



UNIVERSIDAD DEL AZUAY

FACULTAD DE DISEÑO

ESCUELA DE RESTAURACIÓN

**“RESTAURACION DE LAS PINTURAS SANTA
BARBARA Y SAN JOSE PERTENECIENTES AL
MUSEO MUNICIPAL REMIGIO CRESPO TORAL”**

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

AUTORA: Dunia Solano W.

DIRECTORA: Lcda. María Dolores Donoso

Cuenca, Ecuador

2007

DEDICATORIA

Con mucho amor y ternura
dedico este trabajo a:
mis padres y hermanos
por el apoyo y tiempo que
de manera incondicional
me han dado para cursar
mis estudios universitarios.

Gracias

Dunia Elizabeth

AGRADECIMIENTO

Agradezco a:

Díos y a la vida por darme la
oportunidad de continuar con el
ejercicio del aprendizaje.

A la Lcda. María Dolores Donoso, por
dirigirme pacientemente en el proceso
de construcción de este trabajo.

A todo el personal del Museo Municipal “Remigio Crespo Toral”
especialmente al Lcdo. Francisco Álvarez,
Patricia Calle y Arturo Arízaga, por facilitarme toda la
ayuda necesaria.

Y, a todas esas personas que, día a día
me han ayudado para mi fortalecimiento.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Dedicatoria	ii
Agradecimiento	iii
Índice de Contenidos	iv
Resumen	ix
Abstract	x
Introducción	xi
Capítulo I: Breve Estudio Introductorio a las Obras	13
1.1. Escuela Cuencana de Pintura desde el Periodo Colonial al Segundo Periodo Republicano	13
1.2. Reseña de Artistas Cuencanos desde el Periodo Colonial al Segundo Periodo Republicano	18
1.2.1. Gaspar Sangurima	18
1.2.2. Eusebio Alarcón	19
1.2.3. Hipólito Parra	20
1.2.4. Lino Benites	20
1.2.5. Filóromo Hidrovo	20
1.2.6. Francisco Beltrán	21
1.2.7. Luís A. Melgarejo	21
1.2.8. José Tarquino León	21
1.2.9. José Rafael Peñaherrera	22
1.2.10. Honorato Vásques	22
1.3. Antecedentes Estilísticos de las Obras	23
1.3.1. Estudio Histórico, Iconográfico y Estético de la Obra Santa Bárbara	25
1.3.1.1. Estudio Histórico	25
1.3.1.2. Estudio Iconográfico	26
1.3.1.3. Estudio Estético	27
1.3.2. Estudio Histórico, Iconográfico y Estético de la Obra San José	29
1.3.2.1. Estudio Histórico	29
1.3.2.2. Estudio Iconográfico	30
1.3.2.3. Estudio Estético	32
1.4. Conclusiones	34

Capítulo II: Principios de Preservación, Conservación, Restauración y Teorías Aplicadas a las Obras Pictóricas	35
2.1. Definición de Documentación	35
2.2. Definición de Preservación	36
2.3. Definición de Conservación	36
2.4. Definición de Restauración	37
2.5. Análisis y aplicación de la Teoría de Restauración de Cesare Brandi en las Obras a intervenirse	38
2.5.1. El concepto de Restauración	38
2.5.2. La materia de la Obra de Arte	40
2.5.3. La unidad potencial de la Obra de Arte	41
2.5.4. El tiempo respecto a la obra de arte y la restauración	43
2.5.5. La restauración según la instancia de la historicidad	44
2.5.6. La restauración según la instancia estética	45
2.6. Conclusiones	46
Capítulo III: Nociones de Tratamientos realizados dentro del proceso de Restauración de las Obras	47
3.1. Montaje y Desmontaje	47
3.1.1. Características Fundamentales de un bastidor	47
3.1.2. Bastidor de Cuñas	47
3.1.3. Desmontaje	48
3.2. Pruebas de Solubilidad	48
3.2.1. Tipos de Solventes	49
3.3. Limpieza Superficial	51
3.4. Limpieza de Soporte en Seco y con Medios Acuosos	53
3.4.1. Limpieza de Soporte en Seco	53
3.4.2. Limpieza de Soporte con Medios Acuosos	55
3.5. Velado y Develado	55
3.6. Consolidación: Superficial y por Estratos	56
3.6.1. Tipos de Adhesivos para Consolidación	56
3.6.2. Adhesivos Naturales Acuosos	57
3.6.3. Adhesivos Sintéticos	58

3.7.	Ribeteado (Strip-Lining) o Colocación de Bandas de Extensión	59
3.7.1.	Colocación de Bandas de Extensión por el Método de la Reactivación	59
3.8.	Reintegración de Base de Preparación	60
3.8.1.	Estucos con Aglutinantes Naturales	60
3.8.2.	Estucos de Aceite	61
3.8.3.	Estucos de Acetato de Polivinilo	61
3.9.	Reintegración de Color	62
3.9.1.	Trattegio	62
3.9.2.	Puntinatto	63
3.10.	Colocación del Barniz de Protección	63
3.10.1.	Barniz de aceite	64
3.10.2.	Barniz Laca	64
3.10.3.	Barniz de Clara de Huevo	65
3.10.4.	Barniz de Resina	65
3.10.5.	Barniz de Alcohol	65
3.10.6.	Barniz de Resina Sintética	65
3.10.7.	Aplicación del Barniz	66
3.11.	Conclusiones	67
Capítulo IV: Ejecución de la Propuesta de Restauración		68
4.1.	Exámenes Organolépticos	68
4.1.1.	Santa Bárbara	68
4.1.2.	San José	69
4.2.	Documentación: Bibliográfica y Fotográfica	70
4.2.1.	Descripción Formal Obra Santa Bárbara	70
4.2.2.	Descripción Formal Obra San José	71
4.3.	Toma de Muestras Análisis de Laboratorio	72
4.4.	Limpieza Capa Pictórica	74
4.4.1.	Cuadro de Resultados Limpieza Química Capa Pictórica Santa Bárbara	75
4.4.2.	Cuadro de Resultados Limpieza Química Capa Pictórica San José	76
4.5.	Velado de las Obras	77
4.6.	Limpieza del Soporte	78

4.7.	Ribeteado (Strip-Lining) o Colocación de Bandas de Extensión	80
4.7.1.	Preparación de Bandas de Extensión	80
4.7.2.	Colocación de Bandas de Extensión	81
4.8.	Develado de las Obras	81
4.9.	Montaje de los lienzos al bastidor	82
4.10.	Reintegración Base de Preparación	82
4.11.	Reintegración de Capa Pictórica	84
4.12.	Capa de Protección	85
4.13.	Conclusiones	87

Capítulo V: Recomendaciones Generales Indispensables para la Exposición de las Obras

	Obras	88
5.1.	Manipulación de las Obras	88
5.2.	Condiciones de Iluminación	89
5.2.1.	Pasillos	89
5.2.2.	Salas de Exposición	90
5.3.	Condiciones de Humedad	91
5.4.	Condiciones de Temperatura	92
5.5.	Controles de Seguridad	93
5.5.1.	Personas	93
5.5.2.	Bienes	94
5.5.3.	Edificio	94
5.6.	Conclusiones	95

Conclusiones y Recomendaciones

Bibliografía

Anexos

Anexo I	Ficha de Prelación Obra Santa Bárbara	101
Anexo II	Ficha de Documentación de Santa Bárbara Museo Remigio Crespo	
	Toral	102
Anexo III	Ficha de Prelación Obra San José	103

Anexo IV	Ficha de Documentación de San José Museo Remigio Crespo Toral	104
Anexo V	Oficio de Recepción de Obras emitido por el Museo Remigio Crespo Toral	105

RESUMEN

Sobre la base del ejercicio profesional y con el afán de aportar al cuidado del legado cultural del Museo Remigio Crespo Toral, mi trabajo de graduación comprende específicamente la restauración de las obras pictóricas Santa Bárbara y San José, bienes que se encuentran inventariados en las 700 piezas del Fondo de Arte.

Estas obras son de formato pequeño en técnica óleo sobre lienzo, los procedimientos realizados dentro del trabajo, se reseñan a continuación y van de acuerdo con los reglamentos y normativas establecidas en Ordenanzas de Patrimonio Cultural. Hago un breve pero importante estudio sobre la historia, autores y estilos de la Escuela Cuencana de Pintura en la Colonia y resumo finalmente útiles conceptos y recomendaciones en cuanto a tratamientos y mantenimiento de condiciones que limiten futuros efectos nocivos que son aplicados actualmente en el campo de la Conservación de Pintura de Caballete.

INTRODUCCION

El presente trabajo es un compendio de los conocimientos que sobre restauración de obras pictóricas he adquirido durante el período de las aulas universitarias.

Con esta labor práctica y las experiencias adquiridas, trato de legar como un aporte para las futuras generaciones que presenten interés por la restauración de la temática pictórica, obteniendo mejores técnicas y métodos que den cuenta de mejores trabajos.

Al motivar a las generaciones futuras sobre la restauración de obras pictóricas, evitaremos que gran parte de nuestro patrimonio cultural se pierda por falta de archivos temporales confiables, como también lograremos visualizar el gran potencial patrimonial que nuestra ciudad posee y que se encuentran en las colecciones públicas y privadas.

Una de estas Instituciones encargadas del cuidado de bienes culturales en la ciudad es el Museo Municipal Remigio Crespo Toral, que está actualmente en proceso de restauración integral de su edificio; será estructurado en los meses próximos con una finalidad didáctica, y pasará a ser el Museo de Historia de la Ciudad, pensando principalmente servir a los estudiantes de los tres niveles educativos ya que es fundamental que desde temprana edad se les motive en el conocimiento de nuestras raíces culturales, que, en mayor o menor medida, aún subsisten, por lo que se debe fomentar su difusión.

La elaboración del presente trabajo tuvo el apoyo del museo anteriormente mencionado, para lo cual se facilitó el préstamo de las dos obras inventariadas en el fondo de arte del mismo.

El proceso de intervención busca contribuir la solución de problemas específicos de conservación de las dos obras, pero al mismo tiempo se planteaba la necesidad de difundir los métodos y recomendaciones más adecuadas y accesibles para la conservación general de las obras, propiedad del museo.

Por último, el conseguir la valorización de estos Bienes Patrimoniales del Museo para su futura exposición, ya que considero que una adecuada conservación de Patrimonio en sus diversas manifestaciones es tarea de todos, y que su estimación depende necesariamente de su conocimiento y cabal interpretación por parte de la colectividad.

CAPITULO I

BREVE ESTUDIO INTRODUCTORIO A LAS OBRAS

En este Capítulo hago un breve estudio introductorio del Arte Cuencano de los siglos XVIII y XIX, reseña de artistas y los antecedentes estilísticos de las dos obras encomendadas a mi por el Museo Municipal “Remigio Crespo Toral”, logrando ubicarlas en forma temporal y espacial y aportando datos que considero importantes para investigadores y lectores en general sobre esta importante época de creación artística.

1.1. ESCUELA CUENCANA DE PINTURA DESDE EL PERIODO COLONIAL AL SEGUNDO PERIODO REPUBLICANO

Las expresiones indígenas en el tiempo de la Colonia, fueron reprimidas de modo sistemático por el colonizador (españoles), tomando como consecuencia la cultura un claro matiz hispánico y relacionada con las órdenes religiosas, que asumieron el papel de trasmisoras del conocimiento, de las letras y el pensamiento en general.

Por lo que, para poder adentrarnos en el análisis de la Escuela Cuencana en el periodo Colonial sobre las expresiones artísticas, es importante referirnos e identificar algunos hitos presentes en la ciudad de Quito, que denotan la influencia europea especialmente francesa en los temas relacionados con las artes, como es el caso del Palacio de Gobierno que toma el nombre del Barón de Carondelet construida para los siglos XVII-XVIII este Palacio represento para la época colonial el poder de la corona española y en la actualidad el poder Ejecutivo, La Iglesia y Monasterio de la Concepción construido para 1575 en este destaca la imagen de Nuestra Señora del Buen Suceso, continuamos con la Catedral Metropolitana de Quito, la misma que posee obras de la Escuela Quiteña, entre estas destacan la Sábana Santa de Caspicara, el Tránsito de la Virgen de Samaniego, también encontramos el Palacio Arzobispal que albergo a los representantes eclesiásticos españoles del siglo XVII.

Como habíamos indicado, la influencia europea se hizo sentir primeramente en la Ciudad de Quito y posteriormente llegó a la ciudad de Cuenca, en donde maestros de la pintura cuencana, toman interés en el arte religioso.

Siendo en sus inicios la actividad artística cuencana muy modesta. La ciudad no contaría con grandes nombres como los de la escuela Quiteña, sino solo con gente hábil, capaz de realizar una escultura o una pintura.

Tampoco es posible conocer alguna cofradía o gremio de pintores como los existentes de la escuela de Quito, pero la actividad pictórica satisfizo la demanda artística de aquellos años.

A partir de 1563 se tiene información relacionada con la venta de materiales utilizados en la pintura, escultura y carpintería: alumbre de castilla, albayalde y azafrán.

El padre Velasco, basándose en datos de 1757, plantea que “el vecindario de la ciudad, no pasa de 40 mil personas, de todas clases y edades. Se puede dividir en tres partes desiguales: la una, la menor de todas, de españoles, entre nobles, ciudadanos y de baja esfera; la otra, mayor de mestizos, entrando en ella tal cual negro y sus razas; la otra, igual o mayor, de puros indios. Aunque hay bastantes familias nobles, mas no tantas cuanto correspondían a una ciudad tan populosa”¹

La Ciudad de Cuenca, pequeña pero hermosa se enorgullecía de las numerosas iglesias existentes, aunque la mayoría eran pobres y pequeñas, en comparación con las de Quito. Existía también tensión entre las autoridades reales y la población cuencana, a la que se atribuía una escasa educación y un difícil carácter; así también las relaciones entre las autoridades eclesiásticas y los feligreses eran difíciles debido a la gran distancia entre la sede del Obispado, en Quito y territorios del Sur, un cuencano que deseará una pintura o escultura podía esperar el paso de artistas por la ciudad o

¹ VELASCO Juan de, Provincias bajas de Quito Propio, que componen cuatro Gobiernos, la reseña de manera bastante detallada, ya que es posible que Velasco hubiese estado en Cuenca justamente hacia los años que las pinturas del Monasterio de la Concepción fueron ejecutadas.

acudir a casa de artesanos en San Blas o en San Sebastián, parroquias que se les conocía como parroquias de indios, artesanal por excelencia.²

El Arte religioso Cuencano carece de una investigación sistemática, por lo que resulta casi imposible en la actualidad identificar a los autores de algunas obras, pero es conocido que el periodo colonial estuvo profundamente influenciado por la iglesia católica que indudablemente influyó en el papel de los habitantes de Cuenca y sobre todo en el estatus de la mujer en la sociedad.

La importancia de la vida religiosa de la mujer se comprueba con la fundación de varias órdenes religiosas para mujeres, en especial las órdenes de clausura, la primera de las cuales sería la del monasterio de la Pura y Limpia Concepción, fundada en 1599. La situación de la mujer de clase dominante, en el período colonial tenía dos alternativas: el papel de esposa y madre dentro del matrimonio, el cual aseguraba la reproducción social, y la otra, la vida religiosa, que se convertía en la opción ideal para la mujer. Una de las funciones del monasterio y de los que siguieron fue la educación de las mujeres.

Tanto las religiosas Concepcionistas como las del Carmen tuvieron una presencia activa en la sociedad cuencana la fundación de los monasterios para religiosas en Cuenca, permitió la construcción de iglesias y conventos que constituyen un aspecto muy importante de la riqueza arquitectónica de la ciudad. Además actualmente, tanto en el Convento de la Concepción como en el del Carmen se encuentran importantes obras de arte colonial, pinturas, esculturas, platería, lienzos, etc., que son el resultado de las dotes de las monjas, así como de donaciones.

² La producción local será sin embargo conocida a medias ya que "...no ha llegado hasta nosotros sino una mínima parte de la copiosa obra que durante siglos labraron en Cuenca los artesanos o artistas, que lo mismo da. La destrucción de cuadros y tallas por la incuria o las condiciones adversas del clima o las plagas; la constante depredación que ejercieron comerciantes y aficionados, mientras más cultos más peligrosos; en fin la enajenación o pérdida que ha debido soportar la producción artística local nos ha privado de muchas obras de magnífica calidad y de otras miles poseedores también de un relativo valor estético (Martínez Espinosa, en prensa; 91-92) MARTÍNEZ, Borrero Juan. De lo Divino y lo Profano, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Cuenca-Ecuador, 1997.

Una fuerte corriente “mariológica” se presentó en el siglo XVIII, en donde se resalta el papel de madre-virgen, muchas representaciones hacen referencia a la virginidad, a la maternidad, a la sumisión y a la fidelidad, valores que confirman el carácter tradicional de esta época.

En el siglo XIX, en lo artístico, la talla de Cristos y calvarios que tuvieron como representante a Gaspar Sangurima, es lo que mayor identidad ha dado al arte cuencano, así como en 1801 fue elaborado el refectorio del monasterio del Carmen, obra de artistas azuayos anónimos que siguieron pintando con las técnicas tradicionales del siglo, a pesar de la liberación política de España.

Con la valoración de indígenas sin prejuicios raciales, Cuenca nació hacia la vida independiente, la ciudad siguió el camino del progreso en la cultura y en las relaciones democráticas, en 1822 llegó el General Antonio José de Sucre y valoró su trabajo al igual que en el mismo año Bolívar, por lo que le encargó la dirección de una Escuela de Artes y Oficios en la ciudad de Cuenca.³

Se tiene referencias que la escuela funcionó por poco tiempo en el Convento de Santo Domingo, hasta treinta muchachos podían recibir enseñanzas, según la vocación de cada uno, lamentablemente no se conocen documentos sobre su funcionamiento, cuánto duró, que logros obtuvo, etc.

En 1859 se creó el Colegio Nacional, fue nombrado como Rector, Juan Bautista Vásquez⁴, pero es el sacerdote José Ignacio Ordóñez Lasso, en 1864, junto con sus

³ “ Simón Bolívar, Libertador Presidente de la República, deseando fomentar las artes útiles a la sociedad y estimular en cuenca el talento natural de sus habitantes, que sin maestros ni modelos imita muchas alhajas mecánicas en las artes más necesarias, habiendo algunos que a la vez se aplican al dibujo, escultura, relojería, platería, herrería y carpintería he venido en uso de mis facultades extraordinarias, decretar lo siguiente: que a el indio Gaspar Sangurima le asigno durante su vida una pensión mensual de 30 pesos fuertes para que perfeccionándose en la herrería, arquitectura, escultura, dibujo y carpintería cuyas útiles artes conoce sólo por puro efecto de su talento inventor, pueda y deba enseñar en Cuenca, a treinta jóvenes los rudimentos de tan bellas artes. CORDERO, Iñiguez Juan. De lo Divino y lo Profano, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Cuenca-Ecuador, 1997.

⁴ “El Colegio Nacional tenía dentro de su estatuto por objetivo especial la enseñanza de Ciencias Físicas y Naturales y la de Bellas Letras y Artes. Las demás ramas de enseñanza se

hermanos, fue promotor del establecimiento de los hermanos y escuelas cristianas, en cuya escuela se enseñaba dibujo lineal con miras a la aplicación artística.

Dos artistas quiteños son conocidos por que llegaron a Cuenca a enseñar teóricamente y prácticamente el dibujo y la pintura, Pascual Navas en 1865 y poco después Mariano Iglesias.

En 1890, el Municipio financió un profesor para que diera clases de dibujo y pintura, también se trajo con el apoyo de Clemente Ballén y de Teodoro Wolf, al profesor austriaco Joseph Kerr, para que enseñe dibujo y litografía en el Colegio Nacional.

En el año de 1893, como iniciativa del Dr. Honorato Vásquez, del rector de la Universidad doctor Juan Bautista Vásquez y con el apoyo de los cónsules en París y Madrid, el gobierno ecuatoriano contrató al español Tomás Povedano y Arcos⁵ para dirigir una Escuela de Pintura que se estableció en Cuenca. Entre los estudiantes jóvenes cuencanos de ambos sexos figuran Abraham Sarmiento, Rafael Peñaherrera, Miguel Guamán, Juan León Loyola y Nicolás Vivar.

Entre las obras de Povedano tenemos un retrato de Fray Vicente Solano que posee la Universidad de Cuenca y varios retratos que se guardan en el Museo Remigio Crespo Toral, Museo del Banco Central y colecciones particulares.

La Escuela funcionó hasta 1895, año en el que fue la revolución liberal en el Ecuador, que hizo que se de la reestructuración de la Corporación Universitaria del Azuay que para 1897 se denominó Universidad del Azuay, suprimiendo dentro de sus enseñanzas las letras y artes.

darán después de planteadas aquellas” MARTÍNEZ, Borrero Juan. De lo Divino y lo Profano, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Cuenca-Ecuador, 1997.

⁵ La presencia y obra de Tomás Povedano y de Arcos en el panorama artístico de Cuenca es fundamental. La tradición que se conserva de su persona es de haber sido un caballero sobrio, muy correcto, amigo de la sociedad cuencana y empeñado en sembrar en los espíritus señalados por la vocación del arte, la habilidad de expresarse libremente” CORDERO, Iñiguez Juan. De lo Divino y lo Profano, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Cuenca-Ecuador, 1997.

Es en 1903 que se reabre la escuela de Bellas Artes, en el rectorado de Honorato Vásquez, contando con la presencia de Joaquín Pinto, quien no permaneció por mucho tiempo en Cuenca, sin embargo transmitió sus enseñanzas a los artistas cuencanos, entre ellos el mismo Vásquez, Filóromo Idrovo, entre otros.

Era notable la diferencia entre los habitantes de Cuenca entre los siglos XVIII y XIX, ya que muchos coinciden en que el siglo XIX fue realmente la consolidación de una imagen cuencana que existe hasta hoy en el campo cultural, con sus más altas figuras, en escultura José Miguel Vélez y en Pintura Honorato Vásquez, habiendo otros nombres, pero de menor jerarquía, en la breve historia del arte cuencano de este siglo.

1.2. RESEÑA DE PINTORES CUENCANOS DESDE EL PERIODO COLONIAL AL SEGUNDO PERIODO REPUBLICANO

Lamentablemente, la información sobre Pintura de Caballete del siglo XVIII en la ciudad de Cuenca es escasa, pero existen datos aislados; por ejemplo el padre Vargas habla de un maestro cuencano de apellido Vela y otro llamado “el Morlaco”, se dice que ellos poseían talleres en Quito pero que tenían discípulos cuencanos.

En una breve revisión sistemática de artistas del primer tercio del siglo XIX, es importante destacar a:

1.2.1. Gaspar Sangurima

Su sobrenombre fue LLuqui o Zurdo, ya que trabajaba perfectamente con la mano izquierda, contratava a sus ayudantes bajo las leyes indianas vigentes. En su taller cada vez más afamado se hacía de todo: escultura, marcos tallados, espejos, escritorios con decenas de cajones, muebles de madera con la técnica del taraceado, a base de maderas de diversos colores y diversos materiales como madre perla, carey o metales; planos de viviendas de una o dos plantas, altares, peanas, instrumentos musicales de viento, de percusión o de cuerda. Se arreglaban relojes, se producían joyas de oro y plata, además constan en algunos documentos que en su taller se fundieron cornetas y tambores para el ejército libertador, para las batallas de Junín y Ayacucho, en 1824.

Como maestros de Sangurima, es posible citar a Manuel Chili “Caspicara”, ya que cuando vino a Cuenca cumpliendo algunos trabajos tuvo la oportunidad de intercambiar conocimientos, los mismos que se completaron cuando Sangurima viajó a Quito con el fin de perfeccionarse bajo la dirección de este gran maestro considerado como su hermano de etnia y arte.

Se presume también que por un tiempo vino Nicolás Javier Gorívar y que de él aprendió sobre todo técnicas pictóricas; pero en un documento histórico se afirma que Sangurima no tuvo maestros conocidos y que su talento era innato.

Una obra pictórica atribuida a Sangurima, es el retrato del Libertador Simón Bolívar, encargado por el gobernador Tomás de Heres y que hoy se encuentra en el Rectorado de la Universidad de Cuenca, pero hay quienes consideran que se trata de un retrato de Juan José Flores, transformado en Simón Bolívar.

No se conoce con precisión la fecha y el lugar exacto de su nacimiento ni se conoce cuándo ni como murió, sin embargo debió ocurrir en la década de 1830 a 1840.

1.2.2. Eusebio Alarcón

Maestro con una doble dimensión, como la de tener un taller con operarios y dedicarse a la tarea de enseñar. Los padres de escasos recursos económicos que veían en sus hijos algunas cualidades artísticas pensaban que con Alarcón podían aprender una profesión.

Como actividades principales desarrolladas en su taller estaban las del dibujo, pintura, dorado, sobredorado, encarne de figuras, etc. A este centro acudió Tomaza Vélez junto con su hijo José Miguel con el fin de que este se iniciara en las bellas artes. Alarcón fue maestro mayor es decir, una persona facultada para examinar y graduar a otros maestros dentro del mismo gremio, durante los años 1844, 1846, 1850 y 1855. Su muerte ocurrió en 1864.

1.2.3. Hipólito Parra

Maestro de dibujo y pintura, habiendo sido nombrado maestro mayor en 1845 y profesor de la escuela de niñas en 1848.

1.2.4. Lino Benítez

Entró de lleno a las nuevas corrientes pictóricas del retrato y paisaje. Abrió un taller y fue maestro mayor en 1843. Es considerado uno de los autores de algunas pinturas murales que se encuentran en varias casas de la ciudad de Cuenca y su región. Tuvo numerosos discípulos entre ellos: Francisco Beltrán, Adolfo Sarmiento, Rosa Malo y Mercedes Muñoz, murió en 1867.

1.2.5. Filóromo Idrovo Gutiérrez

Nacido en 1852, tuvo vocación para la pintura de caballete, artesanías, fotografía y demás expresiones artísticas. Su formación se completó con las enseñanzas de Tomás Povedano, pintor español que trabajó en Cuenca.

Abrió su taller para atender sobretodo encargos de retratos, que fueron su especialización, así como obras de carácter religioso como: Un detalle de la Última Cena con Cristo, San Juan y San Pedro, un Ecce Homo, las Catorce Estaciones, la Muerte de San José, la Dolorosa, la Virgen de la Nube, etc. figuran entre sus obras religiosas más notables.⁶

El Museo Remigio Crespo Toral exhibe un hermoso paisaje al óleo, con temas florales en primer plano. Además realizó retratos al óleo de personajes de la época, como de Luís Cordero, Benigno Malo, José Peralta, Juan Bautista Vásquez y Honorato Vásquez.

⁶ CORDERO, Iñiguez Juan. De lo Divino y lo Profano, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Cuenca-Ecuador, 1997.

1.2.6. Francisco Beltrán

Fue discípulo de Lino Benítez y de Pascual Navas un pintor quiteño que trabajó en Cuenca. Ejecutó numerosas obras de temas sagrados y profanos, podemos citar el cuadro de las Almas que se encuentra expuesto en la Iglesia de la Merced, el cuadro de la Virgen con el Niño que reposa en la actualidad en el Museo del Banco Central de Cuenca y el cuadro que representa el asesinato de Gabriel García Moreno , entre los más importantes.

Mantuvo rivalidad artística con el maestro quiteño Mariano Iglesias, quién también estableció en Cuenca un taller de pintura y con Nicolás Loyola, quién también hizo obra pictórica, en especial religiosa. Tuvo como sus principales discípulos a Nicolás Vivar y a Juan León. Murió en 1887.

1.2.7. Luíz A. Melgarejo

Fue uno de los pintores de mayor prestigio en Cuenca, su vocación se mostró tempranamente, fue maestro de dibujo en la escuela de los Hermanos Cristianos y después tuvo su propio taller donde enseñó dibujo y pintura.

Viajó mucho y tuvo una vida de aventuras. En el año de 1888 viajó al Perú en donde hizo retratos, plumillas y otros trabajos. Ingresó al convento de los Franciscanos, en donde permaneció por un tiempo no pudiendo ordenarse como sacerdote, salió del monasterio y viajó por varios países de América.

Vivió por algún tiempo en Guayaquil, donde se dedicó a hacer algunas pinturas al óleo, carboncillos, su regreso a Cuenca se dió en el periodo de transformación política liberal, dedicándose de lleno al quehacer artístico.

1.2.8. José Tarquino León

Artista, investigador y escritor cuencano nació en 1868, sus estudios primarios los realizó en la Escuela de los Hermanos Cristianos, no completó su instrucción

secundaria, por lo que tuvo que dedicarse a trabajar en forja artística para ganar su sustento, actividad que la combinó con otras como la confección de globos de papel para las fiestas, ejecución de dibujos a lápiz y carboncillo, acuarelas y esculturas en yeso.

Fue un investigador de las artes y de las artesanías, publicando sus pequeños artículos en un periódico de la época llamado Granito de Arena. Redactó un diario personal, con un registro de algunos acontecimientos importantes para él.

1.2.9. José Rafael Peñaherrera

Estudió su primaria en la escuela de los Hermanos Cristianos. Aprendió sus primeros dibujos y pinturas en el colegio nacional San Luís en donde se dedicó a imitar a grandes pintores de esa época, posteriormente realizó paisajes, retratos costumbristas y retratos originales.

Estudió grabado con el profesor Keer y pintura con Tomás Povedano, sus méritos fueron reconocidos en una exposición que se organizó en 1895 en recordación del centenario del nacimiento de Antonio José de Sucre.

Durante algún tiempo vivió en Girón, desempeñando cargos públicos, pero cuando llegó Joaquín Pinto para reabrir la escuela de pintura, regresó a Cuenca y cuando su maestro retornó a Quito él se encargó de sus cátedras de dibujo y pintura.

1.2.10. Honorato Vásquez

Nació en Cuenca el 21 de Octubre de 1855, inició sus estudios con el profesor particular Federico Guerrero y en 1864 ingresó al Colegio Nacional de Cuenca.

Desde 1878 comenzó a intervenir en política, iniciando su larga carrera de servidor público como concejal del cantón Cuenca. Tres años después fue desterrado al Perú por el general Ignacio de Veintimilla, allí su habilidad por el dibujo y la pintura le ayudaron a sobrevivir.

Una vez derrocado Veintimilla, Vásquez retornó al país y fue elegido diputado. A los treinta años se casó con Rosa Mercedes Espinosa, con quien tuvo dos hijos.

En 1890 inicia su vida diplomática al viajar a Colombia, Perú y Venezuela, en su viaje a España decide permanecer en este país por varios años.

En 1893 fue uno de los impulsores de la creación de la Escuela Cuencana de Pintura que funcionó por dos años, hasta que se interrumpió con la revolución liberal. Después cuando fue rector de la Universidad de Cuenca. En el año de 1903 decide reabrir la escuela con la grata presencia de Joaquín Pinto como su director.

En 1916 hizo su primera exposición pictórica con unos cien cuadros que reunió de su larga vida artística. En su obra se notaba el predominio de la naturaleza, atravesada por ríos, cascadas o chorreras, apreciándose en su obra el paisaje azuayo o sus cercanías: El Ejido, Chaullabamba, El Cajas, Cojitambo, Tomebamba, etc.

También fueron de su predilección los jardines, los conventos, haciendas o fincas, maizales y campos cultivados, gustaba de verlos a la luz del amanecer, a mediodía o al atardecer.

Los bienes culturales de Honorato Vásquez no tuvieron un destino único y se dispersaron o perdieron.⁷

1.3. ANTECEDENTES ESTILÍSTICOS DE LAS OBRAS

Actualmente vemos que en las obras de la época colonial que se conservan en Iglesias y Museos de Cuenca, es extraño ver la utilización de elementos locales, por lo tanto me inclino a creer que en la colonia las obras no respondían a los cánones académicos.

⁷ MARTÍNEZ, Borrero Juan. De lo Divino y lo Profano, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Cuenca-Ecuador ,1997.

Igualmente es difícil encontrar representaciones con rasgos mestizos o elementos extraños.

Por ejemplo tenemos bellas obras coloniales en el Museo de Arte Religioso que está en el Monasterio de la Concepción. Aquí vemos cuadros de santos, vírgenes y Cristos; entre las destacables están la imagen de la Divina Pastora “con su faz llena de alegría y sonrojo bajo un elegante sombrero de pajilla que cubre a medias el cabello largo y ondulado, mientras la Virgen, figura propia de un cuadro pastoril, apacienta con su cayado a las ovejas. Es la transposición religiosa de los temas pastoriles de moda a partir del siglo XVI...y que llega a su ápice en el XVIII especialmente en las cortes española y francesa”⁸

Representaciones destacables de santos son: las imágenes de San Antonio, San Emigdio, San Francisco de Paula y una pintura de San José “obra pintada por Juan de Moranville, hecha en 1737, cuando visitaba Cuenca como integrante de la primera Misión Geodésica de Francia. La exagerada devoción llevó a repintarlo en 1813 por un miembro del gremio artesanal de apellido Boadilla, inclusive lo firmó”⁹

En el Arte Cuencano del Siglo XVIII, había algunas representaciones de santas pero son escasas, quizá porque primaba la representación de la Virgen, sin embargo, se destaca, Santa Rosa de Lima, Santa Catalina de Alejandría, Santa Lucía, Santa Teresa, María Magdalena y otras. Como características principales de las pinturas debo anotar su carácter notable y omnipresente de copia, su capacidad comunicativa en una sociedad donde el número de interlocutores era reducido, esto se relaciona con el modo de pasar conceptos sobre lo religioso y lo ideológico, dentro de una ciudad manejada prácticamente por las congregaciones religiosas.

⁸ Entre las obras que destacamos está un cuadro de la Virgen de la Merced con San Jacinto y San Ramón Nonato, fechado en 1871 y firmado por sor María de la Merced. La genealogía de la Virgen maría, con rasgos claramente populares, puede también atribuirse al siglo XVIII (Martínez Espinosa, en prensa; 188-189) MARTÍNEZ, Borrero Juan. De lo Divino y lo Profano, Ediciones del Banco Central del Ecuador, Cuenca-Ecuador, 1997.

⁹ Idem, 192.

El siglo XIX en Cuenca es de trascendencia pues se conjuga en este lapso un cuarto colonial y tres cuartos republicano, se destacó por su vocación cultural, cimentada en la inmensa obra de una élite intelectual donde brillaron escultores, pintores, escritores, entre otros.

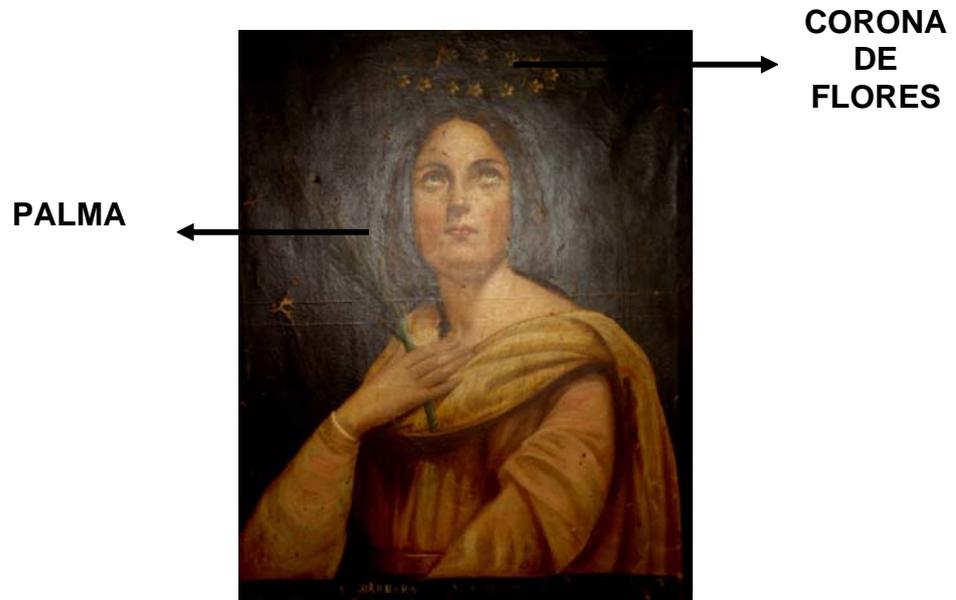
1.3.1. Estudio Histórico, Iconográfico y Estético de la Obra Santa Bárbara

1.3.1.1. Estudio Histórico

Santa Bárbara: Nace en Nicodemia, Italia durante el siglo IV. Su padre, hombre pagano, era muy celoso, motivo por el cual hace construir en lo alto de una torre una habitación para tener en ella a su hija lejos de los hombres; la santa sólo contemplaba el mundo y los astros desde su ventana. Más tarde decide que contraiga matrimonio, a lo que ella se niega con la excusa de no dejarlo solo. Debido a esta respuesta es sacada del encierro, enterado su padre de la profesión cristiana de Bárbara la persigue, razón por la cual ella se refugia en el campo dentro de una cueva; es remitida al prefecto quien la hace torturar. Su padre al ver la inclinación hacia la fe de Cristo, le corta la cabeza con una espada, instante en el cual un rayo lo fulmina conjuntamente con el prefecto. Su fiesta se la celebra el 4 de Diciembre. Es eliminada del santoral en el año de 1969.¹⁰

¹⁰ ROIG, Juan Ferrando. Iconografía de los Santos, Ediciones Omega, Barcelona, 1950

1.3.1.2. Estudio Iconográfico



Atributos de la Obra

El suyo personal y constante es una torre con tres ventanas, y en su brazo, junto a sus pies o en el fondo del paisaje; Además, la palma de mártir. Con menos frecuencia se la representa con un copón (raramente un ostensorio), la espada de su martirio, un cañón (por ser la patrona de la artillería), o el fondo rasgado por los relámpagos, contra los cuales es invocada. Escena frecuente es aquella en la que la santa está en la torre entregada plácidamente a la meditación con un libro abierto entre sus manos o recibiendo tal vez la visita de un personaje para disuadirla¹¹.

Palma de Mártir

Planta que es símbolo de la victoria, riqueza y generación. Desde la más remota antigüedad era considerada emblema de victoria a causa de su resistencia y elasticidad. Una rama de Palma evoca el triunfo del mártir sobre la muerte. Suele representarse a los mártires con una palma que reemplaza o se suma a los

¹¹ Idem, 56.

instrumentos de su martirio. A menudo Cristo lleva una palma como signo de su triunfo sobre el pecado y la muerte, con frecuencia se asocia con su entrada victoriosa a Jerusalén¹².

Corona

Atributo del poder civil y terrenal que se lleva en la cabeza como señal de honor, para identificar los diferentes grados de nobleza.

- Entre los griegos era costumbre otorgar coronas de laurel a los vencedores en torneos atléticos.
- Los soldados romanos, en son de burla, coronan a Cristo con espinas al comienzo de su pasión por ser llamado “rey de los judíos”.
- La corona de espinas es símbolo de sufrimiento, es atributo del Niño Jesús, Cristo Crucificado.
- La corona de penachos es atributo del arcángel Miguel.
- La corona de flores es emblema de San Lorenzo y Santa Bárbara y también está presente en los retratos post mortem de las monjas de claustro¹³.

1.3.1.3. Estudio Estético

La composición es conocida como Santa Bárbara, santa italiana; que conjuntamente con Santa Ana se la veneraba en el siglo pasado para Corpus Christi.

Disposición de Formas y Figuras

El retrato de la Santa ocupa la parte central del cuadro, marcando su espacio en forma triangular lo que le otorga una posición privilegiada.

¹² LEONARDINI, Nanda, Diccionario Iconográfico Religioso, 1era. Edición, Editorial Rubican, Lima, 1996

¹³ Idem, 123

El rostro de la Santa es de tez blanca, ojos ovalados, nariz recta y boca pequeña con labios delgados de color rojo claro, la cabeza está inclinada hacia la derecha, la mirada se dirige hacia arriba, su mano derecha reposa sobre su pecho. Viste un manto ocre de mangas largas.

Al costado central izquierdo (punto de vista del espectador) se ve la mano de la Santa sosteniendo una palma, símbolo que evoca el triunfo del mártir sobre la muerte.

Dibujo y Características de la Obra

Dibujo

El rostro de la Santa guarda perfecta proporción de acuerdo a los cánones estéticos, al igual que su torso que lo cubre la túnica con perfecta articulación del movimiento, otorgándole equilibrio. La mayoría de líneas del conjunto es curva, y aunque el personaje se encuentra como si se hubiese detenido en la escena, se aprecia como algo teatral.

Color

La totalidad del color del fondo es de tonalidad oscura, por los que se realiza las encarnaciones sobre este fondo oscuro. Hay contraste entre el paño ocre de la Santa y el fondo, además de la combinación y ubicación estratégica de los puntos de luz que le dan una fascinante luminosidad.

La obra en general tiene una paleta muy equilibrada que se basa en un conjunto de colores oscuros (negro, ocre y verde oscuro).

Tridimensionalidad

El volumen está dado por los contrastes luminosos y la exaltación de la figura central sobre el fondo más oscuro. La obra posee un solo plano y la profundidad está dada por el contraste entre fondo y figura.

Luz y Sombra

La luz se hace presente en esta obra, con los contrastes que determinan tensiones, volúmenes y movimientos, pudiendo apreciarse como a través de ella se logra dar profundidad a la misma.

La luz juega un papel importante, ya que realza la figura de la Santa, destacándola y , definiendo también la atmósfera de la pintura.

Movimiento

El Movimiento se conjuga en la disposición del cuerpo y el pliegue del ropaje. El espacio, la expresión del cuerpo y del rostro, hacen de la obra una composición muy teatral, expresión que tuvo gran influencia en el desarrollo del arte colonial.

1.3.2. Estudio Histórico, Iconográfico y Estético de la Obra San José

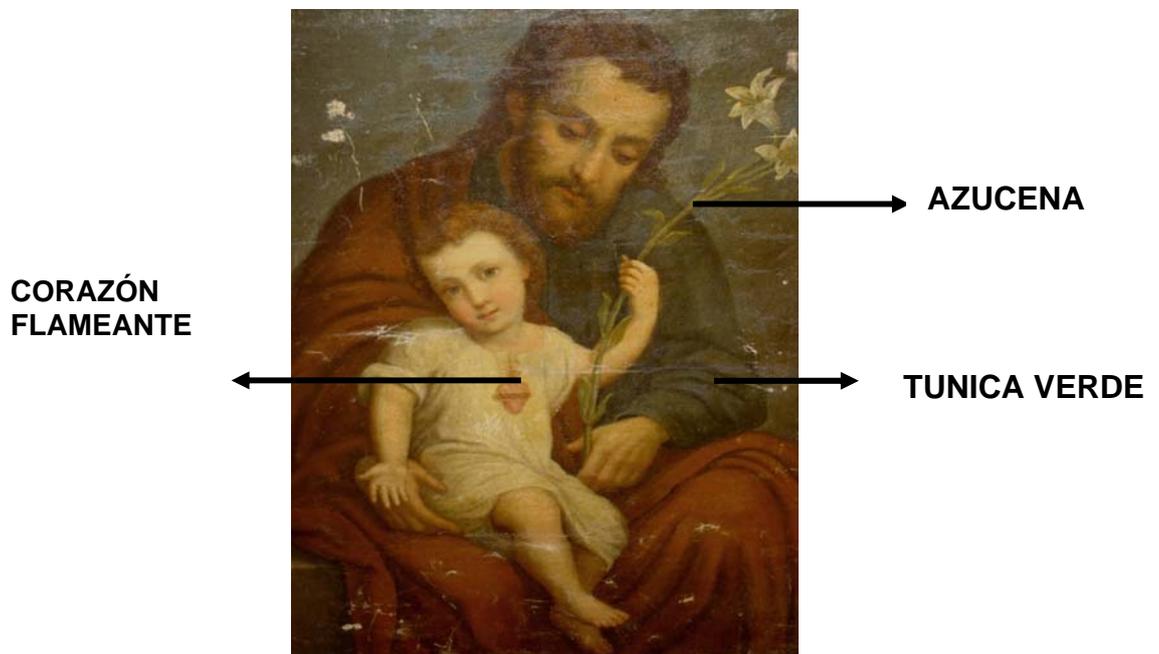
1.3.3. Estudio Histórico

San José: Esposo de la Virgen María y padre putativo de Jesús. Descendiente de David, era un modesto carpintero. Muere antes de que Cristo comenzara a predicar. El Papa Pio IX lo denomina patrón de la Iglesia Universal. El culto a San José se debe a la difusión que hace Santa Teresa en su favor. En 1561 la Santa proyecta fundar su primer monasterio de reforma carmelita; debido a que no contaba con el suficiente dinero se encomienda al santo comprometiéndose con él, que el primer monasterio a construir llevaría su nombre. Esta devoción llega América a mediados del siglo XVII y pasa a ser patrono de los carpinteros.

A San José se le puede ver en varios pasajes de su vida, como en el que se le presenta el ángel anunciándole que debía aceptar la paternidad terrenal de Cristo; durante el desposorio con María, durante el viaje de Nazaret a Belén y de Belén a Egipto; en la escena del nacimiento de Cristo donde está de rodillas, con el rostro y las manos dirigidas al infante; en episodios referentes a la infancia de Jesús donde aparece como carpintero, comúnmente formando parte de la Sagrada Familia, conocida como la

trilogía terrenal. También se le halla sosteniendo al Niño Jesús con el brazo izquierdo, en tanto su mano derecha lleva una azucena. Otras veces aparece la mano del niño portando una vara florida. En ocasiones se encuentra coronado. Su fiesta se celebra el 19 de Marzo y también el primero de mayo; esta última fecha por su relación con los obreros, con la idea de contrarrestar la ofensiva comunista a inicios del siglo XIX, con la fiesta obrera. A este Santo se le representa con azada o serrucho en la mano¹⁴.

1.3.2.2. Estudio Iconográfico



Atributos de la Obra

Como atributos medievales tiene un bastón curvado o en forma de muleta (al final del gótico, vara florida) y una cesta o jaula con dos palomas en la escena de la Purificación, y una vela en la escena del nacimiento. Sólo aparece en las escenas de la infancia de Jesús y casi siempre con la mano en la mejilla en actitud meditabunda. Desde el Renacimiento tiene al Niño Jesús en brazos o de la mano, al bastón florido

¹⁴ ROIG, Juan Ferrando. Iconografía de los Santos. Ediciones Omega, Barcelona, 1950

(por influencia de los apócrifos) y herramientas de carpintero (sierra, cepillo, martillo) de cuya profesión es patrón¹⁵.

Azucena

Flor blanca que es imagen de pureza y virginidad; por eso cuando los niños cuando hacen su primera comunión la portan entre sus manos.

Símbolo de las virtudes, se utiliza desde el medioevo como atributo de la Virgen María, asimismo de San José¹⁶.

Túnica Verde

El verde es un color secundario que se obtiene de la mezcla del azul y amarillo. Simboliza la bondad, naturaleza, reavivamiento de la vida, vida eterna, energía, vida nueva, caridad, crecimiento, fecundidad, esperanza, sabiduría divina en acción, revelación del amor e iniciación gnóstica.

En la alquimia es considerado como color bendito. Es el color del amor y por ende del planeta Venus. En la antigüedad, en la práctica de las ceremonias mágico-religiosas, el verde era el color de la iniciación.

En la iglesia católica es utilizado para destacar la bondad de Dios, alegría y resurrección y se usa en los ornamentos eclesiásticos durante el tiempo de Pentecostés. Como color de la epifanía, conmemora la adoración de los reyes magos y de los ritos de iniciación de la vida de Cristo. Considerado como el color del espíritu santo, representa al sacramento del orden sacerdotal¹⁷.

¹⁵ Idem, 152

¹⁶ LEONARDINI, Nanda. Diccionario Iconográfico Religioso, 1era. Edición, Editorial Rubican, Lima, 1996

¹⁷ Idem, 126

Corazón Flameante del Niño

Órgano motor central de la circulación. Emblema de amor, coraje, caridad, dolor valor, piedad, alegría.

Atravesado por una flecha es atributo de Eros o Cupido, dios griego del amor. En la religión católica el corazón coronado de espinas es emblema del Sagrado Corazón.

Inflamado en llamas suele servir como motivo ornamental y es signo de Santa Catalina de Siena; colocado entre las manos de los santos es señal del amor de Dios y atributo de Santa Gertrudis. El corazón si es flamante sugiere fervor piadoso y es símbolo de San Agustín y San Francisco Xavier. Si está atravesado por una flecha expresa devoción, contrición o arrepentimiento y es atributo de Santa Teresa de Jesús¹⁸.

1.3.2.3. Estudio Estético

Composición conocida como San José; esposo de la Santísima Virgen.

Disposición de Formas y Figuras

Óleo de formato vertical, temática religiosa, se trata de San José con el Niño en brazos, el mismo que sostiene una rama de azucenas.

Los rostros del Santo y del niño son de tez blanca, el santo tiene pelo largo ojos pequeños, barba y bigote de color castaño mediano; nariz recta, labios delgados, la cabeza la tiene inclinada hacia la derecha, con la mirada hacia abajo, su mano derecha se encuentra sosteniendo al niño y su mano izquierda sostiene una vara florida.

El niño es de piel blanca, pelo corto, ojos castaños y pequeños, nariz recta, labios delgados color rosado, cabeza inclinada hacia su derecha, la mirada se dirige hacia el

¹⁸ Idem, 127

espectador, su mano izquierda sostiene la vara florida, viste una túnica talar color crema y en su pecho tiene un corazón flameante.

Dibujo y Características

Dibujo

El rostro del Santo y el niño tienen ideal proporción de acuerdo a los cánones estéticos, al igual que la túnica verde que lo cubre con perfecta articulación del movimiento, otorgándole equilibrio. La mayoría de líneas del conjunto son curvas.

Color

La totalidad del color del fondo es de tonalidad verde oscura, por lo que se realza el encarné sobre este fondo oscuro.

La obra en general tiene una paleta muy equilibrada que se basa en un conjunto de colores oscuros (café y verde oscuro).

Tridimensionalidad

El volumen está dado por los contrastes luminosos y la exaltación de las figuras centrales sobre el fondo más oscuro. La obra posee un solo plano y la profundidad está dada por el contraste entre fondo y figura.

Luz y Sombra

El juego del claro oscuro es el que determinan la profundidad de la obra, realzando la figura del Santo y del Niño en su parte central.

Movimiento

El movimiento se conjuga en la disposición de los cuerpos y los pliegues de las túnicas.

1.4. CONCLUSIONES

A través de un análisis bibliográfico, se logró conseguir una importante aproximación a una de las etapas más importantes del Arte Ecuatoriano y sobre todo Cuencano. Investigación que permite mostrar la rica producción artística de renombrados autores y expresiones en los siglos XVIII y XIX, que para muchos es aún desconocida.

CAPITULO II

PRINCIPIOS DE PRESERVACIÓN, CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y TEORÍAS APLICADAS A LAS OBRAS PICTÓRICAS

Al abordar los principios de Preservación, Conservación, Restauración y Teorías aplicadas a las obras pictóricas busco adentrarme en la temática aportando en mi trabajo algunos conceptos básicos. Posteriormente hago un análisis y aplicación de la conocida Teoría de Restauración de Cesare Brandi en las obras, dando así un sustento teórico filosófico a mi intervención.

2.1. DEFINICIÓN DE DOCUMENTACIÓN

Toda institución museística debe considerar que en el ámbito de la preservación de los bienes, la documentación ocupa un lugar relevante, siendo directamente responsable por la manutención de la memoria institucional de los bienes.

Todo bien cultural puede ser considerado como documento por sí mismo, portador de informaciones, más que la documentación técnica producida a partir del bien cultural, el conocimiento sobre los mismos los mantienen contextualizados y actuantes.

Para el proceso de Documentación deben ser establecidas normas técnicas y rutinas basadas en sistemas relacionados con los bienes y la institución debe encargar a personal capacitado esta función.

La información indicada, tendrá que adoptar ciertas normas de documentación y archivística, como son: informes escritos con fechas y nombres de las personas interesadas, registros fotográficos tomando siempre en cuenta una sencilla metodología de antes, durante y después.¹⁹

¹⁹ Ecuador. Principios Específicos de Documentación de Bienes Culturales. Políticas de Preservación de Bienes Culturales- Unidad de Conservación y Restauración, Programas Culturales Regional Cuenca, Enero de 1997, p.4.

2.2. DEFINICIÓN DE PRESERVACIÓN

Es un acto de Conservación preventiva y que actúa sobre los elementos físicos y materiales de las obras (sin intervenirlas), con la preservación evitamos el deterioro mediante el trabajo sobre las condiciones externas en las que se encuentra las obras.

Mediante la Preservación se ayuda a la estabilidad de los materiales constitutivos, proporcionándoles un medio ambiente óptimo o microclima, cuyo estudio implica el análisis de sus tres elementos componentes a saber. Humedad, temperatura y Luz.

La preservación es un nivel preventivo que va más allá inclusive, ya que estudia los aspectos o agentes externos a la técnica y a los materiales que conforman las obras, aspectos que son los causantes directos de los deterioros producidos en los bienes, que son:

- a) Medio ambiente: humedad, temperatura, luz.
- b) Agentes biológicos: insectos, plagas, animales mayores.
- c) Forma inadecuada de manipulación: mal manejo de bienes culturales.
- d) Depósito, embodegamiento y embalaje: muchos bienes han sido dañados por un erróneo accionar en alguno de estos tres procesos.
- e) Inadecuado mantenimiento de las instalaciones del edificio o local²⁰

2.3. DEFINICIÓN DE CONSERVACIÓN

Llamado así al proceso que consiste en detener el deterioro de objetos de valor histórico o artístico y en restaurarlos para devolverles su estado original. Para ello se examina la obra con el fin de identificar los materiales que entran en su composición y poder así determinar las causas de su deterioro.

El objetivo principal de la conservación de todos los objetos de museos debería ser, procurar que el objeto permanezca en una condición tan estable como sea posible. Nunca

²⁰ Ídem, p.2.

debería ser la primera opción del personal de un museo alterar o reconstruir un objeto. La conservación preventiva es el primer paso en el proceso constante del cuidado de los objetos, reforzado por el tratamiento de Conservación y, por último, por la restauración, cuando resulte necesaria y deseable.

La Conservación exige la elaboración de programas de acción y mantenimiento, que estarán integrados y deben considerar:

- a) Las características físico-químicas y estructurales del bien cultural
- b) Las condiciones ideales de conservación del bien cultural
- c) Recursos humanos, financieros y materiales disponibles
- d) Espacio físico adecuado para almacenamiento, procesamiento, consulta, investigación y exposición.²¹

2.4. DEFINICIÓN DE RESTAURACIÓN

Su definición tiene una similitud a la conservación, razón suficiente para crear confusión, sin embargo la restauración, es una acción de carácter excepcional, siendo siempre la preservación la primera opción.

El trabajo de restauración pone enteramente subordinados ante un bien cultural los siguientes aspectos; técnica, habilidad y conocimiento del material.

Para el proceso de restauración, todo profesional debe elaborar criterios de normalización y priorización de los pasos que va a realizar, ya que no se debe tratar una restauración sin que sean establecidos esos criterios, en conformidad con normas técnico-científicas y códigos de ética profesional, que deben contemplar:

- a) Documentación técnica previa del bien cultural y de su estado de conservación.

²¹ Ecuador. Principios Generales de Conservación de Bienes Culturales. Políticas de Preservación de Bienes Culturales- Unidad de Conservación y Restauración, Programas Culturales Regional Cuenca, Enero de 1997, p.2.

- b) Documentación técnica de los procedimientos con miras al registro de las intervenciones y productos utilizados.
- c) Recomendaciones en cuanto a las condiciones de almacenaje y de utilización del bien cultural después del tratamiento.
- d) Priorización en función del valor intrínseco, estado de conservación, procedimiento de intervención, dominio de la técnica entre otros.

Los procedimientos de restauración deben ser realizados únicamente por profesionales capacitados, asegurando la utilización de técnicas compatibles.

Un profesional restaurador como tal, debe siempre tener en cuenta sus principios éticos tomando en consideración algunos aspectos básicos, como:

- Respeto a la integridad histórica, estética y física del bien cultural.
- Utilización de materiales estables y reversibles
- Conocimiento y utilización de técnicas compatibles y eficaces en el tratamiento.
- Conciencia de los límites del ejercicio de la profesión.²²

2.5. ANÁLISIS DE LA TEORIA DE RESTAURACION DE CESARE BRANDI Y APLICACIÓN EN LAS OBRAS A INTERVENIRSE

2.5.1. El Concepto de Restauración

Restauración es cualquier intervención dirigida a devolver la eficiencia a un producto de la actividad humana. Esta es la definición general que da Brandi para la Restauración.

Brandi distingue Restauración de otras manufacturas industriales, ya que en la restauración de una obra de arte, el restablecimiento funcional es algo secundario, pues lo

²² Ecuador. Principios Generales de Conservación de Bienes Culturales. Políticas de Preservación de Bienes Culturales- Unidad de Conservación y Restauración, Programas Culturales Regional Cuenca, Enero de 1997.

que realmente diferencia una obra de las demás cosas es su "función figurativa", con su carga histórica y estética.²³

Aunque una obra de arte tenga una "utilidad" (como objeto de culto, conmemorativo, de liturgia...), no se define su valor sólo por su función, sino que se debe tener en cuenta "doble polaridad", que se refiere a que la obra supone una instancia estética (la calidad de lo artístico) y una instancia histórica (él haber sido realizada en un tiempo y lugar concretos y estar en un tiempo y lugar determinados), lo que la hacen única e irrepetible.

Es decir, la obra de arte es diferente de los demás objetos y por eso su restauración ha de ser distinta, y debe reconocerla como tal, en su consistencia física (materia) y en su doble polaridad histórica -estética, para transmitirla al futuro.

A partir de esta definición y los Principios Fundamentales de la Restauración práctica que da Brandi y que me sirvieron como base teórica, realicé mi intervención y a continuación anoto su análisis:

El primero es que “se restaura solo la materia de la obra de arte”, que es donde se manifiesta la imagen y lo que asegura su transmisión.²⁴

Brandi considera que conservar la materia es un "imperativo moral" pues es un deber garantizar que en el futuro siga existiendo la posibilidad de gozar de aquel reconocimiento del que él hablaba al principio. La restauración se debe limitar a hacer que esta consistencia física permanezca lo más intacta posible a lo largo del tiempo, es por esto que se mi intervención fue completamente ética usando siempre materiales y técnicas totalmente reversibles. Sin embargo hay que tener en cuenta que la materia y la imagen no están separadas, sino que coexisten en la obra.

También es importante tener en cuenta la instancia histórica, en su doble vertiente: el momento en que la obra de arte fue creada y el tiempo y lugar en que se

²³ BRANDI, Cesare. Teoría del Restauo, Tercera Edición, Alianza Editorial, Madrid, España, 1993.

²⁴ BRANDI, Cesare. Teoría del Restauo, Tercera Edición, Alianza Editorial, Madrid, España, 1993, p.16.

encuentra ahora, pasando por numerosos presentes históricos intermedios, que seguramente habrán dejado alguna huella en la obra, como ejemplo de aplicación está la obra de San José que presentaba una intervención anterior, y en la que no se eliminó del todo algunos pequeños repintes.

Así establece el segundo principio de la restauración que se dirige al “restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, sin cometer una falsificación histórica o artística y sin borrar huella alguna del paso de la obra por el tiempo”.²⁵

Con esto deja claro que la restauración de una obra de arte no ha de limitarse al restablecimiento de su funcionalidad, sino de la instancia estética, teniendo siempre en cuenta la instancia histórica.

2.5.2. La Materia en la Obra de Arte

La intervención ha de limitarse a la consistencia física de la obra, pero la materia, como vehículo de la imagen se desdobra en estructura (soporte) y aspecto (imagen).

Entre estas dos funciones de la materia podría surgir un conflicto ya que la división entre estructura y aspecto no es tan clara, la estructura sobre la que se realiza la obra de arte le confiere unas características particulares que podrían desaparecer si la variamos, de ahí el gran cuidado que hay que tener para asegurar que la estructura modificada no repercutirá en el aspecto.

Han surgido graves problemas sobre la materia ya que no se tiene en cuenta su bipolaridad, por ejemplo creer que en una intervención la materia actual de la obra de arte es igual que la de su origen, sin tener en cuenta que, aunque la consistencia física sea la misma, la materia de la obra de arte tiene la particularidad de haber sido convertida en historia por el hombre, esto podría llevarnos a cometer una falsificación.

²⁵ Idem, p.16.

Otro error es creer que la materia determina el estilo, hay que diferenciar entre aspecto y estructura, entre la materia como vehículo de la imagen y la imagen misma, y, así considerar que el aspecto está en función de la estructura.

También es un error, limitar la materia a la consistencia física de la obra, hay que aprender a tener en cuenta los elementos intermedios entre obra y espectador que intervienen en la expresión de la imagen (atmósfera, luz, ambiente...), es decir, la importancia del entorno.

Por esto no se debe nunca trasladar una obra de arte de su lugar de origen a no ser que no se pueda garantizar de otro modo su conservación.

2.5.3. La Unidad Potencial de la Obra de Arte

La unidad de la obra es una unidad esta singular unidad es cualitativa y absoluta, por lo que una obra de arte no se puede considerar compuesta de partes, ni siquiera aunque físicamente sí lo esté, pues una vez que estas piezas dejan de pertenecer a esa determinada concentración permanecen inertes, sin vida.²⁶

De todo esto se sacan dos conclusiones:

1 - Una obra de arte fragmentada físicamente, al ser un todo deberá continuar subsistiendo potencialmente en cada uno de sus fragmentos.

2 - Cuando una obra está dividida se debe intentar desarrollar la unidad potencial originaria que tiene cada uno de sus fragmentos.

Para establecer la unidad potencial siempre se ha de tener en cuenta lo que nos dicen los fragmentos, así como todos los datos que podamos tener del estado original de la obra. Es

²⁶ BRANDI, Cesare. Teoría del Restauero, Tercera Edición, Alianza Editorial, Madrid, España, 1993, p,23.

evidente que la instancia estética y la histórica fijan el límite de la intervención de la obra sin que se cometa un falso histórico.²⁷

De todo esto se deducen una serie de principios prácticos:

- 1- La reintegración ha de ser fácilmente reconocible (aunque invisible desde la distancia, para ver la unidad que se quiere recuperar)
- 2- La materia es insustituible en lo que se refiere al aspecto, pero no tanto en lo que respecta a la estructura (aunque siempre se ha de tener en cuenta la instancia histórica).
3. Cualquier intervención de restauración no ha de hacer imposibles futuras y eventuales restauraciones.²⁸

Aun así queda abierto el problema de las LAGUNAS, no se puede inventar lo que falta mediante una reintegración analógica, pero a la vez, hay que mantener la unidad figurativa de lo que quede.

La laguna es una interrupción del "tejido figurativo", pero no es tan importante lo que falta como lo que añade, ya que la laguna aparece como una figura recortada sobre un fondo, esa "figura no prevista" se percibe espontáneamente y sin remedio.

Para este problema se han dado numerosas soluciones, Brandi habla de tres:

- **TINTA NEUTRA:** pretende "neutralizar" la laguna para evitar que destaque sobre la obra. Es correcto pero no es lo más adecuado porque la tinta neutra perfecta no existe y la laguna en muchos casos, seguirá siendo evidente.

²⁷ "Los fragmentos de una obra de arte, una vez liberados de la concatenación formal que el artista les ha impuesto, permanecen inertes y no conservan huella efectiva alguna de la unidad en que habían sido organizados por el artista. Sería como leer palabras en un diccionario, las mismas que el poeta hubiera agrupado en un verso, y que, liberadas del verso, vuelven a ser grupos de sonidos semánticos y nada más" BRANDI, Cesare. Teoría del Restauo, Tercera Edición, Alianza Editorial, Madrid, España, 1993, p.24.

²⁸ BRANDI, Cesare. Teoría del Restauo, Tercera Edición, Alianza Editorial, Madrid, España, 1993, p.26.

- **HACER RETROCEDER LA LAGUNA:** Para llevarla a un nivel inferior, es decir, sigue existiendo pero pierde importancia. Un ejemplo sería dejar que se vea la madera, pues no produciría un efecto extraño porque semeja un tono neutro, Es decir, no se reintegra la laguna pero se evita que entre a formar parte de la composición; sin embargo esto provoca una serie de problemas, como, por ejemplo, si no existe capa pictórica pero si preparación, que destacaría por ser blanca pero que, por supuesto, no se puede eliminar.²⁹

En mi intervención en las obras realicé, según la laguna, rigattino y puntillismo es decir cree tonos vibrantes que tiene una intensidad diferente a las de la obras pero que no se presentan como una mancha ni provocan pérdidas de continuidad.

2.5.4. El Tiempo respecto a la obra de arte y la restauración

Se puede decir que en una obra de arte existen tres tiempos:

1-El tiempo de la creación de la obra de arte por el artista en el que seguramente representa su ideología, gustos, teorías...etc.

2-El intervalo entre el final de este proceso creativo hasta que un espectador ve la obra.

3-El reconocimiento de la obra por parte del observador "el instante en que la conciencia lo actualiza".

Sin embargo esta división no siempre se tiene en cuenta y, además, se tiende a confundir unos tiempos con otros. El problema es determinar sobre qué momento se debe intervenir, es decir, en cuál se dan las condiciones necesarias para hacer lícita la restauración.

²⁹ BRANDI, Cesare. Teoría del Restauo, Tercera Edición, Alianza Editorial, Madrid, España, 1993, p,29.

En el primero no, porque es el del proceso creativo, es un momento "íntimo" e irrepetible, y el restaurador no puede ser artista. Sin embargo ha habido quien ha hecho, es la "Restauración de Fantasía", que, por tanto no respeta la obra.

Aunque también hay quien intenta una "Restauración de Restablecimiento", es decir, intenta llevar la obra al primer momento, intentando eliminar el paso del tiempo, sin tener en cuenta que "el tiempo también pinta", que es irreversible y que la historia no se puede eliminar.

El único momento legítimo para intervenir es el presente, en el que el observador ve la obra, es la "Restauración Arqueológica", legítima por ser respetuosa con la obra, pero que no es perfecta porque no reconstruye su unidad potencial, lo que sí hace es una reintegración legítima. Por último Brandi añade que una restauración nunca puede ser secreta, sino que ha de estar delimitada por ser un hecho histórico, diferenciando las zonas reintegradas, respetando la pátina, conservando testigos que representen el transcurrir del tiempo.

2.5.5. La Restauración según la instancia de la Historicidad

En la exposición de los principios que deben regir la restauración y la intervención concreta del restaurador, queda aún por llenar un vacío que corresponde a lo que jurídicamente estaría representado por la reglamentación, ya que cada caso que se presenta es un caso aparte y no un elemento de una serie de características similares.

La obra de arte es el resultado del quehacer humano, por tanto no debe depender para su reconocimiento del gusto o la moda, se supone en principio una prioridad a la consideración histórica respecto a la estética.

En principio, no nos basta con saber como era la obra de arte antes de convertirse en ruina, aunque tengamos la más amplia y extensa documentación. La restitución de su aspecto originario, la copia, no pueden ni siquiera tratarse en cuestión de restauración pues exceden de ella para entrar únicamente en el campo de la ilegitimidad.³⁰

³⁰ BRANDI, Cesare. Teoría del Restauero, Tercera Edición, Alianza Editorial, Madrid, España, 1993, p,37.

Para reconocer la doble instancia de la historicidad y de la condición artística, de una obra de arte, no es necesario el re establecimiento de la unidad de la obra hasta el punto de destruir su autenticidad, es decir, suponer una nueva realidad histórica falsa, por sobre la antigua.

Como ejemplo desde el punto de vista histórico, las adiciones sufridas por una obra de arte son nuevos testimonios del quehacer humano, por tanto, de la historia, en este sentido lo añadido no se diferencia del original y tiene derecho a ser conservado. Discutir la eliminación o no de los añadidos nos lleva a ver hasta que punto se impondrá la razón histórica o la razón estética, lo mejor sería buscar una línea de equilibrio entre ambas.³¹

2.5.6. La Restauración según la Instancia Estética

Ruina no es cualquier resto material, ni cualquier vestigio de un producto de la actividad humana, sino que la designación técnica de ruina, por lo que hace a la restauración, requiere implícitamente el reconocimiento y la exigencia del desarrollo de una acción para su conservación.

Brandi analiza *la ruina desde el punto de vista artístico, así, según la instancia estética*, una ruina es cualquier resto de una obra de arte que no pueda ser devuelto a su unidad potencial sin que la obra se convierta en una copia o en una falsificación de sí misma.

Sin embargo esta definición presenta una serie de problemas, por ejemplo que la ruina se integra en un determinado entorno (monumental, ambiental o paisajístico) que la condiciona y que le da una significación distinta. En este caso la ruina ya no es sólo una reliquia y podría surgir la cuestión de si estas nuevas relaciones deban o no prevalecer

³¹ “Tenemos, por tanto, en cuanto a la instancia histórica, dos casos absolutamente opuestos. Es decir mientras el primero- aquel en que la intervención última en fecha pretende ser retrotraída cronológicamente- representa un falso histórico y no puede ser admisible jamás; el segundo caso- aquel en que la reconstrucción intenta absorber y refundir sin dejar huellas en la obra preexistente-, si bien no entra en el ámbito de la reconstrucción, puede ser perfectamente legítimo incluso históricamente, porque es siempre testimonio auténtico del presente de un quehacer humano, y como tal, un indudable momento histórico. BRANDI, Cesare. Teoría del Restauo, Tercera Edición, Alianza Editorial, Madrid, España, 1993, p. 41.

sobre el respeto al fragmento como ruina, sin embargo esta vinculación de las ruinas a un entorno no altera los términos de su conservación "tal como y allí donde se encuentre", por que si se trata de una nueva obra de arte que ha reabsorbido a la ruina, es ya la segunda la que tiene derecho a prevalecer.

Brandi también considera errónea la idea contraria:

Al comprender la importancia de la ruina para configurar un determinado ambiente, creer que podría aumentar si se "completase" por lo que perdería su valor como ruina y se consideraría más valiosa por calificar un entorno que por sí misma. Esta concepción es incorrecta porque una ruina se reconoce como completa en la conciencia de quien sabe reconocer su valor, que deriva precisamente de su mutilación actual y no de la integridad que haya podido poseer en un principio, por lo que es un error querer reconstruirla. En definitiva, también desde la instancia histórica la ruina ha de ser tratada como reliquia y, por tanto, la restauración ha de limitarse a su conservación.³²

CONCLUSIONES

Me pareció en verdad muy interesante el hecho de analizar estos útiles conceptos y la Teoría de Restauración de Cesare Brandi ya que me aportó la base teórica necesaria para realizar mi intervención en las obras pictóricas Santa Bárbara y San José.

En mi reflexión surgieron algunas respuestas como: en dónde la restauración encuentra su origen, su justificación, su necesidad, con esta teoría tuve ya una idea de estas tres direcciones de principio que encaminaron la ejecución práctica de la intervención realizada.

³² BRANDI, Cesare. Teoría del Restauo, Tercera Edición, Alianza Editorial, Madrid, España, 1993, p, 48.

CAPITULO III

NOCIONES DE TRATAMIENTOS REALIZADOS DENTRO DEL PROCESO DE RESTAURACIÓN DE LAS OBRAS

Es importante reconocer que no puede existir la teoría sin la práctica, por lo que precisamente este capítulo trata de asociar y equiparar los dos elementos necesarios dentro del aprendizaje. Es así que, analizo los aspectos que la Teoría indica pero en la práctica con las obras pictóricas de San José y Santa Bárbara motivo de mi trabajo.

3.1. MONTAJE Y DESMONTAJE

3.1.1. Características fundamentales de un Bastidor

- Las maderas no están unidas y pegadas entre sí, sino que se sujetan mediante un ensamble lo que permite al lienzo que se pueda tensar y destensar.
- Las esquinas de la madera están rebajadas para no cortar la tela.

3.2.2. Bastidores de Cuñas

El bastidor de cuñas, diseñados en el siglo XIX con los nombres de bastidor de fuentes, bastidor con fuentes o bastidor ciego con cuñas se desarrollo a partir del bastidor fijo. Tiene hendiduras en los ángulos y es ajustable con cuñas.

Los bastidores de cuña antiguos, presentan con frecuencia deficiencias técnicas. Sus travesaños no están rebajados por dentro y los bordes exteriores no están redondeados. No tienen cortes en inglete y las hendiduras y las espigas son reducidas. Estas deficiencias influyen en el aspecto exterior y en el estado de conservación del cuadro.

Si los bordes exteriores no están redondeados bajo el soporte textil, ponen en peligro a los bordes de sujeción en el tensado posterior.

Los bastidores de cuña actuales son muy superiores a los antiguos en cuanto a su construcción, tipo de madera y estabilidad.

Para la fabricación de bastidores de cuña es especialmente recomendado el cedro, madera que presenta una protección natural frente a los insectos y frente a la putrefacción y la que, a pesar de su consistencia, se puede trabajar con facilidad.

Tampoco un bastidor de cuñas bien construido y bien trabado impide que ante cambios muy radicales de condiciones climáticas o con el tiempo un cuadro pierda su tensión. Entonces debe procederse a un nuevo tensado, por lo cual se aplican ligeros golpes de martillo sobre las cuñas³³.

3.1.3. Desmontaje

El desmontado de un cuadro es esencial para comenzar con la intervención de una pintura, por lo que nos ayudamos de las herramientas necesarias con el fin de lograr separar la obra del bastidor inadecuado, que por lo general esta clavada al mismo.

En estas obras, los bastidores que tenían inicialmente eran inadecuados ya que no tenían forma de caja y espiga, estaban clavados al soporte, eran inestables tanto en su estructura como en la protección frente al ataque de hongos e insectos, ya que la madera de la estaban elaborados no era apta para fabricación de bastidores, en general presentaban deficiencias técnicas que influían en el estado de conservación de los cuadros.

Para la sujeción o tensado permanente de obras al final de su intervención, se utilizan bastidores de cuñas, bastidores de tornillos y bastidores helicoidales.

3.1. PRUEBAS DE SOLUBILIDAD

Por la eliminación de barniz se entiende la retirada de un cuadro de una o diversas capas de barniz, en general amarilleada. La eliminación del barniz es uno de los

³³ NICOLAUS, Knut, Manual de Restauración de Cuadros, Koneman, Eslovenia, 1999.

trabajos de restauración más difíciles y controvertidos ya que supone riesgos para la capa pictórica y transforma el aspecto del cuadro, por lo que previamente para determinar el solvente adecuado para eliminación de barniz de las obras Santa Bárbara y San José hice las pruebas de solubilidad basándome en el kit de solventes utilizado actualmente en restauración.

A pesar de los riesgos descritos, la eliminación del barniz es recomendable realizarla cada cierto tiempo, ya que los barnices amarillean y de esta forma la capa pictórica pierde su colorido y conformado. Si es así, la eliminación del barniz no debería demorarse, ya que cuanto más antiguo es un barniz más difícil resulta de eliminar y más grande es el riesgo para la capa pictórica.

Para la manipulación de estos solventes, contenidos en el kit u otros, es necesaria protección colectiva o individual, antes, durante y después de su uso, ya que los vapores de los disolventes penetrarán en el cuerpo a través de la respiración o la piel.

El uso de estos solventes se lo hace en base al tipo de suciedad, de barniz y de retoque/repinte y pueden ser detergentes secos combinados o no combinados, disolventes combinados o no combinados, geles enzimáticos, jabones resinosos, y en algunos casos con lejías, ácidos, bisturí, etc³⁴.

3.2.1. Tipos de Solventes

Son líquidos orgánicos volátiles que pueden disolver otras sustancias sin modificarse y sin modificar la sustancia disuelta. Comúnmente son utilizados por los restauradores para disolver las resinas, reducir y eliminar los barnices y disolver retoques/repintes.

Estos solventes se fabrican con diferentes grados de pureza, se distingue entre “técnicamente puros” “purísimo” y “para análisis”. Los designados como “técnicos” proceden de la producción altamente técnica presentan colores ajenos y olor. Los disolventes “puros” pueden contener hasta un 3% de impurezas y los designados

³⁴ Idem, 339

como “purísimos” hasta un 1%. Para la restauración solo es recomendable usar los designados como puros o purísimos.

Para la eliminación de barniz se emplean:

- Hidrocarburos alifáticos (Bencina)
- Hidrocarburos aromáticos (Tolueno, Xileno)
- Hidrocarburos Cíclicos (trementina)
- Alcoholes (Etanol.)
- Cetonas (Acetona)
- Esteres (Acetato de etilo)
- Compuestos nitrogenados(Dimetilformamida)
- Bases (amoniac)
- Ácidos (ácido fórmico)

Los hidrocarburos se componen de átomos de carbono y átomos de hidrógeno, entre los más utilizados para la eliminación de barnices se encuentran los disolventes tolueno y xileno. El tolueno (metilbenceno) que fue utilizado para la eliminación de barniz en la Obra de San José, es un líquido aromático y combustible de vapores ligeramente inflamables, tiene efectos narcóticos e irrita las mucosas, debiendo usarlo en habitaciones bien ventiladas.

Entre los hidrocarburos cíclicos utilizados en restauración de cuadros se encuentra la esencia de trementina, que son aceites etéricos con unos límites de ebullición establecidos que proceden de coníferas, es utilizado por el restaurador para diluir, pintar y como disolvente para preparar y diluir barniz.

Entre los alcoholes se encuentra el alcohol metílico, el alcohol etílico, el alcohol propílico, el alcohol isopropílico, el alcohol butílico, el ciclohexanol y el alcohol dicetónico, los alcoholes menores como el metílico o etílico se evaporan rápidamente, son fácilmente

inflamables y forman una mezcla explosiva con el aire. Se utilizan para la preparación y eliminación de barniz³⁵.

LIMPIEZA SUPERFICIAL

Se denomina limpieza superficial a la eliminación de sedimentos que se depositan sobre la capa pictórica o la capa de barniz de un cuadro. Los sedimentos no sólo contienen partículas de suciedad del aire, sino también impurezas procedentes de restauraciones anteriores, material del cuadro y productos de actividades biológicas.

El aire que rodea al cuadro contiene materiales sólidos, líquidos y gaseosos que se depositan en forma de capa de suciedad, sobre el cuadro, las superficies suelen presentar eflorescencias que se componen de sustancias (por ejemplo ácidos grasos saturados) o de productos de la descomposición de capa pictórica.

La suciedad superficial influye en la apariencia del cuadro, se encuentra en los cuadros en forma de manchas localizadas o como una capa uniforme gris o amarillenta que es difícil de distinguir de un barniz amarilleado.

En las salas de exposición de Museos públicos y privados, también se producen o levantan partículas de suciedad, como el polvo, pelusa, pelillos, partículas de piel, polvo de silicagel, etc., ya que el aire está más o menos polucionado según la situación del edificio y de sus instalaciones técnicas. A través de la ventilación y la afluencia de público penetra en las salas polución del aire exterior, así como también los excrementos de insectos, los denominados “excrementos de mosca”, forman parte de la suciedad superficial.

La creciente polución atmosférica hace que cada vez sea más necesario proteger la superficie de un cuadro. Esto es posible con la limpieza constante y cuidadosa del entorno del cuadro, la purificación del aire con filtros, etc.

A intervalos breves y regulares se deben eliminar las partículas de suciedad de los depósitos y salas de exposición. Sin embargo, como en cada limpieza se levanta polvo,

³⁵ Idem, 344

debe hacerse solo con aspiradoras especiales que retienen las partículas de hasta 0,6µm. Las aspiradoras convencionales retienen las partículas mayores a 5µm.

Las superficies sensibles y sin barnizar de los cuadros de gran formato de los artistas contemporáneos sólo se pueden proteger con una limpieza regular y el filtrado del aire en el interior de los depósitos.

La limpieza superficial se consideró durante mucho tiempo nada problemática y sin riesgo para la obra de arte, pero algunas investigaciones permitieron ver claramente que también la limpieza de la superficie representa una gran carga para el cuadro.

Según la capa de suciedad, la superficie se puede limpiar “en seco” o “en húmedo”.

En la limpieza “en seco” la eliminación de la suciedad se realiza por frotado mecánico, en este proceso solo se levantan o absorben con una tela suave o con un pincel suave las partículas de suciedad poco adheridas.

La suciedad adherida con más firmeza se limpia con las llamadas esponjas de limpieza es seco, con gomas de borrar de materia plástica, lápices de borrar o polvo de borrar.

La limpieza “en húmedo” utiliza disolventes líquidos que se componen de agua y de una sustancia que reduce la tensión superficial. Los clásicos medios acuosos para la limpieza superficial fueron durante mucho tiempo la saliva humana y el jabón.

Con el desarrollo de la industria petroquímica se descubrieron aceites económicos que permitieron la elaboración de otros tensoactivos, que no sólo actúan en la superficie del cuadro, sino que penetran –según la estructura, antigüedad y estado del cuadro. Es por esto que al escoger un producto de limpieza hay que tener en cuenta si la capa pictórica es “joven” o “vieja”, barnizada o sin barnizar y de que forma de suciedad se trata.

En todo producto de limpieza, el valor pH es un factor decisivo. Al determinarlo es preciso notar que su valor no debe ser ni superior ni inferior a los valores 6-8, ya que el riesgo para la capa pictórica, se eleva al aumentar el pH³⁶.

3.3. LIMPIEZA DEL SOPORTE EN SECO Y CON MEDIOS ACUOSOS

En la mayoría de los casos, los reversos de los cuadros antiguos no suelen ser lisos ni estar limpios. Según el tipo de restauración previsto habrán de eliminarse posibles irregularidades y la suciedad de los años. Entre estas irregularidades, residuos y restos están los defectos del tejido, los nudos de la tela, las costuras, las imprimaciones originales que han pasado a través del soporte textil, la suciedad en cualquiera de sus formas, los sedimentos correspondientes al humo de tabaco (alquitrán), los restos de adhesivos de parches anteriores o entelados y/o los microorganismos.

Primero se divide todo el reverso del cuadro en cuadrados de 10 x 10cm. después se va limpiando saltando un cuadrado, de manera que surge un ajedrezado de superficies limpias y no limpias. Se retira la suciedad con la ayuda de un bisturí, brocha o con paños, en una segunda fase se tratan los cuadrados que aún quedaron sucios³⁷.

3.4.1. Limpieza de Soporte en Seco

a) Suciedad

Según la edad y el lugar en que se hayan conservado los cuadros, la parte posterior de los lienzos acumulan suciedad superficial y/o bolsas de suciedad.

Para la eliminación en seco, el cuadro debe estar destensado y se puede realizar con la ayuda de una brocha de cerdas, escalpelo, esponja o con una goma de borrar.

³⁶ NICOLAUS, Knut, Manual de Restauración de Cuadros, Koneman, Eslovenia, 1999. Idem, p. 352.

³⁷ Idem, 94

Con una brocha de cerdas se cepilla la suciedad de la superficie y de la profundidad del lienzo. Si el lienzo está muy sucio se recurre a una esponja o a una goma de borrar blanda; las partículas desprendidas se recogen con un aspirador.³⁸

b) Restos de Imprimación

Tras el encolado previo, la imprimación es la primera capa que se encuentra directamente sobre el soporte. Consta de una carga (pigmento) y de un medio de fijación. En los soportes textiles de poros abiertos o de imprimaciones fluidas, la masa de la imprimación penetra por la estructura del tejido y forma entre los hilos de la urdimbre” cojines” que destacan del plano de la tela.

La necesidad de eliminar estos restos depende del tamaño de los mismos, si sobresalen de la superficie hay que reducirlos a nivel del lienzo.³⁹

c) Adhesivos

Los adhesivos son productos que originan unión permanente entre los materiales, en este caso los tejidos. El restaurador los utiliza para pegar parches, puentes de hilo, piezas unidas en los márgenes o telas de entelar. Dado que estos restos originan irregularidades, crean tensión en el soporte, influyen en la elasticidad del soporte textil, alteran la difusión del vapor de agua en el cuadro y pueden ser higroscópicos, tienen que eliminarse en la medida de lo posible.

Los restos de adhesivo se eliminan “en seco” con la ayuda de un bisturí, pero tiene sus límites. En caso de restos compactos de adhesivos firmemente unidos al soporte textil debe efectuarse una presión relativamente fuerte sobre el bisturí. La presión es una carga fuerte sobre el reverso y por lo tanto sobre toda la estructura del cuadro- en sentido vertical por la presión y en sentido horizontal por la raspadura.

³⁸ NICOLAUS, Knut, Manual de Restauración de Cuadros, Koneman, Eslovenia, 1999, p.92.

³⁹ Idem, 92.

La eliminación total sólo es posible en el mejor de los casos en la superficie del tejido; en los intersticios del tejido se logra en contadas ocasiones, pero en la estructura del cuadro no se consigue nunca.⁴⁰

3.4.2. Limpieza de Soporte con Medios Acuosos

Algunos residuos presentes en el soporte de un cuadro se reblandecen con humedad y en ocasiones se calientan con la espátula caliente y se retiran finalmente con un bisturí.

La humedad y algunos restos de adhesivos crean tensiones que deforman el soporte, por lo que para eliminarlos se realiza la limpieza en forma de ajedrezado.

Se divide todo el soporte en cuadrados de 10 x 10cm. y donde lo requiera se coloca los medios acuosos de limpieza, dando un tiempo necesario para su actuación y se retira el mismo con la ayuda de un bisturí. Tras la eliminación de la suciedad se cubre la superficie tratada con una placa de sujeción y sobre ella se aplica peso. La placa mantiene plano el soporte textil y absorbe su humedad.⁴¹

3.5. VELADO Y DEVELADO

Consiste en adherir una capa de papel japonés sobre la capa pictórica cumpliendo la doble función de consolidación y protección a la vez.

Para que la capa de papel se adhiera, el adhesivo usado debe penetrar lo más profunda y uniformemente, allí donde los pigmentos se toquen.

Es necesario un velado de protección incluso para tratar levantamientos de la capa pictórica, para esto se usa cola de glutina con recubrimiento de papel japonés o seda. Tras la aplicación del adhesivo se coloca un trocito de papel de seda sobre el levantamiento y se aprieta suavemente. El papel absorbe la cola sobrante, a través de la humedad contenida en el adhesivo, actúa como una compresa ligera, ya que al reducirse comprime las capas separadas.

⁴⁰ NICOLAUS, Knut, Manual de Restauración de Cuadros, Koneman, Eslovenia, 1999, p.93.

⁴¹ NICOLAUS, Knut, Manual de Restauración de Cuadros, Koneman, Eslovenia, 1999, p.94.

El develado, en cambio, es el proceso donde se retira la capa de papel japonés de la capa pictórica, una vez que esta cumplió su función, para esto humedecemos el papel con un algodón humedecido en agua caliente, de manera que esta reblandezca el consolidante con el que se colocó el velado, una vez hecho esto retiramos el papel con la ayuda de un bisturí.

3.6. CONSOLIDACIÓN SUPERFICIAL Y POR ESTRATOS

La consolidación de capas de color pulverulentas es una de las tareas más complejas de la restauración.

La restauración de una imprimación pulverulenta plantea problemas especiales. En general, esta consolidación es imposible con los adhesivos históricos tales como la cola de glutina o la cera pero actualmente se utilizan consolidantes como el agua de caseína diluida, el agua de gelatina (al 5%), la metilcelulosa (dos fases de trabajo, en la segunda se añade una dispersión de acetato de polivinilo (al 10%), alcohol polivinílico 3-5% de dispersión de acetato de polivinilo (al 10%) ya que según algunas investigaciones son suficientes concentraciones de consolidantes del 0,5-2%.⁴²

3.6.1. Tipos de Adhesivos para Consolidación

El concepto de adhesivo incluye a los productos que unen entre sí sustancias iguales o distintas. En la fijación y consolidación de pinturas se utilizan adhesivos naturales y sintéticos. Deberán penetrar en la estructura debilitada y producir la fijación o la consolidación situándose en los tabiques de los poros o salvando con un puente las separaciones y las fisuras.

La capacidad de penetración de un adhesivo depende sobre todo de su tensión superficial, de su viscosidad, de su humectabilidad, de la capilaridad y de la absorción de las capas que han de ser tratadas. La capacidad de penetración se puede mejorar con humectación previa, es decir, incorporando un humectante, con baja presión y calor.⁴³

⁴² NICOLAUS, Knut, Manual de Restauración de Cuadros, Koneman, Eslovenia, 1999, p.229.

⁴³ NICOLAUS, Knut, Manual de Restauración de Cuadros, Koneman, Eslovenia, 1999, p.230.

3.6.2. Adhesivos Naturales Acuosa

Están formados por un cuerpo adhesivo natural y agua. Tras la evaporación del agua permanece el cuerpo adhesivo que une las partículas pigmentarias y la(s) capa(s) de un cuadro.

Entre los adhesivos naturales acuosa están la albúmina (clara de huevo) la cola de caseína, las gomas vegetales y las colas de glutina.

a) Colas de Glutina

Son adhesivos obtenidos a partir de tejidos conjuntivos animales que contienen colágeno-son probablemente los adhesivos más antiguos utilizados en fijación de capas. Las colas de glutina como la gelatina y sobre todo la cola de esturión, son el adhesivo ideal para tratar los desprendimientos de capas de los cuadros de maestros antiguos. Son incoloras, resistentes a la luz y no amarillean, pero éstas no sirven para consolidar desprendimientos de capas de cuadros con materiales sintéticos.

b) Ceras

En la fijación de capas se utilizan cera de abeja, cera de carnauba (como aditivo) y ceras microcristalinas con y sin mezclas de resinas.

La cera es una secreción de las abejas y se ha venido utilizando desde la antigüedad como aglutinante y adhesivo y también en la conservación de obras de arte.

Por regla general para fijar las capas se mezcla la cera de abeja con una resina natural o sintética, las combinaciones habituales son:

3 partes de cera de abeja + 1 parte de damar

3 partes de cera de abeja + 1 parte de colofonia + 1 parte de trementina

3 partes de cera de abeja + 1 parte de resina cetónica⁴⁴

⁴⁴ Ídem, p.230.

3.6.3 Adhesivos Sintéticos

Son combinaciones polímeras, tienen propiedades químicas y físicas que no poseen los adhesivos naturales.

Para la fijación y consolidación de capas los adhesivos sintéticos se utilizan en una solución acuosa (alcoholes polivinílicos), como dispersión (acetatos de polivinilo), como solución en disolventes (acetato de polivinilo) y cera sintética (resina).⁴⁵

a) Alcoholes Polivinílicos

Son resinas sintéticas solubles en agua obtenidas a partir del acetato de polivinilo polimerizado. Poseen una fuerza adhesiva relativamente baja y reticulan el contexto del proceso de envejecimiento.

b) Acetatos de Polivinilo

Se presentan en el mercado como dispersión acuosa, como polvo soluble en disolvente y granulado. Para la fijación de capas este polímero se utiliza como dispersión acuosa o disuelta.

La fijación de capas se realiza con los adhesivos naturales acuosos, se diluye la dispersión de PVAc elegida y se añade un humectante, se introduce la dispersión en la estructura del cuadro a través del cuarteado o por una fisura en la capa pictórica, presionando cuidadosamente en las capas desprendidas o levantadas con lo que se logra un ligero “efecto de bomba” que acelera la penetración del adhesivo. Con la espátula caliente se “plancha en seco” la parte que ha de consolidarse, previamente cubierta con papel de seda o con papel secante par absorber el adhesivo sobrante.⁴⁶

⁴⁵ NICOLAUS, Knut, Manual de Restauración de Cuadros, Koneman, Eslovenia, 1999, p.231.

⁴⁶ NICOLAUS, Knut, Manual de Restauración de Cuadros, Koneman, Eslovenia, 1999, p.232.

3.7. RIBETEADO (STRIP LINING) O COLOCACIÓN DE BANDAS DE EXTENSIÓN

Se habla de reforzamiento del margen cuando se fortalece el margen de sujeción (dobladura) de un soporte textil pegando por detrás un tejido fino.

Consiste en ensanchar el margen de sujeción, pero también en añadir un nuevo margen. Se hace pegando por detrás de la dobladura o del soporte textil una tira más ancha de tejido. Las bandas son necesarias cuando ha de tensarse un cuadro con un margen de sujeción demasiado estrecho, es inestable o sólo existe residualmente o ha sido cortado.

Las tiras de tejido deberán tener la misma estructura que el tejido original o ser más finas.

Se hacen cortes de la longitud y anchura requeridas y se defleca el borde que llega hasta el soporte textil por encima de la arista del pliegue. Se utilizan como adhesivos cola de glutina, mezclas de cera/resina, colas de PVA y también adhesivos de contacto; actualmente se emplea preferentemente Beva 371.

La Beva 371 se aplica en el soporte y en la banda de tejido y tras secarse se sella; para la adhesión se puede utilizar también láminas de beva.⁴⁷

3.7.1. Colocación de Bandas de Extensión con el Método de la Reactivación

En el método de la reactivación el adhesivo seco se reactiva ya que las bandas se sellan en caliente, consiste en hacer pasar por calentamiento una fina capa de adhesivo seco que recupera su viscosidad y capacidad adhesiva y en unirlos a presión con otra capa. En el sellado a caliente se aprovechan las propiedades termoplásticas de determinadas resinas sintéticas, ya que en este procedimiento influye la temperatura, el tiempo y la presión del sello.⁴⁸

⁴⁷ NICOLAUS, Knut, Manual de Restauración de Cuadros, Koneman, Eslovenia, 1999, p.112.

⁴⁸ NICOLAUS, Knut, Manual de Restauración de Cuadros, Koneman, Eslovenia, 1999, p.130.

3.8. REINTEGRACIÓN DE BASE DE PREPARACIÓN

En una capa de cuadro pueden aparecer lagunas que influyen en el aspecto de la obra de arte. Estas lagunas deben rellenarse mediante un estuco, que es el relleno de la capa del cuadro deteriorada. Consta de una masa alisada o estructurada que rellenan las lagunas y nivelan las irregularidades (nivelación).

El estucado ha de ser en lo posible muy parecido en la composición, el color y la elasticidad de la imprimación o preparación del cuadro que ha de de estucarse. Si no es así pasado el tiempo el estuco se verá en la capa pictórica del cuadro en forma de “cuerpo extraño”.

Para este proceso se pueden utilizar los siguientes tipos de estuco:

- Estuco de Cola.
- Estuco de cera y resina.
- Estuco de Yeso.

Según la técnica seleccionada y las necesidades de aplicación se preparan estucos fluidos, pastosos o duros de aglutinantes, cargas y pigmentos.⁴⁹

3.8.1. Estucos con Aglutinantes Naturales

Los estucos de cola están formados por aglutinantes naturales acuosos y por cargas. Se los conoce como unos de los más antiguos estucos empleados en restauración de cuadros.

Para los estucos de cola son especialmente adecuadas las colas más elásticas, como las de esturión y la de conejo.

La cantidad óptima de carga de un estuco debe decidirse experimentalmente. Si la carga es excesiva, será deficiente la unión de partículas entre sí (cohesión) y con la estructura del cuadro (adhesión).

⁴⁹ NICOLAUS, Knut, Manual de Restauración de Cuadros, Koneman, Eslovenia, 1999, p.237.

El estuco se introduce en las lagunas con una consistencia fluida o pastosa, este se endurece por evaporación del disolvente, dicha pérdida depende de la naturaleza del aglutinante, de la cantidad de carga.

Dependiendo de la consistencia de la pasta, el tamaño y la profundidad de la laguna el estuco se aplica con pincel o espátula en una o varias capas. Por lo general los estucos de cola tienen buena adherencia.

Para la colocación de estuco sobre una laguna se necesita precisión, pero en general los bordes de la misma tienen en mayor o en menor medida estuco, pero que deben ser retirados con un bastón de algodón o con un bisturí.⁵⁰

3.8.2. Estucos de Aceite

Contienen aceites secantes, pigmentos y cargas. Como aglutinantes pueden contener aceites secantes como los de linaza, nuez, así como otros aceites estables.

Como carga pueden tener blanco de plomo, pigmentos de color, arcilla, etc. este tipo de estuco también se conoce con el nombre de estuco de relleno y se lo suele preparar con colores raspados de la paleta; estos estucos cuando presentan una proporción alta de aceite se vuelven muy duros y amarillean.⁵¹

3.8.3. Estucos de Acetato de Polivinilo

Constan de dispersiones de acetato de polivinilo, pueden colorearse con pigmentos, por lo general es de fácil utilización, pero no es recomendable por su irreversibilidad, por su fragilidad y por la dificultad de aislamiento.⁵²

⁵⁰ NICOLAUS, Knut, Manual de Restauración de Cuadros, Koneman, Eslovenia, 1999, p.238.

⁵¹ Ídem, 238.

⁵² NICOLAUS, Knut, Manual de Restauración de Cuadros, Koneman, Eslovenia, 1999, p.243.

3.9. REINTEGRACIÓN DE COLOR

Es el proceso mediante el cual se reintegra el color en la laguna de una pintura. Es el último paso a seguir antes del barnizado final.

En el siglo XIX se exigía que la reintegración se limitase a la laguna, mas bien se procuraba “puntear” las mismas, pero se conocen de intervenciones de esta época en dónde los cuadros no sólo fueron retocados sino más bien repintados.

La reintegración de color junto con la eliminación de barniz, son unos de los más grandes problemas de la restauración, ya que muchos profesionales mantienen diversas opiniones sobre este tema.

Es importante distinguir entre técnica de retoque y métodos de reintegración, ya que técnica se clasifica en retoques de acuarela, de gouache, temple, óleo, óleo-resina, resina natural y sintética.

Mientras que por método de reintegración se conoce a la forma o modo de reintegrar el color, que en la práctica restauradora moderna se clasifican en veladuras, *tratteggio*(*rigatino*) y *puntinato*.⁵³

3.9.1. *Tratteggio* (*Rigatino*)

Tratteggio (rayado, en italiano) o *rigatino*, como se designa en Italia, se reintegra con finas capas de color la laguna que fue previamente estucada, buscando que la obra de arte se nuevamente legible.

Este método no es tan apropiado para reintegrar lagunas en cuadros pequeños que siempre se contemplan de cerca, es más bien recomendado para cuadros de gran formato.

Los retoques con esta técnica no resultan ni tan muertos ni tan planos y se divide en *rigatino* y *abstracción cromática*.

⁵³ NICOLAUS, Knut, Manual de Restauración de Cuadros, Koneman, Eslovenia, 1999, p.257-261.

El rigatino se desarrollo en el Instituto Central del Restauo, bajo la dirección de Cesare Brandi, a partir de ahí Umberto Baldini, en Florencia desarrolló el método de abstracción cromática.

En este método los colores se yuxtaponen en forma pura en rayas verticales más o menos finas hasta que la laguna se reintegra, la aplicación se la hace del claro al oscuro y del frío al caliente.

En la abstracción cromática de Baldini se superponen en cuatro redes de rayas finas cuatro colores diferentes que se entrecruzan entre sí en un rayado fino. Los grupos de cuatro colores son amarillo/rojo/naranja/verde azul/negro pero de acuerdo, con el cuadro los colores pueden variar ligeramente. Se comienza con una fina red de rayas amarillas perpendiculares, las rojas, verdes y negras se aplican diagonalmente cada vez en sentido contrario, esta abstracción no pretende una reintegración de la forma ni una adaptación al colorido original circundante, aspira a permanecer neutral dentro de la obra de arte.⁵⁴

3.9.2. Puntinatto

Se reintegra la laguna en cuanto a su forma y a su color con puntos de modelación, de un modo, que al ver la capa pictórica desde una distancia normal, esta vuelve a parecer unitaria. Sólo con una observación precisa es posible ver el retoque, para su utilización depende de la parte del cuadro donde esté la laguna, su importancia y su formato, iluminación y dónde va a estar expuesto el cuadro.⁵⁵

3.10. COLOCACIÓN DEL BARNÍZ DE PROTECCIÓN

Considerada como el paso final en una intervención. Proporciona la capa pictórica profundidad, viveza, brillo u opacidad y la protege de los efectos mecánicos o atmosféricos.

Es una de las capas más sensibles de una pintura sufre determinados efectos en relación a efectos mecánicos, del entorno (polución, clima, luz) e intervenciones restauradoras

⁵⁴ NICOLAUS, Knut, Manual de Restauración de Cuadros, Koneman, Eslovenia, 1999, p. 291.
⁵⁵ Ídem, 295.

anteriores que han provocado modificaciones como amarillamiento, agrisamiento, reticulación, cuarteado y estallido en algunos casos.

La coloración original desaparece progresivamente, bajo los barnices amarillentos o agrietados y para devolver su coloración original hay que eliminar la capa de suciedad y de barniz, es decir, hay que limpiar el cuadro.

La eliminación de la suciedad se consideró por mucho tiempo un proceso nada problemático y sin riesgo para la obra de arte, pero en la actualidad se sabe de la carga que representa esta limpieza para toda la obra.

El barniz ideal es transparente e incoloro, posee elasticidad y representa sobretodo una protección para la capa pictórica, actualmente se clasifican según su composición:

3.10.1. Barniz de Aceite

Entre ellos está el aceite de linaza o el aceite de nuez, ellos necesitan de un tiempo de secado relativamente largo. Se los utiliza ocasionalmente por el desconocimiento de sus propiedades. Por el hecho de obscurecerse y volverse insolubles, deben ser eliminados lo más pronto posible, según sea su antigüedad la eliminación de este tipo de barniz es una de las tareas más difíciles y delicadas.

3.10.2. Barniz Laca

Se elaboran mezclando aceites secantes con barnices, añadiendo eventualmente secantes.

Tuvieron un papel importante en la pintura europea sobre tabla. Los barnices naturales como por ejemplo la sandárica, el ámbar o la almáciga se disolvían en aceites calientes y se dejaban espesar, previamente se colocaba el cuadro al sol y aplicaba el barniz con pincel. Estos barnices se oscurecen rápidamente y son insolubles.

3.10.3. Barniz de Clara de Huevo

Consiste en la clara de huevo de una gallina que combinando o diluyendo en agua se puede aplicar sin formar filamentos, también se combina con miel para alargar la solubilidad, este barniz se aplica con una esponja.

3.10.4. Barniz de Resina

Suave proceden de los árboles vivos y barnices fósiles que proceden así mismo de árboles vivos pero que tienen una antigüedad de siglos e incluso de milenios y han experimentado cambios provocados por el tiempo.

3.10.5. Barniz de Alcohol

Se componen de resina natural disuelta en etanol, en este tipo de barnices se menciona a la sandáraca y la resina de benjuí y la trementina veneciana como disolvente de alcohol de elevado porcentaje.

Los barnices de alcohol se secan deprisa por la rápida evaporación del alcohol, en la pintura se utiliza como barnices intermedios y finales, pero son cuestionados por su fragilidad.

3.10.6. Barniz de Resina Sintética

Los restauradores en su constante búsqueda de mejores barnices para cuadros y experimentaron con las resinas sintéticas desarrolladas a lo largo del Siglo XX, con fines industriales. Lo que se trataba es que aplicado el barniz en la capa pictórica tuviera el mismo efecto óptico que los barnices de esencia de resina y fueran más estables a los efectos del medio ambiente, así como el retiro de este con los disolventes.⁵⁶

⁵⁶ NICOLAUS, Knut, Manual de Restauración de Cuadros, Koneman, Eslovenia, 1999, p. 318.

3.10.7. Aplicación del Barniz

Ante esta situación el restaurador se enfrenta a dos opciones:

1. Hay que barnizar de nuevo un cuadro cuyo barniz está envejecido
2. Hay que aplicar una barniz intermedio o de acabado a un cuadro limpiado y retocado.

Si a un cuadro antes se le ha eliminado el barniz también se elimina capa de suciedad, en estos cuadros la técnica depende del estado del barniz y de la técnica de retocado. La primera capa de barniz se puede aplicar con pincel o compresor, sin embargo es recomendada la aplicación con pincel, en la cual el barniz se masajea ligeramente en la capa de color y vuelve a darle profundidad y luminosidad.

La capa de barniz debe ser lo más fina posible, ya que los amarillamientos que se producen luego llaman menos la atención y se eliminan con menor riesgo, si es necesario aplicar barniz en abundancia, es mejor hacerlo en forma de diversas capas finas que en una sola capa gruesa y es importante que cada capa de barniz debe estar seca antes de aplicar la siguiente.

Aplicación con Pincel

Existen algunas técnicas de aplicación que dependen entre otras cosas del tamaño del cuadro. En los cuadros pequeños, el barniz se aplica en todo el cuadro y después se distribuye en forma de cruz. Los cuadros grandes se deben barnizar por partes.

Después de que el barniz adquiera una consistencia viscosa se le dan pequeños toques con un distribuidor seco, de forma que pierda su brillo y refleje una luz difusa.

Al barnizar con pincel se aplica siempre una capa más gruesa que al aplicar por aspersion. Los pinceles grandes son generalmente inadecuados para la aplicación de barniz, así como los de pelo suave, con los que el barniz no se distribuye uniformemente.

Aplicación por Aspersión

Se aplica el barniz con la ayuda de una pistola o aerógrafo, la aplicación es más fina y uniforme que con el pincel.

El inyector de disolvente de la pistola dosifica la cantidad de material a aplicar con la ayuda de la presión de un compresor. Los inyectores tienen un diámetro de 0,7mm hasta 1,0mm.

Al aplicar el barniz, la pistola debe mantenerse a una distancia de 15-20cm paralelo a la superficie del cuadro. La aplicación se efectúa en franjas rectas y uniformes dirigiendo la pistola de izquierda a derecha y viceversa.

En general el barniz se aplica en forma de cruz, después de aplicar por franjas se hace un giro de 90° y se aplica de nuevo el barniz franja a franja. Se aplica el barniz sobre los cuadros en posición horizontal o vertical (sobre el caballete o tendidos sobre una mesa).⁵⁷

3.11. CONCLUSIONES

En el campo profesional de un restaurador es muy importante saber distinguir las necesidades de cada obra y después aplicar con exactitud el tratamiento que sea necesario según sea el caso. Muchos de estos procesos son lentos y complejos, para eso es básico conocer a cabalidad que es cada uno de ellos y la forma de operarlos basándonos en criterios ya definidos actuando siempre éticamente.

⁵⁷ NICOLAUS, Knut, Manual de Restauración de Cuadros, Koneman, Eslovenia, 1999, p. 322-325.

CAPITULO IV

EJECUCIÓN DE LA PROPUESTA DE RESTAURACIÓN

Para realizar la intervención de las obras establecí los procedimientos a aplicarse basándome en tres aspectos importantes que tienen cada una de ellas como son lo estético, lo histórico y su material constitutivo, los mismos que fueron los que determinaron los criterios idóneos empleados a lo largo de todo el proceso.

4.1. EXÁMEN ORGANOLÉPTICO

El examen organoléptico nos ayuda a establecer de manera superficial el estado de conservación de un bien valiéndonos básicamente de nuestros sentidos tacto, olfato, vista y oído. De manera que una ficha de prelación de cada obra, se constituyó en el primer paso al intervenir las obras con lo que se determinó, los siguientes daños en las mismas:⁵⁸

4.1.1. Santa Bárbara

Bastidor

Ensamble a media madera unido con clavos

Montaje Inadecuado

Suciedad superficial

Perforaciones por clavos de acero

Soporte

Oxidación que causa amarillamiento y fragilidad en toda la superficie

Manchas que oscurecen algunas zonas.

Faltantes pequeños en la zona superior y central izquierda.

Suciedad Superficial

⁵⁸ Véase Anexos I y III

Perforaciones en los bordes causados por el mal montaje.

Deyecciones de insectos: pequeños puntos negros.

Base de Preparación

Faltantes; ausencia de base de preparación en las zona superior izquierda e inferior de la obra.

Capa Pictórica

Faltante; presencia de pequeñas lagunas en la zona superior y central izquierda.

Barniz de Protección

Oxidación que causa amarillamiento en toda la superficie.

Suciedad Superficial.

4.1.2. San José

Bastidor

Ensamble a media madera unida con clavos

Montaje Inadecuado

Suciedad superficial

Perforaciones por clavos de acero

Soporte

Oxidación que causa amarillamiento y fragilidad en toda la superficie

Manchas que obscurecen algunas zonas.

Deformación de Plano, ya que la obra se encontraba destensada

Faltantes pequeños en la zona inferior izquierda y derecha.

Suciedad Superficial

Perforaciones en los bordes causados por el mal montaje.

Base de Preparación

Faltantes; ausencia de base de preparación en la zona central izquierda de la obra.

Capa Pictórica

Faltante; presencia de pequeñas lagunas en los bordes de la obra.

Barniz de Protección

Oxidación que causa amarillamiento en toda la superficie.

Manchas; presenta obscurecimiento por zonas.

Suciedad Superficial.

4.2. DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA Y FOTOGRÁFICA

Como paso inicial, recopilé en las fichas de Documentación del Museo Remigio Crespo Toral, algunos datos importantes de las obras: como autor, época, procedencia, etc.⁵⁹

Al mismo tiempo se tomó las fotografías iniciales que dan cuenta del estado de conservación en el que se encontraban las obras, frontal y posterior, además se tomaron fotografías con detalle de ubicación de daños presentes en cada una.

4.2.1. Descripción Formal Obra Santa Bárbara

Obra de formato rectangular, presenta el personaje principal que es la figura de la Santa, de tez blanca, ojos ovalados, nariz recta y boca pequeña con labios delgados de color rojo claro, la cabeza está inclinada levemente hacia la derecha de la obra, la mirada se dirige hacia arriba, su mano derecha reposa sobre su pecho sujetando la palma de martirio. Viste una túnica de mangas largas de color ocre con reflejos de luz. En la parte superior del cuadro sobre la cabeza encontramos una corona de flores

⁵⁹ Véase Anexo II y IV

de azahar, como emblema de pureza. En la zona inferior del cuadro tiene la inscripción S: Bárbara V. Y. II.

DENOMINACIÓN: Pintura de Caballete

TÍTULO: Santa Bárbara

AUTOR: Anónimo

EPOCA: Comienzos del siglo XIX

TECNICA: Óleo sobre lienzo

DIMENSIONES INICIALES: Ancho: 57cm Alto: 74,5cm

PROCEDENCIA: Museo Municipal Remigio Crespo Toral / Cuenca.

MARCO: No tiene



Obra Santa Bárbara

Documentación Fotográfica Inicial Frontal y Posterior

4.2.2. Descripción Formal Obra San José

Obra de formato pequeño rectangular, tiene dos personajes en el centro se encuentra San José con el Niño Jesús en brazos y ambos sostienen una vara florida. San José se encuentra vistiendo un traje sencillo propio de los artesanos en color verde y café; El Niño se encuentra en actitud juguetona y posee un corazón flameante en su pecho.

- **DENOMINACIÓN:** Pintura de Caballete
- **TÍTULO:** San José
- **AUTOR:** Anónimo
- **EPOCA:** Comienzos Siglo XIX
- **TECNICA:** Óleo sobre lienzo
- **DIMENSIONES INICIALES:** Ancho: 50cm Alto: 62cm
- **PROCEDENCIA:** Museo Municipal Remigio Crespo Toral / Cuenca.
- **MARCO:** No tiene.



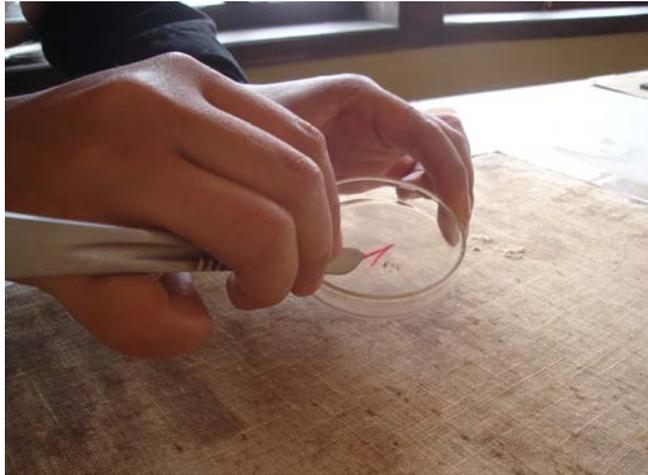
Obra San José

Documentación Fotográfica Inicial Frontal y Posterior

4.3. Toma de Muestras Análisis de Laboratorio

Se tomó únicamente muestras de las obras, con el fin de realizar un estudio futuro en cuanto a: estratigrafía, aglutinantes e identificación de fibras, en la imposibilidad de contar en la ciudad con un laboratorio que realice el tipo de exámenes necesarios antes mencionados.

Como parte importante dentro del proceso de restauración y de la futura conservación de las obras dentro del Museo, se decidió hacer el análisis micológico de cada una de ellas.



**Toma de la Muestra para Análisis
Micológico Obra Santa Bárbara**



**Toma de la Muestra para Análisis
Micológico Obra San José**

Mediante los resultados que fueron entregados con la firma de responsabilidad del profesional que las realizó, se determinó lo siguiente:

LABORATORIO CLINICO GM PATOLOGICO CLINICO	Dr. Leonardo Guerrero Ullauri Tec. Méd. Dunia Maldonado de Guerrero
FECHA: 06/03/2007	OBRA: SANTA BÁRBARA
OBSERVACIONES: CULTIVO MICOLOGICO	ESTREPTO MYCES SP. ++ MACROCONIDIOS TABICADOS ++

LABORATORIO CLINICO GM PATOLOGICO CLINICO	Dr. Leonardo Guerrero Ullauri Tec. Méd. Dunia Maldonado de Guerrero
FECHA: 06/03/2007	OBRA: SAN JOSE
OBSERVACIONES: CULTIVO MICOLOGICO	ESTREPTO MYCES SP. ++ ESPORAS E HIFAS DE HONGOS +

4.4. LIMPIEZA QUIMICA CAPA PICTÓRICA

Para realizar la Limpieza Química en la capa pictórica utilicé el kit de solventes utilizado actualmente en Restauración, el objetivo era determinar cual de ellos

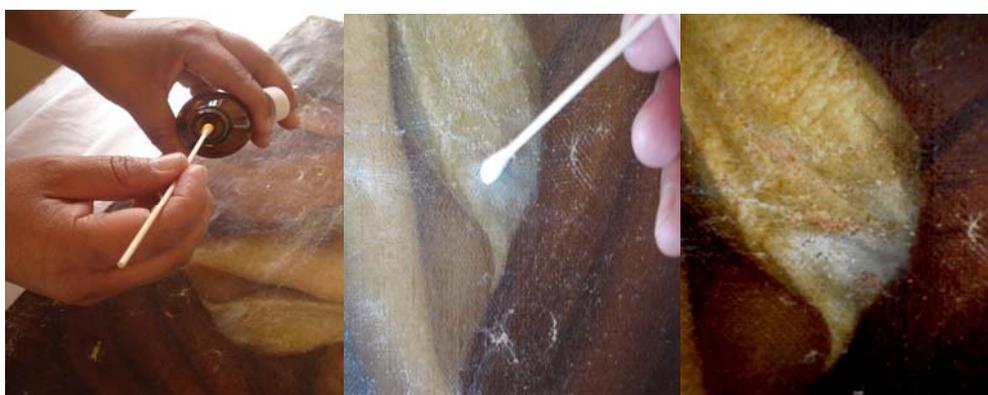
eliminaba los barnices oxidados que estaban deformando la lectura estética de las obras, la eficacia del solvente que se iba a usar lo determinó, el grado de resistencia y del tipo de barniz, a continuación detallo la tabla con la respectiva ubicación y resultados.

4.4.1. Cuadro de resultados Limpieza Química Capa Pictórica Santa Bárbara

TIPO DE SOLVENTE	RESULTADO OBRA: SANTA BÁRBARA
Lipasa 0.5%	Zona Derecha de la Túnica de Santa Bárbara/Color Crema: Ningún Resultado
Proteasa 0.1%	Zona Izquierda de la Túnica de la Santa/Color Crema: Ningún Resultado
Isoctano-Isopropanol	Zona Inferior de la Túnica/ Color Café: Reblandece el Barniz pero no lo Elimina
Xileno-Dicloroetano	Zona Superior Derecha Fondo /Color Negro: Reblandece el Barniz pero no lo Elimina
Tolueno-Isopropanol	Zona Inferior del Cuello de la Santa/ Encarne - Zona Superior Derecha Fondo /Color Negro: Retira el Barniz con leve insistencia.
Tolueno-Dimetilformamida	Zona Inferior de la Mano de la Santa/Encarne: Retira el barniz de manera violenta y no hay control del solvente

4.4.2. Cuadro de resultados Limpieza Química Capa Pictórica San José

TIPO DE SOLVENTE	RESULTADO OBRA: SAN JOSE
Lipasa 0.5%	Zona Derecha del Manto de San José/Color Café: Ningún Resultado
Proteasa 0.1%	Zona Izquierda del Vestido del Niño/Color blanco: Ningún Resultado
Isoctano-Isopropanol	Zona Inferior del Vestido del Niño/Color Blanco: Reblandece el Barniz pero no lo Elimina
Xileno-Dicloroetano	Zona Superior Derecha Fondo /Color verde: Reblandece el Barniz pero no lo Elimina
Tolueno-Isopropanol	Zona Inferior del Vestido del Niño/Color Blanco: Retira el Barniz con leve insistencia.
Tolueno-Dimetilformamida	Zona Izquierda del Vestido del Niño/Color Blanco: Retira el barniz de manera violenta y no hay control del solvente



San José- resultado de la eliminación de Barniz Oxidado, usando el Solvente Tolueno- Isopropanol, en la Zona inferior del Vestido del Niño

4.5. VELADO DE LAS OBRAS

El velado se efectuó en toda la superficie de las obras, con el objetivo de evitar problemas de adhesión de los diferentes estratos que forman las obras y proteger sectores que se encuentren más afectados. Se procedió a velar con láminas de papel japonés, colocadas ajedrezadamente sobre la superficie de las obras y colocamos por sobre el papel cola de conejo disuelta en agua destilada con una brocha, a manera de cruz, para que estas se adhieran, luego repetimos el mismo procedimiento en los espacios vacíos.



Obra Santa Bárbara

Proceso de Velado de Protección (cola animal y papel japonés)



Obra San José

Proceso de Velado de Protección (cola animal y papel japonés)

El siguiente paso fue, tensar las obras ayudándome de cinta de papel engomado, evitando así que pierdan su plano y para controlar tensiones fuertes que se produce en el secado, debido a la humedad que generó el velado de protección.

4.6. LIMPIEZA DEL SOPORTE



Una vez que se ha concluido el trabajo de velado y corrección de deformaciones se procede a retirar las bandas de papel, y, se sujetan las obras nuevamente por la parte posterior (soporte) mediante un tensado con la ayuda de bandas

de papel engomado, quedando de esta manera expuesto el soporte para proceder a la limpieza mecánica en seco con la ayuda de un bisturí.

Previa la limpieza se trazó en el soporte, un damero de aproximadamente 10 x 10cm. sobre el cual se trabaja alternadamente (ajedrezadamente).



Proceso de trazado a manera de damero del Soporte y Limpieza Mecánica en Seco

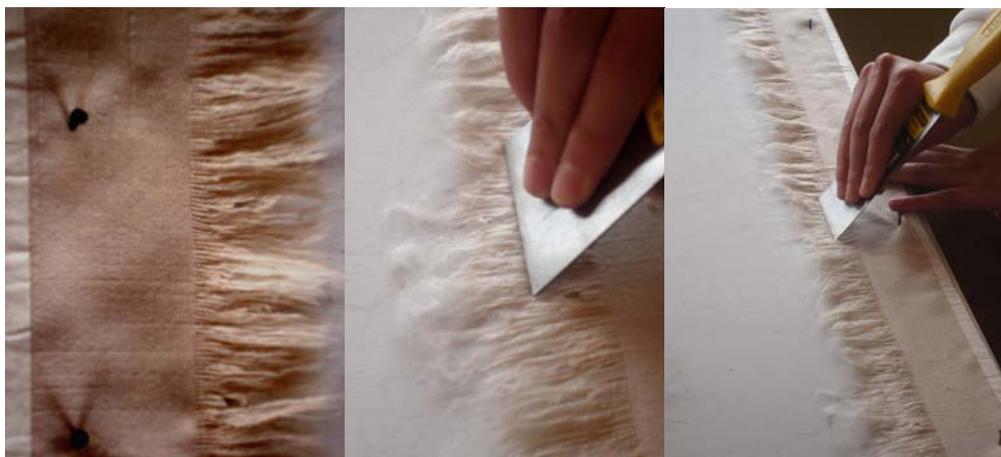
En algunos casos, el soporte presenta manchas, sobre las cuales se aplica metilcelulosa en agua destilada con espátula o brocha para luego proceder a retirar mecánicamente con ayuda de bisturí y finalmente planchamos con una protección de melinex, eliminando el exceso de humedad.



En pequeñas zonas los soportes presentaron manchas en las cuales se realizó una limpieza con medios acuosos (metil celulosa).

4.6. RIBETEADO (STRIP LINING) O COLOCACIÓN DE BANDAS DE EXTENSIÓN

Las bandas se las realiza con telas similares al original o que tengan características estables. Este proceso consiste en cortar las tiras que serán colocadas perimetralmente en las obras, estas serán previamente desflecadas y desbastadas mecánicamente, serán las que sujeten las obras al nuevo bastidor ampliando el tamaño del mismo.



Elaboración de las Bandas de Extensión

4.7.1. Preparación de Bandas de Extensión

Una vez que se termina el desvastado de las bandas, se las coloca en una superficie plástica y por sobre las pestañas con la ayuda de una espátula metálica se pone Beva Gel, que servirá como adhesivo, además también se coloca el mismo adhesivo en los bordes del soporte de la obra, lo que dejamos secar al menos 12 horas.



Colocación de Beva Gel en las pestañas de las Bandas



Colocación de Beva Gel en los bordes de las Obras

4.7.2. Colocación de Bandas de Extensión

Se pega por detrás del soporte textil una tira más ancha de tejido, pero deben tener la misma estructura que el original o ser más finas.

La Beva Gel se activa ya que las bandas se sellan con la ayuda de una espátula caliente o plancha, anteponiendo papel melinex sobre las pestañas recubiertas de una fina capa de Beva seca que recupera su viscosidad y capacidad adhesiva y se une a presión con el soporte.



Colocación de las Bandas de Extensión sobre el soporte de las Obras

4.8. DEVELADO DE LA OBRA

Se retiró el velado de papel japonés, con un algodón humedecido con agua caliente que reblandeció la cola y facilitó la eliminación del papel, se retiró con cuidado con la ayuda de un bisturí.



Develado de la obra, con la ayuda de un algodón humedecido en agua caliente que reblandeció la cola y facilitó el retiro del papel japonés.

4.9. MONTAJE DE LOS LIENZOS AL BASTIDOR

Las obras se tensaron cuidando que el trabajo físico-mecánico sea uniforme en toda el área ayudándose de pinzas de presión adecuadas, se sujetaron al nuevo bastidor con grapas inoxidable y a 45° en sentido longitudinal del mismo, doblándose los excedentes de las bandas y sellando mediante bandas de papel engomado.



Montaje de los lienzos al Bastidor

4.10. REINTEGRACIÓN DE BASE DE PREPARACIÓN

Restituí la base de preparación en algunos sitios de las obras donde fueron colocados injertos de soporte o en las áreas donde se desprendieron los estratos que conforman la pintura.

El estuco que utilizé es de cola orgánica y se prepara de la siguiente manera: se hidrata la cola previamente en agua destilada y se la entibia a baño maría, poco a poco se le va agregando carbonato de calcio CaCO_3 de tal manera que sobresalga una isla de la carga, se revuelve suavemente hasta logara una mezcla homogénea.

La aplicación la realicé con espátula sobre la laguna de tal forma que quede a nivel de la obra, dejé secar al menos 1 día en cada obra y al día siguiente lijé o retiré los excesos con bisturí o lija de agua nº 350 y 400.



Obra Santa Bárbara

Fotografía en la que se observa, en general y detalle, el proceso de Reintegración de Capa Pictórica con el uso de Estuco de Cola Orgánica (Cola de Conejo + CaCO_3)



Obra San José

Fotografía en la que se observa, en general y detalle, el proceso de Reintegración de Capa Pictórica con el uso de Estuco de Cola Orgánica (Cola de Conejo + CaCO₃)

4.11. REINTEGRACIÓN DE CAPA PICTÓRICA

Para este procedimiento utilicé colores al barniz de la marca Maimeri, mezclándolos con xileno o trementina, según sea el caso, aplicados directamente sobre las lagunas rellenas de estuco, las técnicas que utilicé en las obras son el puntillismo (puntos en toda la laguna formal o cromática) y veladuras (sobreposición de capas de color no muy diluidas).

Los colores utilizados en las obras fueron: Blanco de Titanio, Amarillo de Cadmio, Rojo Indio, Ocre Amarillo, Tierra de Sombra Natural, Tierra de Sombra Tostada, Azul Ultramar, Verde Viridian Esmeralda, Azul Cobalto, Negro de Marfil, etc.



Detalle de las Obras en el que observamos las zonas que tuvieron reintegración de Base de Preparación con la posterior Reintegración de Capa Pictórica.



4.12. CAPA DE PROTECCIÓN

Fue el paso final en la intervención. Proporcionó a las capas pictóricas profundidad, viveza, brillo y opacidad. Lo realicé con la ayuda de un aerógrafo activado por un compresor, expuse a cada obra, alrededor de unos 7 min. al Sol, de manera que el barniz mate se adhiriera perfectamente a la capa pictórica.



Proceso de Barnizado de las Obras

Utilicé 1 parte de barniz Mate + 1 parte de barniz Brillante + Aguarrás



Santa Bárbara

Fotografía Final vemos el Antes y el Después de la Intervención.



San José

Fotografía Final vemos el Antes y el Después de la Intervención.

4.13. CONCLUSIONES

Todos los procesos realizados en cada obra fueron documentados y cada uno de ellos estuvo encaminado a resolver problemas presentes en los cuadros, mi trabajo respetó siempre el original, tomando en cuenta las normativas y ordenanzas de Patrimonio Cultural.

CAPITULO V

RECOMENDACIONES GENERALES INDISPENSABLES PARA LA EXPOSICIÓN DE LAS OBRAS

Es realmente importante que una vez intervenida la obra de arte, conociendo ya cuáles fueron las causas de su deterioro, estas sean contrarrestadas de manera emergente, es por eso que propongo algunas recomendaciones generales en lo que se refiere a manipulación, condiciones ambientales, etc; que el Museo Remigio Crespo Toral, adoptará desde su reapertura para la conservación de su Fondo de Arte compuesto por aproximadamente 700 piezas.

5.1. MANIPULACION DE LAS OBRAS

El Museo es un lugar en donde es preciso generar la forma adecuada de brindar la información más precisa de bienes u objetos que se exhiben, de modo que el visitante no vea a estos elementos aislados sino más bien que se entienda a través de estos el significado de nuestra rica historia.

El Museo del presente debe ser capaz de combinar lo pasado y lo futuro, poniendo una correcta información histórica al alcance del visitante de manera que esta información permita una comprensión del individuo y de su entorno.

Es por esto que es indispensable la formación y capacitación que posean cada uno de los profesionales de un museo, ya que estos se encuentran al servicio de la comunidad, siendo su misión preservar e interpretar diversos aspectos de los bienes culturales.

El conocimiento de una disciplina tanto en el sentido práctico como técnico es primordial, ya que es poco probable que una persona con escasa preparación o casi nulo conocimiento de sus funciones pueda rendir adecuadamente.

En los últimos 20 años ha habido un desarrollo de especialización, es así que los profesionales como diseñadores, educadores, restauradores, forman parte ya de un

museo, otro avance evidenciable, es lo referente al financiamiento de los museos, recurriendo a diversas formas de financiación, incluyendo esto a Museos públicos y sobre todo privados en donde no existe ayuda del sector público.

Las instituciones museísticas deben propiciar condiciones adecuadas de trabajo en sus instalaciones. De la falta de recursos humanos, físicos, materiales, etc., se deriva la realización de convenios, acuerdos de trabajo en conjunto con otras instituciones similares, para intercambios que permitan el desenvolvimiento satisfactorio de los trabajos.

5.2. CONDICIONES DE ILUMINACION

Al referirme a iluminación, expresamente me refiero a la cantidad de luz necesaria para un ambiente físico que hace visible los objetos, sin embargo quiero adentrarme un poquito en la iluminación a la que estarán expuestas no sólo las dos pinturas intervenidas, que desde ahora deberán ser cuidadosamente controladas estableciendo que la radiación ultravioleta no debe superar los 75 microvatios lumen, o sea la iluminación no debe sobrepasar los 50 luxes, ya que tienen pigmentos de origen animal, sino en general todas las obras una vez que el Museo Remigio Crespo Toral, abra sus puertas al público.

En el Museo, las luces permanecerán prendidas aproximadamente por un lapso de ocho horas diarias, y cuando en la noche exista aquí cualquier otro tipo de evento cultural estas luces, pueden estar prendidas por más tiempo, para la iluminación se recomienda los siguientes tipos de iluminación:

5.2.1. Pasillos

Aquí es recomendable utilizar un tipo de iluminación general, uniforme, es decir aquella que es necesaria para reconocer un espacio y poder recorrerlo, con luz indirecta a través de lámparas incandescentes de luz cálida amarillenta, de eficiencia luminosa baja.



Fotografía en la que se observa como ejemplo el Tipo de iluminación de los Pasillos del Museo Municipal de Arte Moderno de Cuenca.

Además de este tipo de iluminación tienen microicos, es decir luz halógena, para la iluminación específica y directa de los objetos cuando se expone en las paredes laterales de los pasillos.



Fotografía con la imagen de focos microicos que proporcionan una luz intensa y brillante que destaca los objetos y colores volviendo al espacio más atractivo y generan conos de iluminación y sombras.

5.2.2 Salas de Exposición

Para las salas de exposición se recomienda utilizar rieles con proyectores que tienen spots de luz fría con lámparas PAR a través de iluminación directa y específica.



Como ejemplo vemos los rails electrificados usados en el Museo Municipal de Arte Moderno que permiten la iluminación variable y flexible a los requerimientos de cada obra expuesta.

Las luces PAR de gran eficiencia luminosa, con luz halógena reflectora dan una luz potente y brillante que resalta los colores y los objetos.

La luz halógena que tiene rayos Uv reducidos, es buena para la exposición de obras de arte.



Algunos ejemplos de luces PAR, que podrían ser usadas en las salas de exposición del Museo

Además es importante señalar que en algunas salas del Museo entra la luz directa del sol, lo que debía evitarse o controlarse por medio de filtros.

5.3. CONDICIONES DE HUMEDAD

Es universalmente conocido que la mejor manera de preservar los bienes culturales consiste en acondicionar el aire de las salas de exposición de los museos, manteniendo así alrededor de los bienes culturales condiciones constantes de temperatura.

Dentro de un museo es importante controlar el nivel de humedad relativa (HR) del ambiente, que es el cociente entre la cantidad de humedad contenida en un volumen

dado de aire a una determinada temperatura y la humedad que habría si el aire estuviera saturado a la misma temperatura. Dicho de otro modo, es la relación entre vapor de agua contenido en un volumen de aire dado y la cantidad de vapor de agua necesaria para alcanzar la saturación, sin variación de temperatura.

$$HR = \frac{\text{Cantidad de vapor de agua en Vol dado}}{\text{Cantidad de vapor de Agua necesario para Saturación}} = \%$$

Los niveles máximos de humedad relativa ocurren un poco antes de salir el sol y los mínimos al comienzo del atardecer, dentro de los umbrales óptimos se establece que para la mayoría de bienes culturales, la HR esta entre 50 y 60%, recomendando el controlar la constancia de este limite y evitar variaciones estacionales.

La condensación ocurre cuando un cuerpo pasa de un estado gaseoso a uno líquido. En el caso del agua, la condensación se manifiesta por la aparición de gotitas (rocío) o por la presencia de una capa muy fina de líquido. Este fenómeno presenta graves peligros para las obras, puesto que el agua condensada penetra por capilaridad en forma profunda hacia el interior del objeto, transportando consigo productos químicos, agentes contaminantes y microorganismos.

El control de la temperatura esta estrechamente relacionado al control de la humedad, configurando ambos valores el clima higrotérmico, es recomendable la utilización de sistemas de calefacción regulados por un termostato permitiendo mantener la temperatura en los niveles adecuados.

5.4. CONDICIONES DE TEMPERATURA

La Humedad del ambiente actúa a la par con la temperatura, y son las variaciones diurnas bruscas y pronunciadas mucho más perjudiciales que las variaciones estacionales debido a su frecuencia y a su efecto acumulativo. La dilatación y contracción repetidas que sufren los materiales de los bienes culturales, especialmente en las capas exteriores que son alternativamente calentadas y enfriadas las que pueden provocar su ruptura.

Está comprobado que un aumento de más de 10° C, duplica la rapidez con que se produce la mayoría de reacciones químicas. Cuanta más alta sea la temperatura, más alta será la cantidad de agua en el aire. Por lo tanto, la caída brusca de temperatura ocasiona reducción de cantidad de agua contenida en el aire, ocasionando la formación de gotas de agua, fenómeno conocido como condensación.

En ambientes muy húmedos los materiales orgánico naturales tienden a absorber el agua, lo que favorece la combinación con contaminantes atmosféricos, formando ácidos que, a su vez, promueven reacciones de hidrólisis de la celulosa, así como el desarrollo de microorganismos e insectos que también está ligado a estas condiciones.

5.5. CONTROLES DE SEGURIDAD

El museo en la persona de su director y funcionarios tiene entre sus responsabilidades la seguridad y protección de sus bienes, usuarios y edificio en general.

Por esto la Institución debe diseñar una política de seguridad de forma clara y objetiva, que debería ser ampliamente difundida para todo su personal.

Dentro de este marco la institución cultural debe elaborar un programa específico de protección y salvamento para casos de incendio (incluyendo planos de evacuación y prevención), robo, vandalismo, pánico y accidentes, que pueden ocurrir a sus funcionarios y usuarios, a los bienes y al edificio.

Como recomendación, propongo que el Museo Remigio Crespo Toral, para su próxima reapertura, se base en tres líneas diferentes de protección basadas en Políticas de Preservación de Bienes Culturales usadas por otros museos, que comprenden: personas, bienes y edificio.

5.5.1 Personas

- La institución debe elaborar programas de seguridad básica y de salud para actuar en circunstancias de emergencia.

- El museo debe poseer una señalización objetiva dentro del perímetro, distinguiendo claramente las áreas de límites de circulación de funcionarios y usuarios.
- El equipo de seguridad debe ser entrenado para administrar la circulación de personas dentro de la institución evitando la superpoblación de áreas.
- Se debe elaborar un esquema especial para la utilización del edificio en situaciones excepcionales, fuera de su horario de funcionamiento y en eventos.

5.5.2 Bienes

- La institución debe tener normas técnicas y criterios específicos para el control de entrada, salida y traslado de sus bienes, como de sus materiales y equipos tanto interna como externamente.
- Toda institución debe revisar periódicamente sus bienes, tanto los que se encuentran en reserva como también los que se encuentran en exposición.

5.5.3 Edificio

- Un museo debe tener un flujograma de seguridad definido y divulgado a sus funcionarios, que incluyan la circulación interna con especificación de áreas, localización de extintores de incendio, salidas de emergencia y localización de material interno.
- Tener un control sobre funcionarios, prestadores de servicios y usuarios en todas las áreas, por medio de carnets o cualquier otro medio de identificación individual.
- Las áreas de circulación deben ser claramente definidas por medio de señalización.
- Cuando un usuario requiera entrar en áreas de acceso restringido debe tener obligatoriamente acompañamiento de un funcionario de tipo técnico.

5.6. CONCLUSIONES

Después de haber realizado la intervención de las obras pertenecientes al Museo Municipal Remigio Crespo Toral, próximo a reinaugurarse como Museo de la Ciudad de Cuenca, me parece importante que como una institución responsable de mantener y conservar para las generaciones futuras toda la riqueza que posee, dentro de los objetivos del mismo se implementen programas de capacitación para su personal que serán los que aseguren las condiciones óptimas para conservación de obras y planificación de programas en caso de emergencias, desastres, etc.

Actualmente, por los trabajos de restauración que se efectúan en el edificio del Museo, el mantenimiento y conservación de colecciones no ha sido completo, pero merece un reconocimiento el cuidado y esfuerzo que el Director y personal que laboran ahí pone en el mismo, trabajo en grupo que aportan con el cuidado del legado cultural de la ciudad.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Los procesos de Conservación y Restauración estuvieron encaminados a solucionar problemas iniciales y futuros de las obras y sobre todo son reversibles, respetando siempre el original.

Todos los pasos siguieron un orden o secuencia que se rigió en el tema planteado que fue la restauración integral de las obras Santa Bárbara y San José.

Es importante señalar que al término de cada etapa planteada en el anteproyecto, se evaluó conjuntamente con la tutora el cumplimiento o no de los objetivos y metas propuestas, con el fin de alcanzar el resultado esperado, que fue la culminación de la restauración de las obras devolviéndoles cu carácter de obras de arte para exposición.

Realicé mi trabajo de restauración, de acuerdo con las leyes, reglamentos y formativas establecidas en cuanto a ordenanzas de Patrimonio Cultural, y con un criterio técnico ético buscando satisfacer las necesidades de las obras a intervenirse.

Como recomendación propongo, para el museo una sistematización en lo que se refiere a documentación, conservación y manejo museográfico, acorde al manejo de los grandes museos, usando planteamientos teóricos válidos en este contexto.

Para la aplicación de políticas de preservación el Museo y otras Instituciones culturales, no necesitan de grandes inversiones económicas, sino un asesoramiento técnico adecuado que se puede conseguir en la actualidad en nuestra ciudad.

De aquí en adelante las obras requieren permanecer e un medio ambiente libre de humedad. La humedad relativa debe ser lo más baja posible, debiendo mantener la reserva o la sala de exposición, en donde se encuentren entre 17 y 24°C de temperatura.

Es recomendable que las obras no estén expuestas a luz directa del sol o lámparas incandescentes, sino para la eliminación de bienes culturales lo más aconsejable es luces que irradien entre 50 y 150 luxes.

El momento en que las obras vayan a exposición la limpieza de éstas será de gran importancia ya que el Museo Remigio Crespo, se encuentra ubicado en un sector con gran cantidad de polución, como manera de conservar su estado e integridad se recomienda una limpieza periódica en seco con ayuda de suaves paños o brochas o aspiradora de baja potencia.

BIBLIOGRAFÍA

ACHIG, Lucas, Metodología de la Investigación Científica, LNS, Editorial Don Bosco.

ANDER-EGG, Ezequiel y AGUILAR Ibáñez, Maria José, Como Elaborar un Proyecto.

BORRERO Vega, Ana Luz, El Mercurio, Cuenca, Ecuador Lunes, 23 de Abril del 2007.

BRANDI, Cesare. Teoría del Restauro, Editorial “Alianza Forma”, Madrid-España, 1993.

CACERES, Vásquez Patricio, Manual para la Conservación, Documentación y Manejo Museográfico de las Obras Pictóricas participantes en la Bienal Internacional de Cuenca – Ecuador, 2001.

GOMEZ Domínguez Carmen, Prevención de Riesgos Laborales en la Conservación de Bienes Culturales, Seminario Banco Central del Ecuador y Universidad del Azuay, 2003.

GUIA educativa Didáctica, “Cuenca, Patrimonio Vivo”, Programa Integral de Educación, Sensibilización y Proyección Patrimonial, Museo Remigio Crespo Toral. Cuenca- Ecuador, 2005.

GUIA Educativa Didáctica, “Museos espacios de la Memoria”, Programa Integral de Educación, Sensibilización y Proyección Patrimonial, Museo Remigio Crespo Toral. Cuenca – Ecuador, 2005.

LEONARDINI, Nanda, Diccionario Iconográfico Religioso, Editorial Rubican, 1era edición, Lima, Perú.

LÓPEZ Monsalve, Rodrigo, Cuenca Patrimonio Mundial, Imp. Monsalve Moreno Cía. Ltda. Cuenca-Ecuador, 2003

MARTINEZ Borrero, Juan, Ugalde de Valdivieso, Carmen, Cordero Iñiguez, Juan, De lo Divino y lo Profano, Ediciones Banco Central del Ecuador, Cuenca, 1997.

NICOLAUS, Knut, Manual de Restauración de Cuadros, Editorial Koneman, Eslovenia, 1999.

ROIG, Juan Fernando, Iconografía de los Santos, Ediciones Omega, S.A; Barcelona, España, 1950.

UNIDAD de Conservación y Restauración Banco Central del Ecuador- Programas Culturales Regional Cuenca “Políticas de Preservación de los Bienes Culturales”, Cuenca, Ecuador, 1997.

TORRACA M. Materias Sintéticas empleadas en la Conservación de Bienes Culturales, Centro Internacional para el Estudio de la Preservación y Restauración de Bienes Culturales, Roma, 1963.

Gómez Moral Francisca, Revista Internacional de Cultura, <http://www.dlh.lahora.com.ec/paginas/anteriores/21270721/paginas/cultura1.htm>

ANEXOS

- Anexo I Ficha de Prelación Obra Santa Bárbara**
- Anexo II Copia Ficha de Documentación de Santa Bárbara Museo
Remigio Crespo Toral**
- Anexo III Ficha de Prelación Obra San José**
- Anexo IV Copia Ficha de Documentación de San José Museo Remigio
Crespo Toral**
- Anexo V Oficio de Recepción de Obras emitido por el Museo Remigio
Crespo Toral**