, se elaboraron las bandas de 15 cm de ancho, se deshilacho, desgastó y peñó cada una. Seguido se colocó beva 371 en las partes deshiladas de las bandas, sobre plástico y se dejó reposar por 24 horas.

Lo mismo se hizo sobre todos los bordes del soporte.

Trascurrido este tiempo se procede a colocar las bandas en el cuadro, aplicando calor

¹² Calvo, Ana. Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z. 2003. Pág. 166

con plancha, controlando el calor y seguido de eso con plancha fría para fijarlas mejor.

Deshilachado, desflecado y cepillado de las bandas



Se coloca el adhesivo (beva371) sobre plástico para despegarlo con facilidad



En los bordes del soporte es necesario también poner beva (al 50% en aguarrás



Aplicamos calor, sobre papel siliconado, para adherir las bandas



Proceso terminado



4.4.9 Consolidación del soporte

En este caso como vimos en el diagnóstico la capa pictórica presentaba desprendimientos, y se encontraba debilitada, por esto se procede a realizar una consolidación por la parte posterior, para que penetre hacia las capas del cuadro y las fortalezca y de paso se refuerza el soporte.

Como consolidante utilizamos beva 371 20% en aguarrás, derretida a baño maría y se impregnó el soporte usando una brocha.

Colocada la beva se dejó reposar por 24 horas y luego se procedió a aplicar calor con plancha y luego con una fría. Igual tratamiento se realizó en las zonas más delicadas de la capa pictórica, sobre el velado.

Consolidamos con beva 371, colocándola sobre el soporte con brocha



Proceso de planchado



En ciertas zonas de la capa pictórica, que presentaban mayores problemas de desprendimiento, se consolidó sobre el velado



4.4.10 Eliminación del velado provisional

Se retiró el velado de protección utilizando hisopos y agua tibia.



4.4.11 Limpieza de la capa pictórica

El objetivo de la limpieza profunda es recuperar la capacidad de lectura de la imagen por medio de la eliminación selectiva de los elementos que se encuentran desvirtuándola, por lo que a continuación se describirán los efectos de deterioro que la obra presenta debido al envejecimiento del barniz.

El cuadro presenta zonas amarillentas de barniz envejecido que se aprecia principalmente en los colores claros como son la zona del ropaje y en los encarnados de todos los personajes.

Respecto al fondo del cuadro, debido a su color oscuro, esta alteración cromática es menos perceptible, sin embargo se observa también una variación del tono dada por la oxidación del barniz original especialmente en los rostros de los querubines.

Se observan deyecciones de mosca más aparentes en las zonas claras y encarnados de la pintura.

Con el fin de devolver a la obra la capacidad de lectura de la imagen, se realizó este proceso. Se comenzó a limpiar los encarnados siguiendo con los colores claros para continuar con las zonas más oscuras.

Previamente se hicieron varias pruebas para determinar el tratamiento a aplicarse para los diferentes daños que presentaba la capa pictórica.

Mezclas

- A2 agua + alcohol en partes iguales
- A3 agua + alcohol + acetona en partes iguales
- A4 agua + alcohol + acetona + amoniaco en partes iguales

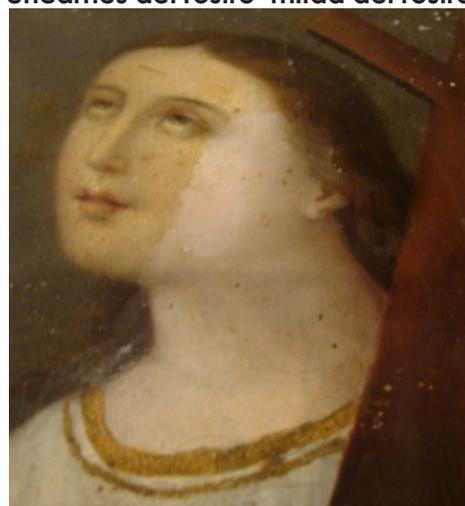
Para la eliminación de suciedad y restos de barniz (capa muy fina) se utilizó A2 (agua + alcohol) que se aplicó utilizando hisopos y neutralizando con algodón con agua, lo que con facilidad eliminó toda la suciedad.

En las deyecciones de insectos se trabajó con algodón humedecido y con bisturí, teniendo el debido cuidado para no rayar la capa pictórica.

Limpieza de la túnica de la devota, en la cual se observa claramente la eliminación de la suciedad y barniz oxidado.



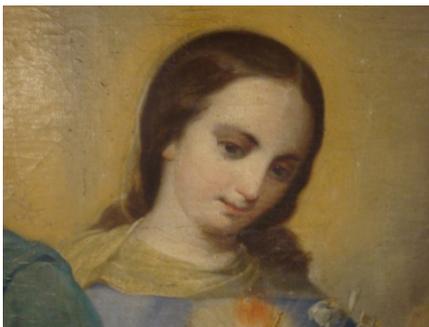
Limpieza profunda de los encarnes del rostro mitad del rostro



Antes de la limpieza



Después de la limpieza



4.4.12 Estucado

En la preparación del estuco, para el cuadro "Corazón de Jesús", se emplearon los siguientes elementos (Carbonato de calcio+ cola + agua destilada+ gotas de propolio + gotas de metilcelulosa), la cantidad utilizada de cada material depende del estado de espesor que se necesite.

Se estucaron las partes necesarias en el cuadro y a continuación se pulieron con lija fina.

Detalle del proceso de estucado



Estucado completo de las partes faltantes de capa de preparación y pictórica

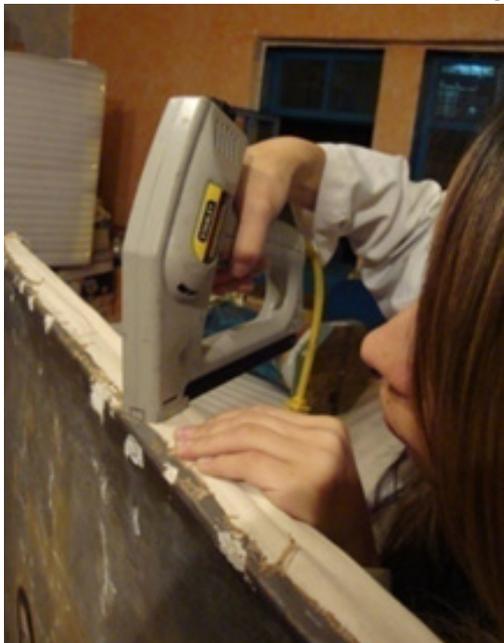


4.4.13 Bastidor

Con mucho cuidado se procedió a colocar el cuadro en el bastidor (madera de cedro) utilizando una pistola de grapas se tensó en forma de cruz.

Al final la colocación de las cuñas para mayor tensión.

El cuadro se tensó usando pistola de grapas



4.4.14 Reintegración cromática

Con el fin de restablecer la unidad visual y estética de la obra se optó por la utilización de maimeris y trementina. Se utilizaron maimeris por presentar una estabilidad cromática comprobada, lo que garantiza una buena conservación de la imagen de la obra sin alteraciones cromáticas que puedan provocar nuevas alteraciones visuales.

Antes de la reintegración se recomienda aplicar barniz de retoque para resaltar los colores.

La paleta cromática consistió en el uso de los siguientes colores: negro marfil, tierra de sombra natural, tierra de sombra quemada, siena natural, siena quemada, verde esmeralda, amarillo ocre, amarillo de cadmio, blanco titanio, azul ultramar, azul cobalto, azul cerúleo, rojo de cadmio oscuro y rojo de cadmio medio.



La reintegración de color se la realizó con maimeris y trementina.



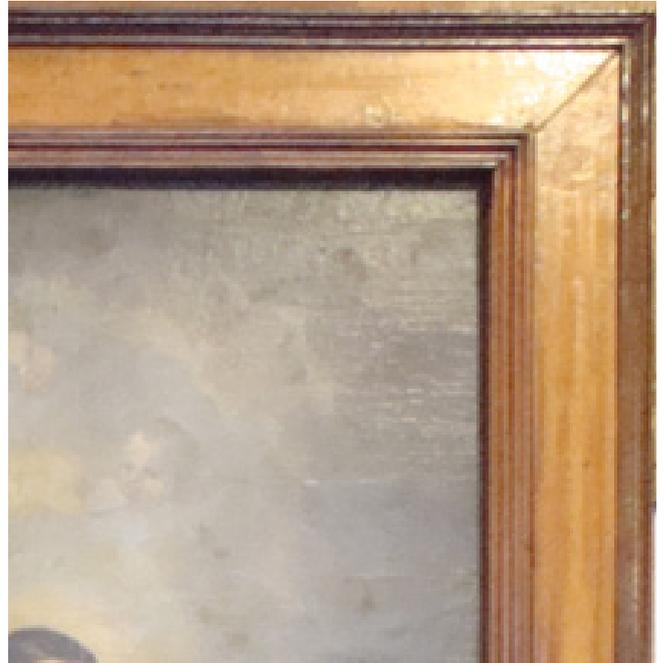
4.4.15 Capa de protección

En este caso aplicamos un barniz de resina natural suave, como el damar, que se caracteriza por ser estable, y es la que menos amarillea. Tiene buena solubilidad en disolventes orgánicos, en White spirit, disolventes aromáticos y trementina.

La capa de barniz debe ser lo más fina posible. Cuando la capa de barniz es fina, los amarilleamientos que se producen posteriormente llaman menos la atención y se pueden eliminar con menor riesgo. A veces es necesario barnizar en abundancia, para esto es mejor hacerlo en capas muy finas dejándolas secar entre cada aplicación.

4.4.16 Colocación del marco

El marco fue sometido igualmente a un proceso de limpieza, eliminación de clavos oxidados. Como medida preventiva se fumigó y colocó una capa de paraloid B-72 (es una resina que se emplea en restauración como adhesivo, barniz, como aglutinante en la reintegración y como consolidante de gran estabilidad) al 5% en disolvente.

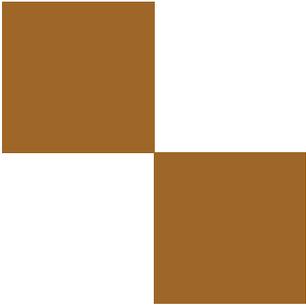


Se colocaron unos sujetadores del marco más gruesos para que sostener mejor al cuadro



RESULTADO FINAL





GUÍA DE MANTENIMIENTO

Cuidados para el mantenimiento y manejo de las obras

Como se mencionó anteriormente el CENTRO CULTURAL MATOVELLE, por lo pronto no está en funcionamiento, el proyecto está planteado por parte de los encargados, pero actualmente por reglamentos del Convento, se han cambiado de autoridades y representantes, como es normal en toda orden religiosa, sin embargo sabemos que hay mucho interés en que este proyecto se concluya y el público en general pueda conocer las grandes obras que posee este museo.

Dentro de esto podemos decir que la conservación preventiva implica el mantenimiento material, el manejo de las condiciones ambientales del sitio donde permanece la obra, el control de los riesgos, la alteración o deterioros internos o externos, así como el conocimiento y control de aquellos factores puedan significar la modificación de las condiciones establecidas para su protección y seguridad.

Inmueble: El lugar donde se almacenan todos los bienes culturales del Convento, no reúne las condiciones para este propósito, por eso es importante que se busque un lugar o adecuar este tomando en cuenta los aspectos básicos para una reserva y lograr la permanencia del bien.

Como ya es sabido, las condiciones del inmueble influyen de manera directa e importante en la buena conservación de los bienes culturales, esto se cumple también para la pintura de caballete.

Factor estructural: Una de las primeras recomendaciones respecto al inmueble es la revisión periódica para evitar goteras, posibles filtraciones de agua o humedad, así como entradas directas de la luz del sol.

Como se pudo notar uno de los problemas que es la existencia de goteras por lo afectado del tumbado.

Es importante reparar estos problemas para evitar que se produzcan daños mayores en las obras.



El espacio: no es el adecuado para la cantidad de obras y le tamaño de algunas, como por ejemplo lienzos de grandes dimensiones que permanecen asentados en el piso, o por falta de espacio no hay en donde colocar adecuadamente las obras.

El espacio no es el apropiado para una reserva.



A las obra restauradas y algunos textiles se los a protegido con forros de pellón o papel para evitar que se produzcan nuevos daños



Medidas de exhibición: Las pinturas de caballete tienen en su constitución materiales orgánicos susceptibles a las radiaciones emitidas por los diferentes tipos de iluminación, así como a las variaciones de los índices de humedad y temperatura. Uno de los principios de la conservación preventiva es el de mantener las condiciones estables de humedad y temperatura.

A continuación se presentan los rangos en que una pintura de caballete puede permanecer sin riesgo de sufrir alteraciones en cualquiera de sus estratos pictóricos:

Condiciones medioambientales recomendadas

Exhibición

Humedad Relativa (HR) 45 a 55 %

Temperatura 15 a 25C

Iluminación 100 a 200 lux

Factores de iluminación: La luz no solo es un factor de deterioro, sino un elemento que ayuda a la contemplación de las pinturas y en general de las obras de arte. La principal fuente luminosa con la que cuenta un edificio es la luz natural, la cual presenta como ventaja el ser la mejor luz para la observación, sin embargo presenta desventajas como: la imposibilidad de controlar su intensidad, su alto contenido de rayos UV, los cuales propician la pérdida de color en general y la degradación de los materiales; y por último, la luz solar transmite calor directo sobre las obras dado su contenido de rayos infrarrojos.

Por tal motivo, la obra no debe tener una fuente de luz cercana que incida en su estabilidad material y cromática. Para ello se recomienda un promedio de entre 100 y 200 lux. También pueden emplearse filtros en lámparas y ventanas para minimizar los riesgos de alteración.

Un recurso importante para evitar la exposición constante de la obra a la luz, es colocarla en un lugar donde no incida directamente la luz del sol.

Otra forma de controlar los factores nocivos de la luz es la aplicación de películas autoadheribles filtradoras de rayos ultravioleta sobre los cristales de las ventanas.

**Pero se lo debe hacer en todas las ventanas, en donde infiera la luz directa a las obras.
Como en estos casos**

En el lugar se han tomado ciertas medidas preventivas como se observa se a colocado papel en las ventanas para evitar la luz directa del sol



Mantenimiento y limpieza del entorno inmediato de la obra: Es importante no obviar, aunque se trate de un inmueble particular, las recomendaciones de mantenimiento y limpieza que el entorno inmediato de una pintura de caballete requiere. La limpieza en general del inmueble controla la acumulación de polvo, suciedad, grasa y demás materiales con posibilidades de deposición sobre la obra. Estos materiales atraen insectos y roedores.

Además, el polvo y la tierra en general son deposiciones higroscópicas cuya relación con la humedad puede afectar directamente a la obra.

Limpieza periódica: Es importante llevar a cabo la constante eliminación de partículas sólidas de polvo, telarañas y suciedad en general que producen manchas y abrasión en las obras. Para ello se utilizarán pinceles, brochas y cepillos, todos de pelo de cerdas largas y suaves, de preferencia de color blanco o claro (para cerciorarnos de la limpieza de estos), el ancho de las brochas no deberá pasar de tres pulgadas para mantener un control de la zona que se limpia.

Esta limpieza solo se podrá efectuar cuando el anverso (frente) de la obra presente buena cohesión y solidez entre sus estratos, para no correr el riesgo de desprender escamas levantadas. Se debe evitar la utilización de trapos, secos o húmedos, y plumeros para realizar este tipo de limpieza.

La limpieza se deberá realizar cada dos meses (en condiciones normales).

Durante este proceso es posible monitorear el estado de conservación de la obra, poniendo atención a los posibles cambios que pueda presentar, tales como la aparición de deyecciones, manchas o cambios en el color, la textura o la tensión de los estratos pictóricos. No se deberá llevar a cabo acción alguna como fumigación o desmontaje de la obra, sino que se deberá dar parte a los especialistas competentes.

Factores de seguridad: La seguridad de las obras comprende todos aquellos aspectos que se refieren a la prevención de peligros con respecto de su integridad física, tanto por factores internos como externos.

Uno de los principios más importantes es el de evitar emprender trabajos de restauración sin los conocimientos ni la experiencia necesarios para llevarlos a cabo.

El informe como fuente de conocimiento de la obra: En caso de que se requiriera de alguna intervención posterior a las obras, como resane de faltantes, reintegraciones cromáticas o consolidaciones, es conveniente tomar en cuenta los procesos y materiales que se utilizaron en esta intervención para no generar alteraciones debido a la incompatibilidad de materiales y/o técnicas, por lo que es altamente recomendable la consulta de este informe para conocer los materiales y técnicas de los procesos de conservación y restauración que se han llevado a cabo, así como de los principios teóricos y metodológicos que los han sustentado.

Manejo de la obra: En caso de que la obra requiera la realización de algún proceso que implique conservación o restauración que incida sobre la materia o la imagen de la obra, se deberán tener en cuenta las siguientes recomendaciones:

El uso de guantes blancos para la manipulación de la obra.

El desmontaje y transporte debe realizarse entre dos o más personas, conservando a la obra en posición vertical o inclinada, nunca horizontal.

Embalajes: Diseño, materiales y construcción: Si es necesario transportar la obra se presentan aquí, las recomendaciones generales para llevar a cabo un traslado seguro.

El material para la fabricación del embalaje debe ser resistente para garantizar la seguridad de la obra, pero también debe ser fácil de manipular con el fin de que se pueda adaptar a la forma del objeto. La madera es un material que puede utilizarse debido a su flexibilidad, fácil adquisición y resistencia. Para elegir una buena madera que sirva para embalaje, esta debe estar completamente seca, libre de nudos, plagas y deformaciones.

Además de la caja que protege exteriormente a la obra, el embalaje debe contar con un sis-

tema de protección a base de materiales ligeros que recubran las paredes de la caja y aligieren los impactos y movimientos durante traslados y manipulaciones, sirviendo al mismo tiempo como espacios de graduación de temperatura y humedad. El embalaje debe presentar las características de estabilidad, fabricación y manejo sencillos y materiales accesibles.

Conclusiones

El trabajo de conservación y restauración de los lienzos "El Corazón de Jesús" y "Los Sagrados Corazones" se hizo con todo el cuidado que amerita estos procesos. Utilizando las técnicas más apropiadas y reversibles, materiales de la mejor calidad y consultando a profesionales con experiencia en esta área.

Es por eso que el resultado final fue satisfactorio tanto para mí como para sus dueños, el Convento de la Merced.

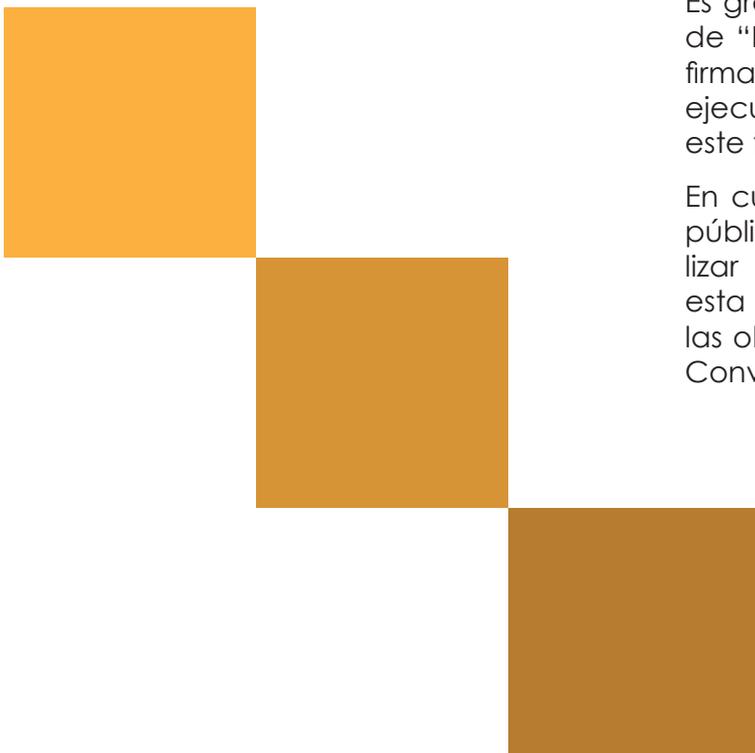
En el cuadro "Corazón de Jesús" se consiguió reforzar el soporte con el reentelado y por lo tanto se estabilizaron sus capas consecuencia la estabilidad de sus capas. Permitiendo que esta obra de arte se pueda conservar por mucho más tiempo, en las mejores condiciones.

Lastimosamente no se pudo obtener mayor información sobre su procedencia, a pesar de las investigaciones realizadas. Cabe mencionar que esta tesis no está basada en estudios de autor, pero se pudo hacer algunas acotaciones con respecto a su atribución que pueden servir como base para investigaciones futuras.

Igualmente en el cuadro "Los Sagrados Corazones", se pudo estabilizar los desprendimientos que presentaba la pintura, con la consolidación tanto en el soporte como en la capa pictórica.

Es grato saber que se descartó la atribución de "La Escuela de los Salas" al encontrar la firma del autor Joaquín Pinto, con año de su ejecución "1879", dándole mayor realce a este trabajo y a la obra misma.

En cuanto a la exhibición de los cuadros al público, por el momento no se lo podrá realizar ya que el Centro Cultural 'Matovelle' está en proyecto de creación, por lo tanto las obras permanecerán resguardadas en el Convento hasta que este se pueda concluir.



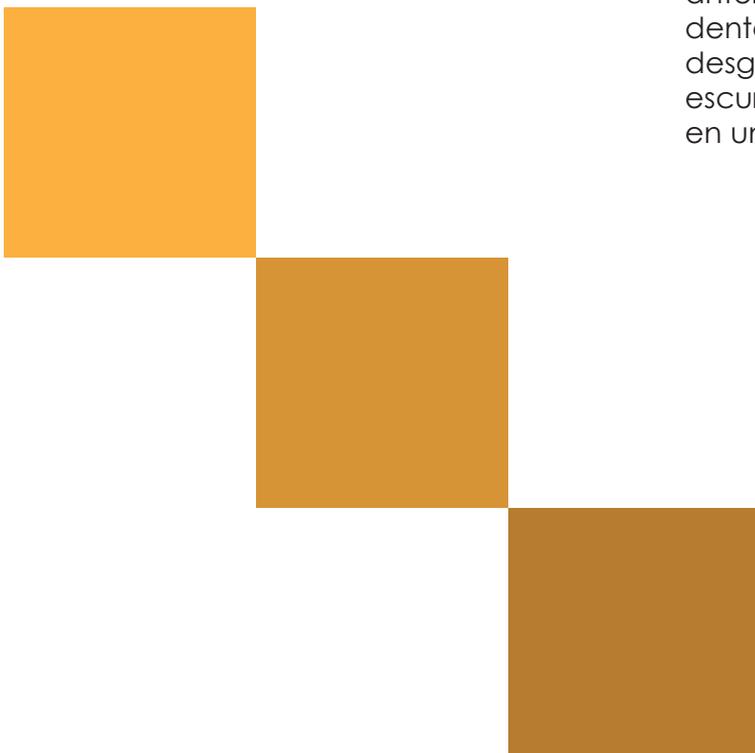
Consideraciones finales

Gracias al apoyo del gobierno actual a la cultura, se realizó un inventario nacional de las bienes patrimoniales (escultura, pintura, textiles, mobiliario, etc.), entre las que se encuentran las obras del Convento de la Merced; permitiéndonos manejar un registro completo de los bienes con las que cuenta el país y se puedan evitar pérdidas o robos; para que las futuras generaciones puedan conocer y valorar nuestra cultura artística.

Es importante saber que toda obra restaurada goza de cierta estabilidad en su estructura material, sin embargo, esto no puede mantenerse si no existen las condiciones mínimas para su conservación ya sea en un contexto institucional o particular. Por ello es importante recurrir al presente informe y consultar la información en él descrita.

Se espera que en el sitio donde la obra sea guardada o exhibida se tomen en cuenta los lineamientos de conservación preventiva con el fin de que su estabilidad física como cromática no se vea alterada.

En el mismo sentido, cualquier cambio en el aspecto o estructura material de la obra deberá de consultarse a un restaurador, evitando intentar “arreglar” cualquier cambio. Lo anterior cuenta también para cualquier accidente que la obra pueda sufrir, como golpes, desgarros, manchas provocadas por líquidos, escurrimientos o cualquier otro percance que en un contexto particular pueda sobrevenir.

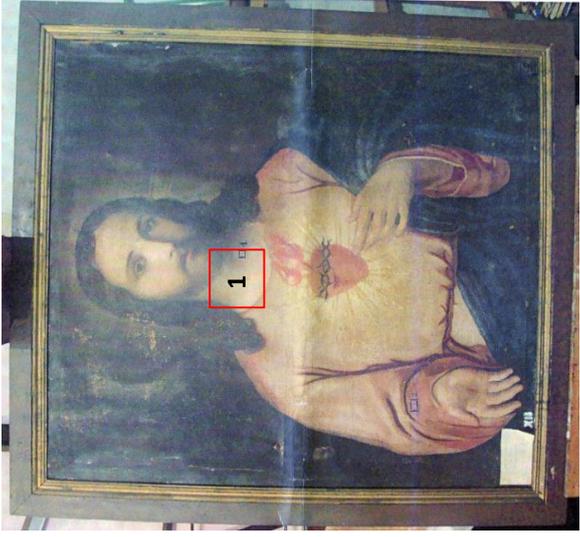
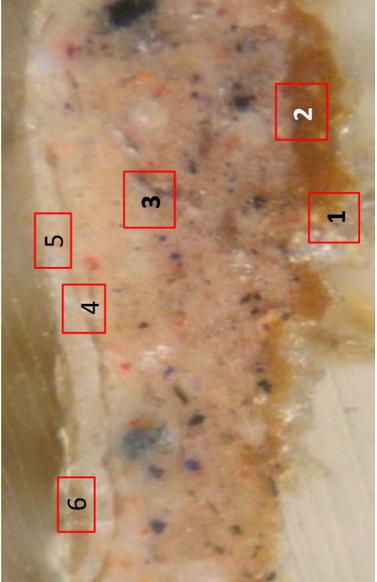


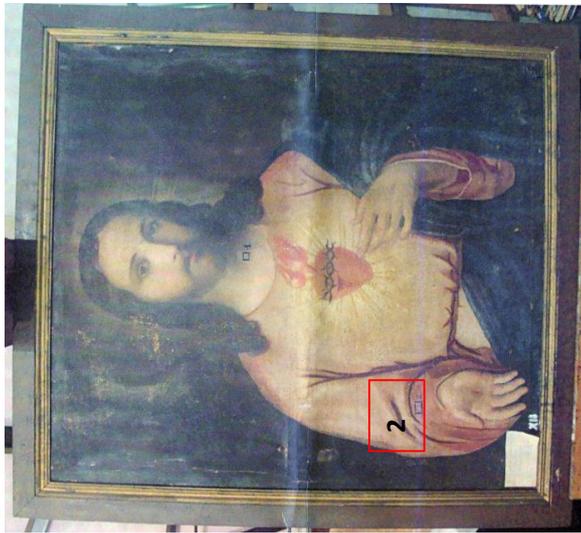
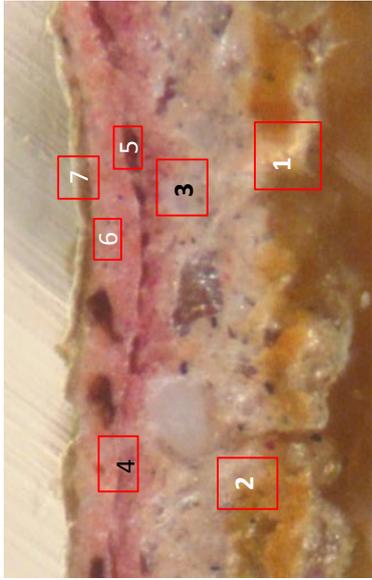
Bibliografía

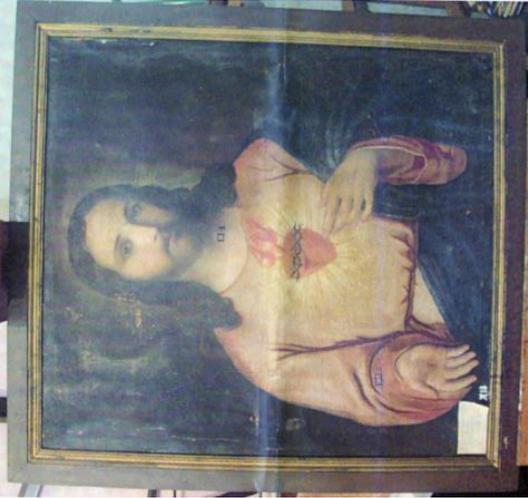
1. ANTONINO, José. La Composición en el Dibujo y la Pintura 1972, Ediciones CEAC, Barcelona-España.
2. BONTCÉ, J. Técnicas y Secretos de la Pintura, Décima Edición. Barcelona-España,1980
3. CALVO, Ana, Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos, Editorial del Serbal 2003, tercera edición.
4. CARADUJE, Antonio, La Restauración de las Obras de Arte. Guía de la Conservación y Restauración de los Cuadros. Editorial Club de estudio, Buenos Aires, 1993.
5. FERRANDO, Juan. Iconografía de los Santos. Ediciones Omega S.A. Barcelona-España. 1950
6. GÓMEZ, María Isabel, BOTERO, Margarita. Manual para cuidados de Objetos Culturales. Ministerio de Cultura Colombia. Ediciones Monserrat. Quito 1991.
7. INPC. Ministerio Coordinador de Patrimonio Cultural y Natural. Registro de Bienes Culturales Muebles. Quito 2008.
8. MONTEFORTE, Mario. Los signos del hombre. Pontificia Universidad Católica del Ecuador sede en Cuenca. Primera edición. 1985
9. MURGA, Purificación. Diccionarios Ríoduero, Arte1. Ediciones Ríoduero. Madrid 1978.
10. NICOLAUS, Knut, Manual de restauración de cuadros,Konemann,1998
11. REVILLA, Federico. Diccionario de Iconografía y Simbología. Tercer Edición. Ediciones Cátedra S.A. 1999.
12. REVISTA. 125 Años de Fundación: Misioneros Oblatos. P Jesús Palomino. Cuenca- Ecuador. Diciembre 2009.
13. SALVAT. Historia del Arte Ecuatoriano. Tomos I, II y III. Editores Ecuatoriana S.A. Quito. 1985
14. UNIVERSIDAD DE CUENCA, Proyecto de Inventario del Patrimonio Cultural, Bienes Muebles, 2008.
15. VARGAS, José María. La cultura del Quito colonial. Editorial Santo Domingo. Quito, 1941.
16. VARGAS, José María. El arte religioso en Cuenca. Santo Domingo. Quito 1967.
17. VARGAS, José María. Antonio Salas y los generales de la independencia. Pontificia Universidad Católica. Quito 1975.
18. www.wikipedia.com/escuelaquiteña/características

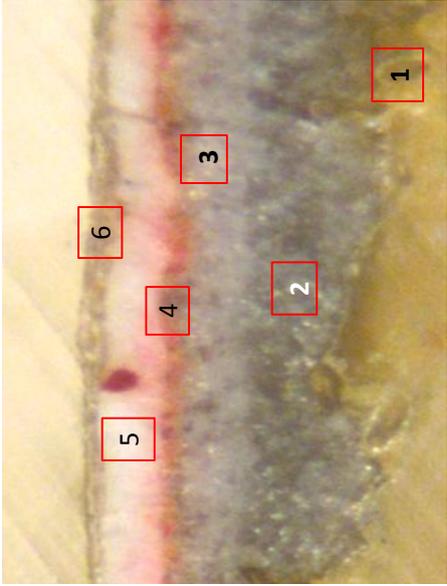


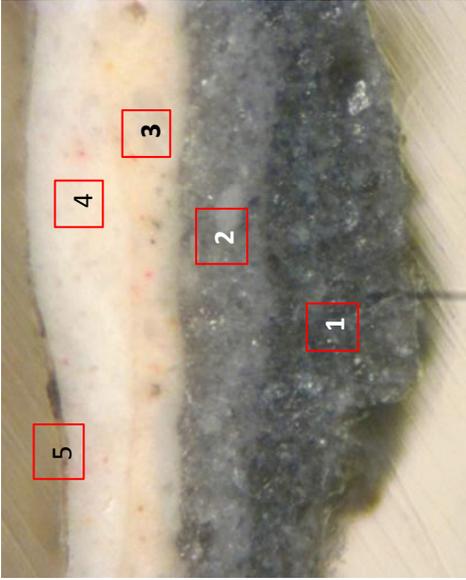
ANEXOS

FECHA:	09/10/2010	OBRA	Corazón de Jesús
ANALISIS No.	173.1 RQ-2010		
TECNOLOGIA:	Pintura Caballete	SE DESEA INVESTIGAR	Análisis estratigráfico y de aglutinantes
CODIGO:		RESULTADOS	
		<p>SITIO DE TOMA DE MUESTRA:</p> <p>Encarne cuello</p> 	
		<p>1. SISADO Estrato amarillo translúcido, fino. Aglutinante PROTEINA. Corresponde a cola animal</p> <p>2. BASE DE PREPARACION Estrato muy fino de color ocre, contiene blanco de albayalde. Aglutinante ACEITE.</p> <p>3. ESTRATO PICTORICO Estrato grueso de color rosado, contiene pigmentos blanco de albayalde con pigmentos rojo bermellón, negros y azules. Aglutinante ACEITE.</p> <p>4. INTERFASE Delineación que delimita el estrato original del repinte o sobrepintura. Corresponde a una mano de proteína (cola animal) colocada previa la aplicación del repinte.</p> <p>5. ESTRATO PICTORICO Estrato fino de color rosado claro, contiene pigmentos blanco de albayalde con pigmentos naranja bermellón. Aglutinante ACEITE.</p> <p>6. CAPA DE PROTECCION Estrato fino de color amarillo translúcido. Aglutinante RESINA.</p>	
<p>OBSERVACIONES Y RECOMENDACIONES</p> <p>Técnica pictórica : OLEO Microscópicamente se observa un repinte muy fino, claramente delimitando por la presencia de una mano de cola animal aplicada para adherir este estrato. La presencia de albayalde en la base de preparación como material de carga nos permite ubicar esta obra a mediados del siglo XIX</p>		<p>RESPONSABLE: RESTAURAJIM CIA LTDA</p>	

FECHA:	09/10/2010	OBRA	Corazón de Jesús
ANALISIS No.	173.2 RQ-2010	SE DESEA INVESTIGAR	Análisis estratigráfico y de aglutinantes
TECNOLOGIA:	Pintura Caballete	RESULTADOS	
CODIGO:			
		<p>SITIO DE TOMA DE MUESTRA: Manga</p> 	
		<p>1. SISADO Estrato amarillo translúcido, fino. Aglutinante PROTEINA. Corresponde a cola animal</p> <p>2. BASE DE PREPARACION Estrato muy fino de color ocre, contiene blanco de albayalde. Aglutinante ACEITE.</p> <p>3. ESTRATO PICTORICO Estrato grueso de color rosado claro, contiene pigmentos blanco de albayalde con pigmentos rojos y azules. Aglutinante ACEITE.</p> <p>4. ESTRATO PICTORICO Estrato fino de color rosado intenso, contiene pigmentos blanco de albayalde con pigmentos rojos. Aglutinante ACEITE.</p> <p>5. INTERFASE Delineación que delimita el estrato original del repinte o sobrepintura. Corresponde a una mano de proteína (cola animal) colocada previa la aplicación del repinte.</p> <p>6. ESTRATO PICTORICO Estrato fino de color rosado intenso, contiene pigmentos blanco de albayalde con pigmentos rojos y azules de grano fino. Aglutinante ACEITE.</p> <p>7. CAPA DE PROTECCION Estrato fino de color amarillo translúcido. Aglutinante RESINA.</p>	
<p>OBSERVACIONES Y RECOMENDACIONES Técnica pictórica : OLEO Microscópicamente se observa un repinte muy fino, claramente delimitando por la presencia de una mano de cola animal aplicada para adherir este estrato. La presencia de albayalde en la base de preparación como material de carga nos permite ubicar esta obra a mediados del siglo XIX</p>		<p>RESPONSABLE: RESTAURACIONIA LTDA</p>	

FECHA:	09/10/2010	OBRA	Corazón de Jesús
ANALISIS No.	173.3 RQ-2010	SE DESEA INVESTIGAR	Identificación fibras textiles
TECNOLOGIA:	Pintura Caballete	R E S U L T A D O S	
CODIGO:			
		 <p style="text-align: center;">FIBRAS TEXTILES</p>	
		<p>FIBRA IDENTIFICADA: ALGODÓN</p> <p>TORSION: IZQUIERDA en "S"</p>	
OBSERVACIONES:		RESPONSABLE: RESTAURAQUIM CIA. LTDA.	

FECHA:	09/10/2010	OBRA	Corazón de Jesús y de María
ANÁLISIS No.	172.1 RQ-2010		
TECNOLOGIA:	Pintura Caballete	SE DESEA INVESTIGAR	Análisis estratigráfico y de aglutinantes
CODIGO:		RESULTADOS	
	<p>SITIO DE TOMA DE MUESTRA:</p> <p>Túnica</p> 		
	<p>1. SISADO Estrato fino amarillo translúcido. Aglutinante PROTEINA. Se trata de una mano de cola animal</p> <p>2. BASE DE PREPARACION Estrato poroso de color gris, contiene blanco de albayalde con pigmentos negro carbón de grano muy fino. Aglutinante ACEITE.</p> <p>3. FONDO Estrato poroso de color gris claro, contiene blanco de albayalde con pigmentos negro carbón. Aglutinante ACEITE.</p> <p>4. ESTRATO PICTORICO Estrato fino de color rojo, contiene blanco de albayalde con pigmentos de color rojo bermellón y ocras. Aglutinante ACEITE.</p> <p>5. ESTRATO PICTORICO Estrato de color rosado, contiene pigmentos de color rojo bermellón y rojo laca. Aglutinante ACEITE.</p> <p>6. CAPA DE PROTECCION Estrato amarillo translúcido. Aglutinante PROTEINA</p>		
<p>OBSERVACIONES Y RECOMENDACIONES</p> <p>Técnica pictórica : OLEO</p> <p>No se observan sobre pinturas. La presencia de albayalde en la base de preparación permite ubicar a la obra a mediados del siglo XIX</p>		<p>RESPONSABLE: RESTAURAQUIM CIA. LTDA.</p>	

FECHA:	09/10/2010	OBRA	Corazón de Jesús y de María
ANALISIS No.	172.2 RQ-2010	SE DESEA INVESTIGAR	Análisis estratigráfico y de aglutinantes
TECNOLOGIA:	Pintura Caballete	RESULTADOS	
CODIGO:		<p>SITIO DE TOMA DE MUESTRA:</p> <p>Encarne mano</p> 	<ol style="list-style-type: none"> 1. BASE DE PREPARACION Estrato poroso de color gris, contiene blanco de albayalde con pigmentos negro carbón de grano muy fino. Aglutinante ACEITE. 2. FONDO Estrato poroso de color gris claro, contiene blanco de albayalde con pigmentos negro carbón. Aglutinante ACEITE. 3. ESTRATO PICTORICO Estrato de color rosado, contiene blanco de albayalde con pigmentos de color rojo bermellón y azules. Aglutinante ACEITE 4. ESTRATO PICTORICO Estrato de color rosado claro, contiene blanco de albayalde con pigmentos de color rojo bermellón y azules. Aglutinante ACEITE. 5. CAPA DE PROTECCION Estrato fino de color amarillo translúcido. Aglutinante PROTEINA.
OBSERVACIONES Y RECOMENDACIONES			
<p>Técnica pictórica : OLEO</p> <p>Se observan una sobre pintura, con característica similares al estrato inferior, no es posible definir en la estratigrafía si se trata o no de un repinte. La presencia de albayalde en la base de preparación permite ubicar a la obra a mediados del siglo XIX</p>		<p>RESPONSABLE: RESTAURAUQUIM CIA LTDA</p>	

FECHA:	09/10/2010	OBRA	Corazón de Jesús y de María
ANALISIS No.	172.3 RQ-2010	SE DESEA INVESTIGAR	Identificación fibras textiles
TECNOLOGIA:	Pintura Caballete	R E S U L T A D O S	
CODIGO:			
		FIBRAS TEXTILES 	
		FIBRA IDENTIFICADA: LINO TORSION: DERECHA EN "Z"	
OBSERVACIONES:		RESPONSABLE: RESTAURAQUIM CIA. LTDA.	