



Universidad del Azuay

Facultad de Diseño

Escuela de Administración y Conservación del Patrimonio

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues.

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

Autor: Meri Alexandra García Neira

Director: Lcda. María Dolores Donoso.

Cuenca, Ecuador

2007



DEDICATORIA.

Este trabajo que presento a continuación quiero dedicar a mis padres, a mis hermanos y a Marco Morales, por apoyarme incondicionalmente no sólo en los cuatro años de mi carrera, sino en todo momento y circunstancia, demostrando así, que, gracias a sus sabios y oportunos consejos he logrado de esta manera cumplir con una de las tantas metas que me he propuesto.

Además la obra está dirigida a los amantes del arte, su disposición y lenguaje es asequible para todo tipo de público, y sobre todo para los futuros estudiantes de Conservación y Restauración.



AGRADECIMIENTOS

Mi agradecimiento no podía faltar a mis padres por todo el esfuerzo y sacrificio que me han brindado para convertirme en una persona responsable y capaz de lograr mis metas establecidas, además mi agradecimiento también va dirigido a mis profesores en especial a la Lcda. María Dolores Donoso, por todo su apoyo, ya que fueron la herramienta principal de mi desarrollo profesional, los mismos que nos han proporcionado sus conocimientos y nos han convertido en personas éticas y morales.



Índice de Contenidos

Dedicatoria.....	ii
Agradecimientos.....	iii
Indice de Contenidos.....	iv
Indice de Anexos.....	vi
Resumen.....	vii
Abstrac.....	viii
Introducción.....	1
Capítulo 1: Historia de la Restauración	
1.1 Historia de la Restauración en Grecia.....	4
1.2 Historia del a Restauración en Roma.....	4
1.3 Historia de la Restauración en el Ecuador.....	5
1.4 Tratamiento Jurídico y Regulación de las Intervenciones y el coleccionismo.....	6
1.5 Conservación y Restauración durante el Renacimiento.....	6
1.6 Conservación y Restauración durante el Barroco.....	7
1.7 El siglo XX la Conservación y Restauración de los bienes culturales.....	8
Capítulo 2: Teoría de la Restauración	
2.1 La Restauración según la instancia estética.....	10
2.2 El espacio de la obra de arte.....	12
2.3 La Restauración Preventiva.....	14
Capítulo 3: Apéndice de la Restauración	
3.1 Falsificación.....	16
3.2 Tratamiento de las lagunas.....	17
3.3 Limpieza de pinturas en relación a la pátina, barnices y las veladuras.....	18
Capítulo 4: Leyes y Normas del Patrimonio Cultural	
4.1 De la Conservación, Preservación y Restauración.....	20



4.2 La puesta en valor del Patrimonio Cultural.....	21
4.3 Políticas de Preservación de los bienes culturales.....	22

Capítulo 5: Conservación de la pintura de caballete

5.1 Que es la Conservación.....	25
5.2 Conservación Preventiva.....	25

Capítulo 6: Métodos de Control

6.1 Métodos Mecánicos.....	31
6.2 Métodos Físicos.....	32
6.3 Métodos Biológicos.....	32
6.4 Métodos Químicos.....	32

Capítulo 7: Preservación, Conservación y Restauración de la pintura de caballete el apóstol San Pablo.

7.1 Examen Organoléptico.....	34
7.2 Análisis Microbiológico.....	36
7.3 Análisis Histórico.....	39
7.4 Análisis Iconográfico.....	43
7.5 Análisis Estético.....	44
7.6 Diagnóstico del Estado de Conservación.....	45
7.7 Informe de Procedimientos de conservación del apóstol San Pablo.....	46
7.8 Informe de procedimientos de Restauración del cuadro San Pablo.....	52
7.9 Informe de Intervención en el marco.....	54

Conclusiones y Recomendaciones

Bibliografía.....	55
-------------------	----



INDICE DE ANEXOS.

Anexo 1. Ficha de Prelación

Anexo 2. Documentación Fotográfica del análisis microbiológico

Anexo 3. Resultados del análisis microbiológico

Anexo 4. Documentación Fotográfica del desmontaje del bastidor y marco

Anexo 5. Documentación Fotográfica de las Pruebas de Solubilidad

Anexo 6. Documentación Fotográfica sobre la Consolidación y Velado del cuadro San Pablo

Anexo 7. Documentación Fotográfica del proceso de eliminación de intervenciones anteriores de la pintura de caballete del apóstol San Pablo

Anexo 8. Limpieza mecánica del cuadro San Pablo

Anexo 9. Elaboración de injertos para el soporte del cuadro San Pablo

Anexo 10. Reentelado del cuadro San Pablo

Anexo 11. Limpieza de la capa pictórica del cuadro del apóstol San Pablo

Anexo 12. Reintegración de lagunas

Anexo 13. Reintegración Cromática del cuadro del apóstol San Pablo

Anexo 14. Barniz Final

Anexo 15. Limpieza del marco y montaje en el cuadro San Pablo



RESUMEN

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues

Todo bien cultural tiene una consistencia material que está expuesta a la degradación y deterioro, por lo que se ha creado una disciplina científica llamada Conservación de bienes culturales, que garantiza la permanencia de sus valores culturales, históricos y artísticos. Basándome en este concepto he decidido intervenir en el cuadro llamado "San Pablo", que forma parte de una valiosa colección religiosa perteneciente a la Curia de Azogues.

Antes de intervenirla se realizaron los análisis: estratigráfico, de fibras, de microorganismos y organoléptico para conocer su estructura física y su estado de conservación. Una vez identificado el problema, se procedió a intervenirla, utilizando tratamientos apropiados, dando como resultado la restitución y mejora de la legibilidad de la imagen y el restablecimiento de su unidad potencial. Aportando de esta manera al rescate del arte que todavía poseemos.



Introducción

Las diferentes expresiones artísticas del sur del Ecuador, están perdiendo fuerza cada día más, ya que su mantenimiento resulta muy costoso por parte de los artesanos, lo que resulta nefasto puesto que su producción disminuye y por ende las fuentes de trabajo.

Pero gracias a la intervención de organismos encargados de salvaguardar el patrimonio tangible como es la UNESCO, se está logrando rescatar el valor histórico y estético de algunas expresiones artísticas, ya que este organismo se ha introducido en las conciencias de algunas instituciones alrededor del mundo. Tenemos como un claro ejemplo la Universidad del Azuay, en nuestra Ciudad, puesto que ha creado la Escuela de Administración y Conservación del Patrimonio, la misma que tiene como objetivo ejecutar proyectos de rescate patrimonial.

Es por eso que al estar conscientes de salvaguardar nuestro patrimonio para el conocimiento de nuestras generaciones, la Escuela de Administración y Conservación del Patrimonio se ha comprometido con el Municipio de la ciudad de Azogues en devolver el valor histórico y estético de 11 obras, representados por los Santos Apóstoles pertenecientes a una colección religiosa, que fueron entregadas por parte del Arzobispo de Azogues. Aportando de esta manera al mantenimiento y rescate de los bienes patrimoniales de esta Ciudad.

Esta pintura al ser de inicios del siglo XX, y estar en manos de la Curia de la Ciudad de Azogues, se convierte en una pintura de todos, que debe ser conocida, ya que todo bien cultural debe ser conservado y transmitido a las generaciones futuras, pues se reviste de valor porque es un componente humano que está presente y por ese motivo merece su tutela y conservación. Además considerando que el deterioro o la desaparición de un bien del patrimonio cultural y natural constituye un empobrecimiento nefasto del patrimonio de todos los pueblos del mundo. ¹

1. Anexo 1. (1972), Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y natural, París.

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



Por todo lo expuesto anteriormente he decidido presentar a continuación una investigación que tiene como objetivo aclarar los términos, Restauración, Conservación, Preservación, y como han sido aplicados en diferentes épocas hasta el siglo XX, y además como el Ecuador ha involucrado estos términos sobre su patrimonio.

En este texto también se explicará que es la Pintura de Caballete, su estructura, sus principales agentes de deterioro, como identificar si tiene o no un buen estado de Conservación o si la misma necesita de una intervención, además los diferentes tratamientos que se le pueden aplicar basándome en los parámetros establecidos por la Restauración y en las leyes y normas que da el Instituto de Patrimonio siendo la institución principal en salvaguardar nuestro bienes culturales.

Además como parte de este trabajo, siendo el más importante se presentará un informe completo sobre la Conservación, Preservación y Restauración de la pintura de caballete llamada "San Pablo", que forma parte de una valiosa colección religiosa, que tiene como técnica el óleo sobre lienzo, con una dimensión de 1.99cms x 67cms, y es de inicios del siglo XX, que tiene como fin garantizar la permanencia de sus valores históricos, estéticos y culturales.

Todo este trabajo se realizó con una minuciosa investigación en bibliotecas, en libros, internet, y sobre todo basándome en los textos y conocimientos adquiridos por los diferentes especialistas que conforman la Escuela de Administración y Conservación del Patrimonio, a lo largo de la carrera, siendo un trabajo interdisciplinario.

Al final se dará las respectivas recomendaciones y conclusiones sobre este trabajo.



CAPITULO 1.

Historia de la Restauración

La Restauración en tiempos remotos se la conocía como una actividad relativa a las manufacturas industriales, pues se trataba de una restitución o reparación de maquinaria, con el objetivo de devolver su función, y por tanto la naturaleza de la intervención restauradora estará exclusivamente vinculada a la consecución de este fin. Pues este concepto involucraba a todo tipo de objeto pudiendo ser una obra de arte, entendiéndose como arte al producto de una actividad humana, siendo así por el simple hecho de ser realizada por un solo individuo dándole una particular identificación.

Conforme pasaron los años los amantes de las obras, ya no se fijaban solo en las técnicas sino empezaron a estudiar su esencia, que es lo que proyectaba cada cuadro y como lo involucraban al espectador, adquiriendo de esta forma un nuevo valor, pues la denominaron a la obra como un arte de la espiritualidad humana que tenía el poder de crear mundos a cada individuo que la observe. Al ver la importancia que empezaron a adquirir estas obras, empezaron a cuidarlas y darles mantenimiento para prolongar el mayor tiempo posible los materiales de los que estaba constituido el bien cultural. A raíz de esto los expertos empezaron a tratar con las obras de una manera minuciosa, y sobre todo a investigar y crear nuevos métodos y materiales para recuperar obras que se estaban perdiendo, llamándola a esta área como Restauración.

El haber reconocido la restauración en relación directa con el reconocimiento de la obra de arte en cuanto tal, permite ahora dar una definición: La Restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro.,¹ en otras palabras la Restauración se ocupa de restituir esta capacidad estética de la obra de arte, cuando ésta se haya deteriorado o perdido, pues abarca operaciones que recuperan la imagen artística y su unidad potencial, para que siga existiendo capaz de provocar experiencias estéticas.

1. Ed. Cast.: Historia de la Restauración Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1988,1989, 1992, 1993.



1.1 Historia de la Restauración en Grecia

Las colecciones de objetos de arte se remontan en la cultura occidental a la misma antigüedad. En Grecia por recopilar objetos de la Grecia clásica surgió una civilización superior, en dónde apareció el coleccionismo por objetos de arte. Una actitud pionera en este sentido fue ejercida en el reino de Pérgamo según testimonios de autores como Pausanias, Plinio, Platón, Vitruvio o Polivio. Los objetos de la Grecia clásica eran buscados adquiridos y coleccionados.

En Grecia encontramos un interés conservacionista que se manifiesta según un criterio de conservación preventiva en una cuidadosa elección de los materiales y las técnicas empleadas en la producción artística y en medidas posteriores para evitar la degradación. Las restauraciones en general respondían a un deseo de restablecer el aspecto original alterado de la obra, algunas restauraciones de estatuas pretendían restituir las partes desaparecidas o dañadas por robos, guerras, etc. ¹

1.2 Historia de la Restauración en Roma

La conservación y restauración en Roma está fuertemente determinada por la ideología política y económica, por la religión y por una cultura antropológica, híbrida y de fuertes contrastes. Con la restauración en Roma se expande en obras artísticas, adoptándolas así misma, ejerciendo la dominación imperial sobre los pueblos sometidos. La posesión de objetos de alto valor artístico constituye en Roma un signo de poder y alto nivel social, es así como surge el coleccionismo, especialmente de carácter privado, sólo los funcionarios públicos, los que aprovechan su estatus y su cargo, se enriquecen y roban impunemente a los pueblos conquistados haciendo gala de un abuso de poder. ²

1,2. LAMO, Maria Carolina, Cátedra sobre Pintura de Caballete, Apuntes de clase. 2007.



1.3 Historia de la Restauración en el Ecuador

Quito, capital del Ecuador, ha sido una de las primeras ciudades que ha encabezado la lista del “Legado Cultural Universal”, formada por la UNESCO, encargado de justificar los motivos de semejante distinción. Se ha impuesto un criterio de valoración, que consta de seis aspectos sustanciales: valor artístico singular, intensa influencia cultural de la obra a una región o una época rareza considerable o gran antigüedad, ejemplaridad para una determinada época arquitectónica, conexión significativa con figuras históricas de importancia excepcional. A juicio general de la UNESCO, Quito ha reunido las condiciones exigidas y ha sido declarada por ello “Patrimonio Común de todos los hombres”. (VARGAS, José María O.P., La Iglesia y el Patrimonio Cultural Ecuatoriano, Ediciones de la Universidad Católica, Quito, 1982.)

La iglesia fue una de las principales impulsoras para que se desarrolle la cultura en todo el Ecuador, además día a día ha surgido el interés por conservarlas y restaurarlas ya que son portadoras del más esplendoroso y maravilloso arte tanto dentro como fuera de ellas. En 1978 se crea el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, cuya finalidad es investigar, conservar, preservar, restaurar, exhibir y promocionar el Patrimonio Cultural en el Ecuador. El Instituto de Patrimonio Cultural además elabora el inventario de todos los bienes que constituyen patrimonio, sean propiedad pública o privada, realiza investigaciones antropológicas y regula de acuerdo a la Ley estas actividades en el país.



La conservación y restauración de bienes culturales museables es una de las actividades principales del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

Con la utilización de técnicas especializadas, protege edificaciones históricas antiguas y zonas urbanas denominadas Centros Históricos en varias ciudades del país: Tulcán, San Gabriel, Ibarra, Cayambe, Quito (declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad en 1978), Sangolquí,

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



Machachi, Latacunga, Pujilí, Ambato, Riobamba, Sicalpa, Cajabamba, Cuenca, Guaranda, Saraguro, Catacocha, Loja, Zaruma, Guayaquil y Montecristi; además, realiza propuestas de consolidación estructural y ejecuta obras de preservación; organiza y asesora a las Comisiones de Centro Histórico de las ciudades de San Gabriel, Ibarra, Quito, Latacunga, Ambato, Riobamba Cuenca y Azogues: ¹

Por creación del Instituto de Patrimonio Cultural el 9 de junio de 1978, el Gobierno Nacional, mediante Decreto Ejecutivo No.4006 del 30 de mayo de 1988, publicado en el Registro Oficial No. 952 el 8 de junio del mismo año. Declaró al 9 de junio de cada año como Día del Patrimonio Cultural del Ecuador. La inquietud para lograr esta celebración nació en el Instituto de Patrimonio Cultural, con el apoyo del Ministerio de Educación y Cultura y el auspicio del Comité Permanente de Conmemoraciones Cívicas.²

1.4. Tratamiento jurídico y regulación de las intervenciones y el coleccionismo.

El interés desenfrenado por el coleccionismo y la posesión de obras por medio del robo y la rapiña para el disfrute privado o el negocio ilícito ha dado como consecuencia la creación de leyes para que se condene este acto y a la vez censuren. En época de Constantino, aparecen una serie de reglamentaciones por medio de las cuales se inventaría las riquezas artísticas y se crea el cargo público de restaurador.

1.5 Conservación y Restauración durante el Renacimiento.

Durante este período hay un gran auge de la arqueología y el coleccionismo, en efecto el coleccionismo de antigüedades clásicas se puso de moda, no solo entre los señores y papas de Italia sino también entre príncipes y reyes europeos, que buscaron en roma sus tesoros. Este interés supuso, por una parte, una ayuda para la arqueología, ya que favorecía las búsquedas, recuperaciones y restauraciones de obras que probablemente se hubieran perdido o sería desconocidas ahora.

1. www.cncultura.gov.ec/cultura/HTML/INSPATRIMONIO.

2. www.edufuturo.com/educacion.php.

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



El coleccionismo de antigüedades, con su carácter esteticista sobre todo da lugar a una restauración en la que prevalece la instancia estética sobre la histórica, contrayendo pasado y presente según una fenomenología compositiva. Las diversas intervenciones especialmente en las estatuas, oscilan entre una visión respetuosa pero también fetichista, del significado iconográfico e histórico de la obra, técnicamente las restauraciones reflejan los avances tecnológicos y el predominio de la concepción estética.⁴

1.6 Conservación y Restauración durante el Barroco.

En el siglo XVII las ideas artísticas están fuertemente influidas por la filosofía y la religión. En Italia y España, el arte es profundamente religioso, muy controlado aun por el espíritu contrarreformista mediante la inquisición y los gremios, mientras que en Francia las artes plásticas se caracterizan por un estilo severo y grandioso. Por otra parte, los progresos científicos influirán también en la práctica artística; proliferan la búsqueda y experimentación de nuevos materiales, sobre todo de cara a la mejor conservación de las obras.

Esta breve introducción al panorama cultural de los siglos XVII y XVIII es necesaria para comprender el carácter específico que la conservación y sobre todo la restauración van a asumir, en una etapa clave dentro de la historia de la restauración, en que esta termina poniéndose en cierto modo, al servicio de la obra, suscitándose las primeras controversias importantes en cuanto a criterios y métodos. La demanda

creciente de obras antiguas propiciara el crecimiento de las falsificaciones y copias para dar respuesta a esta demanda, se realizan falsificaciones aprovechando maderas viejas, ennegrecidas, carcomidas y pintadas, obras de mala calidad artística y las repintaban encima; luego volvían a ahumarlas y les daban una “patina” de barniz teñido con diversos colores, haciéndolas pasar por antiguas.⁵

4,5. LAMO, Maria Carolina, Cátedra sobre Pintura de Caballete, Apuntes de clase. 2007.

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



Surge una cierta mafia para acaparar las solicitadas restauraciones, estimulando la competencia constructiva, pero también la desleal: En Nápoles se produce una lucha entre pintores y restauradores para hacerse al control económico de la restauración. El concepto de conservación que se tenía y el ámbito a que se refería denota una cierta visión moderna y con un carácter progresista pues se empieza a valorar la idea de conjunto. Se tiende a conservar la integridad de las colecciones; las construcciones se hacen en ambientes adecuados y similares a los originales. Se construyen con un incipiente carácter museístico y al ser accesibles cumplen una función social.

1.7 El siglo XX la Conservación y Restauración de los bienes culturales

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII surge una reacción contra el Rococó, pues basa su crítica en la excesiva afición al lujo, la petulancia, el cinismo y la corrupción de la aristocracia. En cambio en el patrimonio, se valoran la sencillez y claridad en las ideas y las costumbres, la investigación científica y actitudes más morales. Durante el siglo XVIII existen en Europa restauradores que se hacen populares, conocidos e incluso famosos. La actividad es en algunos casos, especialmente lucrativa y sus conocimientos, habilidades y saberes progresan o aumentan en la medida en que la ciencia, la mecánica y los avances tecnológicos lo hacen posible. Se producen las primeras ideas sobre la separación entre el perfil del restaurador y el del artista, y se argumenta que la perdurabilidad de la obra de arte no solo se remite al buen hacer del artista o a la restitución por parte de otro artista de las partes perdidas, sino al conocimiento mecánico y científico de los materiales.⁶ El restaurador se presenta como profesional en sus talleres y establece una relación interdisciplinaria que se aspira un mejor conocimiento del objeto de la antigüedad, primeros pasos que introducen al criterio de valoración histórico-artística y documental sobre bases más científicas. A finales del siglo XVIII y principios del XIX se harán investigaciones a gran escala a nivel internacional por parte de Inglaterra, Francia y Alemania, no solo de las antigüedades de Grecia, sino de Egipto y Oriente, ya que el comercio de estas piezas llega a ser una actividad lucrativa.

6. LAMO, Maria Carolina, Cátedra sobre Pintura de Caballete, Apuntes de clase. 2007.

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



El producto de estas investigaciones constituyó gran parte de las colecciones de los museos, cuya creación, junto con las academias, constituye un hito relevante dentro de la conservación. En la conexión entre restauradores y arqueólogos, habría que señalar a Cavaceppi, famoso restaurador que trabaja con Winckelmann, abierto al espíritu científico y al análisis documental e histórico, ellos representan la interrelación de las tres disciplinas: la historia, la arqueología y la restauración.⁷

Por lo tanto la figura del restaurador, tiene su origen profesional en el ámbito de lo público en el siglo XVIII. A partir de ese momento su consagración se va matizando a lo largo de los siglos XIX y XX con la incidencia de factores de índole diversa. Durante el siglo XX, la conservación y restauración se convierte en un tema de preocupación internacional. La legislación europea plasma, con un criterio de valoración más amplio, una realidad diversa que según la instancia social es digna de conservarse: los bienes culturales.

Este concepto de bien cultural tiene su origen en Italia, para después evolucionar y quedar recogida, matizada y enriquecida en los tratados y convenios internacionales, estos son:

1. La carta de Atenas de 1931.
2. La carta de Venecia de 1964.
3. La carta de Restauo de 1972.
4. La carta de 1987 sobre conservación y restauración de objetos de arte y cultura.

7. LAMO, Maria Carolina, Cátedra sobre Pintura de Caballete, Apuntes de clase. 2007.



CAPITULO 2.

Teoría de la Restauración

En este capítulo vamos a tratar de aclarar que tan importante es la restauración para un bien cultural y para la comunidad que le rodea. Pues bien, según Cesare Brandi cuando hablamos de ruina, será pues, todo lo que da testimonio de la historia del hombre, pero con un aspecto bastante diferente y hasta irreconocible respecto al que tuvo primitivamente, por lo tanto al ser una ruina el testimonio de nuestra historia, debemos tratar de cuidarla y es allí en dónde actúa la restauración.

En el área de la Restauración hablamos de intervención directa, pero también una indirecta que se refiere al espacio-ambiente de la ruina, el mismo que será tratado minuciosamente ya que se convierte en un problema para el bien, pues para la arquitectura su problema urbanístico, para la pintura y la escultura, es un problema de presentación y de ambientación. En este caso debemos investigar y estudiar el bien a profundidad porque no se trata sólo de reproducir en frío los procedimientos de la formulación de la obra de arte, si no de buscar respuestas a lo que quiso buscar el autor, que elementos son los originales y como la sociedad la recuerda. En el caso de la pintura de caballete "San Pablo", sabemos que es un bien patrimonial, pero estéticamente no se encuentra como fue originalmente, es por eso que a continuación hago un estudio sobre lo estético de la obra, es decir hasta que punto tengo que intervenir, que es lo que se debe y no se debe eliminar.

Desde el punto de vista histórico, las adiciones sufridas por una obra de arte no son más que nuevos testimonios del quehacer humano y, por tanto de la historia; en este sentido lo añadido no se diferencia del núcleo originario y tiene el mismo derecho a ser conservado.

2.1 La Restauración según la instancia estética

Hemos visto que obra de arte no es cualquier resto material, ni siquiera cualquier vestigio de un producto de la actividad humana, sino que la designación técnica de, arte, le asigna a la restauración buscar el reconocimiento y la exigencia del desarrollo de una acción para su conservación. Desde el punto de vista estético, se debe tomar

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



en cuenta que es lo original y que no, ya que, tal es el caso del cuadro San Pablo, que al hacer las respectivas pruebas se encontró repintes a la altura del brazo izquierdo, es allí en dónde entra la polémica si eliminar o no aquel repinte que estéticamente no afectaba a la obra, pero históricamente si, ya que los que la conocen la recordaban sin el repinte. Es allí cuando el restaurador, debe tomar la mejor decisión, pues el problema de la conservación y la eliminación de los elementos añadidos, ya sea repintes, parches, etc., está en que aquellos elementos que tratan de recuperar la unidad originaria del bien cultural y si se los elimina causarían un ruido visual, o de otro modo estos elementos estarían causando daño a la obra por lo que es necesario eliminarlos, pues esta decisión tiene que establecerse por la instancia que tenga mayor importancia.

Pero con esto no se agota el problema de la conservación de las adiciones, ya que debemos analizar de nuevo la legitimidad o no de la conservación de la pátina, ahora desde el punto de vista estético. Hemos visto que históricamente la pátina documenta el paso mismo de la obra de arte a través del tiempo, y por tanto se ha de mantener. Pero, según Cesare Brandi, dice: ¿es igualmente legítima su conservación para la estética?. Subrayemos que, a este nivel, se ha de poder deducir tal legitimidad de forma absoluta, esto es, independientemente de que el autor pueda haber contado o no con este estrato casi palpable que el tiempo habría de depositar sobre su obra.¹

La clave del problema vendrá dada entonces por la materia de que está constituida la obra de arte, es decir que puesto que la transmisión de la imagen configurada viene dada por obra y gracia de sus componentes, ya que el papel de la materia es ser transmisora, no podrá jamás tener preferencia sobre la imagen, en el sentido de que debe desaparecer como materia para valer únicamente como imagen.

Si ésta se impone tal cual, retirando toda la pátina, resulta beneficiada sobre la imagen, entonces la realidad pura de la imagen quedará alterada. Por lo tanto desde el punto estético, la pátina es algo que no se puede percibir y que sin embargo se encuentra instalada sobre la materia, que se ve obligada así a tener un rango más modesto en el seno de la imagen.

1. BRANDI Cesare, Teoría del Restauo, Madrid, Alianza Editorial, S.A., Pág.47, 1988-1993.

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



Por todo lo expuesto anteriormente se ha definido la necesidad de la conservación de la pátina a nivel estético, no ya a partir de una suposición histórica o de un simple criterio de prudencia, sino del concepto mismo de la obra de arte, por lo que no podrá contradecirse más que por una inversión del concepto de arte con que se demostrase que la materia debe primarse respecto a la imagen.²

Ni desde la perspectiva, histórica, ni desde la estética, se puede llegar a legitimar la sustitución de la obra con una copia, si no es allí donde ésta es suplantada, tiene una mera función de elemento integrador, y no un valor por si misma. La copia es una falsedad, y, por tanto puede tener una justificación puramente didáctica y conmemorativa, pero nunca puede hacerse tal sustitución sin daño histórico y estético del original.

En el caso del cuadro San Pablo se decidió eliminar el repinte que se localizó a la altura del brazo izquierdo, para una mejor lectura de su unidad, pues inicialmente tenía una capa pictórica muy fina y este repinte es mucho más grueso provocando una leve alteración visual y no tenía una lectura uniforme, sin embargo, esta resolución no es la que pesa más para eliminarlo, sino más bien fue su historia la que tuvo más peso, pues, según su estado, fue hecho recientemente por lo que no formaba parte de la vida total del cuadro, es por eso que al eliminarlo se devolvió su estado original y a la vez su historia, la misma que permanece en la memoria de quienes la tuvieron muy de cerca a esta obra de arte.

2.2 El espacio de la obra de arte

Puesto que la restauración es función de la propia actualización de la obra de arte en la conciencia de quien la reconoce como tal, pudiera creerse erróneamente que esta actualización consistiría en una especie de arreglos y cambios repentinos e instantáneos.

2. BRANDI Cesare, Teoría del Restauo, Madrid, Alianza Editorial, S.A., Pág.47, 1988-1993.

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



En este caso, habría un doble error, en cuanto que, si bien tal percepción se produce en el tiempo histórico de una conciencia, la duración de esta no es divisible de la misma manera que el tiempo histórico en que se inserta. De hecho, una obra de arte puede emplear para hacerse realidad plenamente en la conciencia durante los cuales serán recogidos y puestos de manifiesto todos aquellos elementos que deberán servir para explicitar el valor semántico o la capacidad figurativa peculiar de esa imagen dada.

En esta elaboración y recopilación de datos es donde se implica precisamente la restauración como actualización misma de la obra de arte, es evidente entonces, que se pueden reconocer dos fases.

La primera es la reconstrucción del contexto auténtico de la obra, la segunda es la intervención sobre la materia de que está compuesta la obra. Pero la definición de estas dos fases no corresponde a una sucesión determinante en el tiempo, puesto que con la reconstrucción del contexto auténtico de la obra de arte precisamente podrá colaborar activamente la intervención en la materia de que está constituida, sobre la que puede haber elementos añadidos.

Es decir no podemos descartar ningún elemento que se encuentre alrededor de la obra de arte, pues son tan valiosos como es en el caso del cuadro San Pablo, debemos saber en que espacio se lo encontró y en que espacio va a instalarse después de la restauración ya que dicho espacio también forma parte de su unidad potencial.

Cesare Brandi, dice que esta especialidad llega a insertarse entonces en el espacio físico que es el propio espacio en que vivimos, y, aunque sin participar en él, llega a instalarse sobre este espacio de manera similar a lo que sucede con la temporalidad absoluta que sume la obra de arte y que aun representando un presente extratemporal, se inserta en un tiempo vivido de nuestra conciencia, en un tiempo histórico, fechado, hasta cronometrado.³

3. BRANDI Cesare, Teoría del Restauo, Madrid, Alianza Editorial, S.A., Pág..47, 1988-1993.

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



Es por eso que la primera intervención que debemos considerar no será la directa sobre la propia materia de la obra, sino la que tiende a asegurar las condiciones necesarias para que la espacialidad de la obra no sea obstaculizada al situarse dentro del espacio físico de la existencia. Pues se deberá tomar en cuenta muchos aspectos como ejemplo podemos citar el simple hecho de colgar una pintura en un muro, no significa ya una fase de arreglo, sino que constituye en primer lugar la declaración de la espacialidad de obra, su reconocimiento, y en consecuencia las previsiones tomadas para que sea defendida del espacio físico. Con respecto al espacio en el que se deberá situarse el cuadro de San Pablo una vez restaurado, me referiré en el capítulo 8.

2.3 La Restauración Preventiva

La obra de arte se encuentra compuesta por materias, que pueden sufrir alteraciones y cambios por diferentes agentes de deterioro, las cuales pueden ser muy nocivas para la imagen de la obra y a la vez determinan las intervenciones de restauración, es decir según el daño que ha causado cierto agente, se deberá tratarla para estabilizar el problema, o dicho de otra manera la posibilidad de una prevención de tales alteraciones depende justamente de las características físicas y químicas de las materias de que consta la obra de arte.

El concepto de restauración preventiva se remite necesariamente a la noción de restauración elaborada por nosotros. De hecho, Cesare Brandi lo ha definido como “el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su doble polaridad estética e histórica”, llamándolo momento metodológico, cuando la obra de arte se produce intuitivamente en la conciencia individual, y ese reconocimiento constituye la base de cualquier comportamiento futuro referido a la obra artística como tal, lo que da como resultado la preocupación instantánea del ser humano por conservar y transmitir la obra de arte al futuro.

Como un claro ejemplo puedo decir, que en el caso del cuadro San Pablo al reconocer su momento metodológico y la importancia que ésta tiene, se tomó la decisión de rescatarlo y conservarlo para poder transmitirlo al futuro, decisión tomada principalmente por el Arzobispo de la Curia de Azogues y segundo por la Escuela de

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



Administración y Conservación del Patrimonio, que este caso su conservación es ejecutada por mi persona.

Para que estas condiciones sean efectivas la obra de arte debe ser examinada, en primer lugar respecto a la eficacia de la imagen que se concreta en ella; en segundo lugar en relación al estado de conservación de los materiales en que se constituye, para que sea clarificada la autenticidad con que la imagen ha sido transmitida hasta nosotros, y el estado de consistencia de la materia que la sostiene.

La restauración preventiva la explico con el objetivo de no quedarnos sólo en la restauración en el nivel práctico de las intervenciones en obra, sino fundamentarlo en el momento mismo de la manifestación de ésta como tal en la conciencia de cada uno, es decir la restauración debe ser justificada.

Esta justificación se debe basar en investigaciones que puedan determinar las condiciones necesarias para el disfrute de la obra como imagen y como hecho histórico, además se buscará sobre el estado de consistencia de sus materiales, y después a las condiciones ambientales, que la rodea, realizando con esto una restauración preventiva.



CAPITULO 3.

Apéndice de la Restauración

3.1 Falsificación

En la base de la diferencia entre copia, imitación, falsificación, no hay una diversidad específica en los modos de producción, sino una intencionalidad distinta. Por ello, se pueden dar tres casos fundamentales:

1. Realización de un objeto a semejanza o como reproducción de otro objeto, a la manera o en el estilo de un determinado periodo histórico o determinada personalidad artística, sin otro fin que una documentación del objeto o el placer que se supone obtener de ello;
2. Producción de un objeto como el anterior, pero con la intención específica de llevar a alguien a engaño acerca de la época, la consistencia material o el autor;
3. Introducción en el comercio, o también difusión de un objeto, aunque no haya sido realizado con intención de llevar a engaño, como una obra auténtica, de época, de materia, de fabricación, o de autor diferentes a los que realmente son propios del objeto en sí.

El primero de estos casos corresponde a la copia y la imitación que, aunque conceptualmente no coinciden, representan dos grados distintos en el proceso de reproducción de una obra única, o de adopción de las peculiaridades o el estilo propio de una época o de un autor determinado. El segundo y el tercero identifican las dos acepciones fundamentales de falsificación.

La diferencia no solo se da en base a la intencionalidad, sino que pudiera deducirse de características particulares, teniendo en cuenta la diversidad de propósitos por los que se hace una copia o se manipula una reproducción. Ya sea que se realice la copia como documento, siempre tenderá tanto a documentar como a reproducir aquello que las predilecciones o la moda del momento aprecian o buscan, pues la obra ya nunca será en su fenomenología total, sino este o aquel aspecto.

Por lo tanto la falsificación reflejan rasgos del momento cultural en que se realizaron, y en este sentido gozarán de una historicidad que se podría considerar doble, por el

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



hecho de haber sido ejecutadas en un determinado tiempo y por el hecho de contener inconscientemente en sí mismas el testimonio de las predilecciones, del gusto, de la moda, de ésta época. De esta manera, los falsos que hace cincuenta años engañaron a expertos, hoy ya se desenmascaran con bastante facilidad, en cuanto que hoy se observa y se valora la obra de arte con criterios distintos de los utilizados a principios del siglo. En conclusión, la historia de la falsificación deberá hacerse teniendo en cuenta las copias y las imitaciones, y no únicamente las falsificaciones ciertas.

Desde el punto de vista de la ejecución técnica, es decir, de la artesanía, puede ser reconocido sin duda un valor de documento histórico, pero reconocérsele como una obra de arte falsa es imposible, sobre todo cuando se trata no ya de la copia como sustitución de un original, sino de una interpretación presuntamente autónoma del estilo de un maestro dado.

Para que la obra imitada asumiera un valor autónomo, sería necesario que no pudiese ser confundida respecto a su fecha de nacimiento real, y que la forma de la que se parte se hubiese mantenido verdaderamente como punto de partida para una nueva subjetividad. Esto es posible, pero al ofrecer una datación inequívoca, excluye la sospecha de falsificación y hace entrar a la obra en la categoría de las obras de arte auténticas, a las que corresponde un juicio aseverativo en cuanto a su declaración de tales, mientras el de falso es un juicio problemático, con lo que la diferencia entre arte y falsificación se demuestra también en la forma lógica del juicio que las califica. ¹

3.2 Tratamiento de las lagunas

La conservación de la obra en su integridad intenta limitarse a intervenir en ella únicamente en cuando tenga intervenciones indebidas o modificaciones que no constituyan una nueva síntesis. Con tal actitud, debemos limitarnos a favorecer el disfrute de lo que queda de la obra de arte tal como se nos presenta, sin reintegraciones analógicas, de manera que no pueda surgir la duda sobre la antigüedad de cualquiera de las partes de la propia obra.

1. BRANDI Cesare, Teoría del Restauo, Madrid, Alianza Editorial, S.A., Pág..47, 1988-1993.

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



La reintegración propuesta deberá restringirse a límites y modalidades tales que sean reconocibles a primera vista, sin especiales documentaciones, sino precisamente como una propuesta que se somete al juicio crítico de otros. Por ello todo proceso por mínima que sea deberá ser fácilmente identificable. Tal es el caso del cuadro de San Pablo, que al reintegrar las lagunas que tenía a lo largo de la imagen, se lo hizo sin traspasar los límites que describo, en cuanto que no se esconde, sino que, se hace visible a la experiencia de otros, es decir que es notorio, distinguiéndose el original con la nueva reintegración, el mismo que se lo hizo aplicando las diferentes técnicas como es el puntillismo y el trateggio.

Será adecuado pues, que la laguna se encuentre a un nivel distinto del de la superficie de la imagen, y donde esto no pueda conseguirse, convendrá graduar el tono de la laguna de modo que se le cree una situación especial diferente de los tonos expresados en la imagen fragmentada. En este punto se comprueba el grado de empirismo y los resultados siempre defectuosos del criterio de la zona neutra, que si no es reintegrada con la consideración del relieve de la laguna como figura, representa una intervención no menos arbitraria que la reconstrucción inventada. Con esto se busca que al problema del tratamiento de las lagunas no se le diera una solución que condicione el futuro de la obra de arte o altere su esencia.²

3.3 Limpieza de pinturas en relación a la pátina, barnices y las veladuras

Las recientes polémicas sobre la limpieza de pinturas no han hecho más que polarizar las respectivas posiciones de los defensores de la limpieza absoluta y los partidarios de la pátina. Desgraciadamente, una vez que un cuadro se ha limpiado totalmente hasta dejar desnudo por completo el estrato del color, es imposible juzgar si verdaderamente han sido levantadas veladuras, si se conservaba todavía al menos una parte del barniz, antiguo, o si, en fin, no sería preferible una pátina incluso oscura a la superficie pictórica re lavada y secada a la luz por la limpieza.

2. BRANDI Cesare, Teoría del Restauro, Madrid, Alianza Editorial, S.A., Pág..47, 1988-1993.

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



El oficio de la pátina se revela entonces como el de atenuar la presencia de la materia en la obra de arte, de reconducirla a su función de medio, de detenerla en el umbral de la imagen para que no se extralimite pasando inadmisiblemente por encima de la forma. Conviene subrayar que las consideraciones precedentes mantendrían igualmente su valor aunque se pudiera demostrar que los colores de la pinturas antiguas se han conservado exactamente tal y como fueron aplicados por los artistas, y sobre todo que mantienen, por debajo de la pátina, el mismo equilibrio originario.

Vale aclarar lo que es una veladura en el campo de la restauración, pues es una fase del acabado de una pintura, un velo de color que sirve para cambiar tanto un tono local, como una tonalidad general, pues si se quiere se lo utiliza como un recurso interno y secreto. Dicho en otras palabras, la veladura es un estrato de de color ligero, que se aplica especialmente en la pintura al óleo, para velar y hacer transparentar la tinta que está debajo.

Podemos concluir que en todas las épocas y en todas las escuelas, en la práctica como en la literatura al respecto, resulta innegable la existencia de veladuras y de barnices, coloreados, hay que invertir el método difundido para las limpiezas y presuponer siempre la presencia de veladuras y barnices antiguos con la obligación de demostrar en cada caso lo contrario.

Se deduce, en segundo lugar, que incluso se pueda demostrar la inexistencia de barnices antiguos y de veladuras, queda siempre abierta la posibilidad de que estos fueran arrastrados en restauraciones precedentes y que, por tanto sea siempre más conforme al pensamiento del artista la pintura con algo de la pátina adquirida con el tiempo que desvelada, como se resultaría con su eliminación.³

3. BRANDI Cesare, Teoría del Restauo, Madrid, Alianza Editorial, S.A., Pág..47, 1988-1993.



Capítulo 4.

Leyes y Normas del Patrimonio Cultural

Considerando que es deber del Estado conservar el patrimonio cultural de un pueblo, como basamento de su nacionalidad, constituido por los valores del pensamiento humano manifestados a través de la ciencia, la técnica de la artesanía y del arte, de sus expresiones lingüísticas, literarias y musicales en concordancia con su tradición, forma de vida y costumbres ancestrales hasta el presente, se han decretado leyes específicas para salvaguardar el legado cultural de nuestros antepasados.¹

4.1 De la Conservación, Preservación y Restauración

A continuación, presento las leyes que son establecidas para la conservación, preservación y restauración de bienes culturales pertenecientes al patrimonio, con el fin de aclarar que el trabajo de un restaurador se realiza basándose en los parámetros establecidos en el reglamento general de la Ley de Patrimonio Cultural decretado el 19 de junio de 1979, promulgado en el Registro Oficial No. 865 de 2 de julio del mismo año, las mismas que son dirigidas por instituciones encargadas de salvaguardar los bienes culturales, tal es el caso del Instituto de Patrimonio Cultural, quien se encarga de fiscalizar cada uno de los trabajos realizados por el restaurador, el que protegerá y sancionará si no se cumplen con las siguientes leyes.

Art. 32.- “Para realizar obras de restauración pertenecientes al Patrimonio Cultural de la nación es necesario obtener la autorización escrita del Director Nacional de Patrimonio Cultural.”²

Art. 33.- “Las personas naturales o jurídicas para obtener la autorización, deberán presentar una solicitud correspondiente, que incluirá la propuesta de conservación y restauración del bien, firmada por un restaurador que se encuentre inscrito en el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, una vez finalizado los trabajos tendrán que presentar un informe completo al Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.”³

1,2,3, INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, Ley Patrimonio Cultural Decreto No. 3501, Quito, La Económica Editorial, 1989.

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



Art. 36.- “El Director Nacional del Instituto, por él o a través de los funcionarios que autorice, podrá realizar las inspecciones que considere necesarias a fin de vigilar el cumplimiento de las disposiciones que se hayan impartido.⁴”

Art. 37.- “Cuando se ejecuten obras sin la autorización respectiva, o no se cumpla con las normas constantes en ella, de modo que se afecte a un bien perteneciente al Patrimonio Cultural de la Nación, el Director Nacional del instituto ordenará la suspensión de la restauración del bien, en el plazo que determine y sin perjuicio de las sanciones pertinentes.⁵”

Art. 38.- “En el caso contemplado en el artículo anterior serán solidariamente responsables el propietario del bien quienes haya autorizado y ordenado la ejecución de la obra, y los contratistas y encargados de ejecutarlas.⁶”

Art. 43.- “Toda denuncia de infracciones a la Ley y al presente Reglamento deberá presentarse por escrito y con la firma e identificación completa del denunciante, quien será responsable del contenido de la denuncia, la misma tendrá el carácter de reservada.⁷”

4.2 La puesta en valor del Patrimonio Cultural

1. “El término puesta en valor, que tiende a hacerse cada vez más frecuente entre los expertos, adquiere en el momento americano una especial aplicación. Si algo caracteriza este momento es, precisamente, la urgente necesidad de utilizar al máximo el caudal de sus recursos.⁸”
2. “Poner en valor un bien histórico o artístico equivale a habilitarlo de las condiciones objetivas y ambientales que, sin desvirtuar su naturaleza, resalten sus características y permitan su óptimo aprovechamiento.⁹”

4,5,6,7,8,9. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, Ley Patrimonio Cultural Decreto No. 3501, Quito, La Económica Editorial, 1989.

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



3. “En otras palabras, se trata de incorporar a un potencial económico un valor actual, de poner en productividad una riqueza explotada mediante un proceso de revalorización que lejos de mermar su significación puramente histórica o artística, su pueda aumentar el interés como una ciencia y disfrute de mayorías populares.¹⁰”
4. “La puesta en valor del patrimonio monumental y artístico implica una acción sistemática, eminentemente técnica, dirigida a utilizar todos y cada uno de esos bienes conforme a su naturaleza, destacando y exaltando sus características y méritos hasta colocarlas en condiciones de cumplir en plenitud la nueva función a que están destinados.¹¹”

4.3 Políticas de Preservación de los bienes culturales

Hasta este momento he tratado de aclarar los términos conservación y restauración, pero me falta el término preservación, el mismo que a continuación explicaré de que se trata basándome en el documento Políticas de Preservación de los Bienes Culturales, que fue proporcionado por: Gael de Guichen, Asistente de la Dirección General del ICCROM-ITALIA, traducido por Marcelo Parra Segovia, Unidad de Conservación y Restauración-Cuenca, Banco Central del Ecuador (1997-1998).

Principios Generales.

1. Preservamos para que las informaciones contenidas en los bienes culturales puedan favorecer al hombre en el recate de su identidad y de su historia.
2. La Preservación retarda el proceso de deterioro de los bienes culturales.
3. Se deberá incentivar para que se preserven los bienes culturales in situ, es decir en el lugar mismo en donde están los bienes, como es el caso de los archivos privados, museos, bibliotecas comunitarias , y porque no citar la Curia de Azogues, las misma que contiene gran cantidad de bienes culturales merecedores de una buena preservación, para el conocimiento de la comunidad que la rodea.¹

10,11 INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, Ley Patrimonio Cultural Decreto No. 3501, Quito, La Económica Editorial, 1989.

1. GUICHEN, Gael Políticas de Preservación de los Bienes Culturales, Italia, traducido por Marcelo Parra Segovia, 1997-1998



Principios Específicos

Conservación.- La conservación debe ser considerada como una de las medidas prioritarias y a la vez debe ser ejecutada por profesionales capacitados, que aseguren la utilización de técnicas compatibles que garanticen la integridad del bien cultural, además deberá hacerse un análisis minucioso de los factores internos y externos de degradación del bien, es decir, la institución deberá elaborar normas técnicas para el acondicionamiento considerando los materiales del que está constituido el bien cultural. Pues aquí se buscará las mejores condiciones ambientales, pues deberá tener la temperatura y humedad adecuada, además el manejo del bien tiene que ser adecuado y porque no referirnos al transporte, es decir se deberá buscar técnicas y criterios propios para el traslado interno y externo del bien cultural.²

- 1. Documentación.-** La documentación, es muy importante ya que se encarga de la manutención de la memoria institucional de los bienes, pues se debe considerar al bien cultural como un documento portador de información clave para el reconocimiento de nuestra identidad. En el caso del cuadro San Pablo se documentó a través de fotografías, fichas, análisis iconográfico e histórico, etc., antes, durante y después de cada uno de los procesos.³
- 2. Procesamiento Técnico.-** La institución debe establecerse normas técnicas y criterios que posibiliten una protección de las actividades de procesamiento técnico, especialmente cuando son ejecutadas por las diferentes unidades administrativas.⁴
- 3. Investigación.-** Las instituciones deben crear políticas de investigación, con el objetivo de que la preservación se efectúe en sentido de garantizar el rescate de las informaciones y las memorias a lo largo del tiempo.⁵

2,3,4,5. GUICHEN, Gael Políticas de Preservación de los Bienes Culturales, Italia, traducido por Marcelo Parra Segovia, 1997-1998

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



4. **Acceso.-** Se refiere a como la ciudadanía en general va a tener acceso al bien cultural y como debe ser dicho acceso, pues las instituciones encargadas en exhibirlas deberán delimitar áreas de acceso libre y áreas de acceso restringido, para garantizar la integridad física del bien.⁶

5. **Difusión.-** Se debe desarrollar instrumentos que posibiliten la difusión de los bienes culturales y de sus contenidos de información, para que las actividades de investigación no pierdan su sentido. Los instrumentos de difusión deben ser evaluados periódicamente para verificar su eficacia.⁷

6. **Entrenamiento y capacitación.-** La institución debe realizar programas que capaciten al personal con respecto al manejo y como se debe actuar frente a un bien cultural.⁸

7. **Restauración.-** La restauración como ya he explicado anteriormente, es de carácter excepcional, ya que se la realiza una vez agotado todas las posibilidades de preservación y conservación, la misma que será responsabilidad de su propietario, custodio y la sociedad.⁹

8. **Seguridad.-** La institución debe diseñar una política de seguridad de forma clara y objetiva, que serán ampliamente difundidas en todas sus unidades administrativas, pues estas políticas deben establecer normas de investigación, y averiguación, castigar los casos de robos, vandalismo, entre otras, buscando cooperación con los organismos legales.¹⁰

6,7,8,9,10. GUICHEN, Gael Políticas de Preservación de los Bienes Culturales, Italia, traducido por Marcelo Parra Segovia, 1997-1998



CAPITULO 5.

Conservación de la pintura de caballete

Las pinturas de caballete son obras ejecutadas sobre soportes móviles, como son las tablas y los lienzos, se llama así porque la obra es ejecutada sobre un caballete. El soporte utilizado era la tabla, por lo general de álamo, pues se lo recubría con dos o tres aplicaciones de cola de pergamino de cordero y con frecuencia se pegaba sobre ella un trozo de lienzo con más cola. Sobre la tabla se extendían capas preliminares de *gesso grosso*, que se dejaban secar y se raspaban hasta dejarlas lisas, planas y suaves. Los diseños de bajorrelieve (*pastiglia*) se realizaban sobre el fondo utilizando yeso líquido, que se aplicaba con un pincel pequeño.

5.1. Que es la Conservación

Los objetos artísticos o los bienes culturales están dotados por una consistencia material, la misma que es susceptible de deterioro y degradación, pues bien, como ya he explicado en capítulos anteriores sobre la Preservación y Restauración ahora nos toca la Conservación, la misma que tiene como función primordial mantener y transmitir el soporte material del bien cultural, pues la transmisión del objeto en su consistencia física supone garantizar la perduración de los valores culturales, históricos o artísticos de los que el bien es portador.

El primer paso que se debe dar antes de intervenir una obra es tratar de identificar la cura, es decir si necesita de una restauración urgente o solo de una conservación, y para esto es necesario conocer a la obra, sus materiales, con sus respectivos análisis para saber su estructura física y dar resultados de su estado de conservación. Una vez conocido su problema se podrá dar algunos tipos o categorías de intervención.

5.2. Conservación Preventiva

Comprenden un conjunto de operaciones indirectas destinadas a posibilitar la persistencia física de los objetos, a prolongar la vida de los bienes culturales, y a mantener en buen estado y durante el mayor tiempo posible los materiales que le constituyen. Este proceso tiene como objetivo fundamental retrasar o impedir la

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



intervención directa es decir, evitar en lo posible su restauración. Además comprende un conjunto de operaciones de conocimiento y análisis, además una serie de acciones de prevención, control y mantenimiento. Estas acciones de conocimiento y análisis se pueden lograrse aplicando los siguientes métodos de documentación:

Inventarios y Catálogos.- La conservación de los bienes culturales comienza por su registro e identificación, que se realizan por medio de inventarios, fichas, registro, catálogo, etc., teniendo como objetivo principal documentar las obras, y garantiza mayor flexibilidad y rapidez en el manejo de los bienes.

Registro.- Tiene como fin asignar un número a la obra en el libro de registro, pues así será un bien que ya existe.

Inventario.- Es de carácter sumario de los bienes, dónde implica su identificación y conocimiento, siendo un instrumento fundamental para la gestión del objeto, aquí se detallan ampliamente a todos los bienes culturales.

Catálogos.- Son instrumentos de documentación que proporcionan una información especializada del objeto, fundada en una labor de investigación.

Estos catálogos pueden ser:

Topográficos.- detalla la ubicación del bien y sus condiciones ambientales.

Sistemático.- Clasifica a los bienes según un orden científico en relación con las culturas y civilizaciones, iconografía, estilos, etc.

Monográfico.- Incluye una investigación de todos los documentos relacionados con el objeto, así como también los análisis científicos.

Razonado y Crítico.- Aquí se da la valoración e interpretación objetiva del mismo.



CAPITULO 6.

Métodos de Control para el biodeterioro que sufren los bienes culturales.

La Prevención del biodeterioro de una obra de arte incluye todas aquellas operaciones encaminadas a evitar el desarrollo y, en consecuencia el ataque biológico a los materiales que forma parte de su composición. En el caso de la pintura de caballete es muy probable que tenga problemas de biodeterioro, ya que está compuesta por cuatro estratos que son muy proclives al desarrollo de los agentes de biodeterioro ya sean de microorganismos, bacterias, insectos, hongos, etc.

Soporte.- El soporte de una pintura hace las veces de portador del fondo y de las capas de pintura; como un claro ejemplo está la pintura mural que tiene como soporte la pared, ya sea de piedra, ladrillo o en nuestro caso la mayoría de decoraciones son hechas sobre fachadas de adobe. Aunque han servido como soporte una gran variedad de materiales, desde el cuero a la piedra, pasando por el metal, los más importantes en la historia de la pintura de caballete son la madera y la tela, ya sea el lienzo, el algodón, el lino o el cáñamo.

En este caso el biodeterioro está ligado a la susceptibilidad del ataque biológico hacia sus principales químicos como son las proteínas, la celulosa, etc. las mismas que son sustancias fundamentales de la materia viva y constituyen el 50% del peso de los tejidos animales, convirtiéndose en una fuente de nutrición para microorganismos heterótrofos. Sin embargo, se producen solamente cuando existen condiciones ambientales favorables, es decir, se desarrollarán siempre y cuando no existan controles de humedad y de temperatura.

En las pinturas sobre lienzo, este ataque microbiano comienza casi siempre en el reverso por la mayor de biodegradabilidad del lienzo respecto a al superficie pintada (aumentada, además, por la presencia de colas vegetales,) porque entre el lienzo y la pared sobre la que se apoya el cuadro se crea un microclima estable y escasamente aireado, particularmente favorable para el desarrollo de microhongos.¹ (PALACIOS, Cecilia; Biodeterioro de los bienes culturales, Apuntes de clase. 2007.)

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



En cualquier caso, la superficie pintada de la obra resulta dañada, ya que, al penetrar los microorganismos en el interior de soporte, pueden alcanzar fácilmente la parte posterior de la película pictórica, causando pequeñas fracturas y el desprendimiento de algunos fragmentos.

Base de Preparación.- Las características de los soportes que suelen usarse en pintura, especialmente de las tablas y telas, pueden modificarse mediante la aplicación de una capa de imprimación o fondo, que da como resultado una superficie pintada del color deseado con una especial textura y porosidad, pues éstas capas son básicamente medios orgánicos de cohesión, como el aceite o la cola, mezclados con sólidos inertes blancos o coloreados. Como medios adhesivos han servido las colas animales y de pescado, los aceites secantes y las emulsiones de huevo, agua, aceite y resina. El sólido inerte puede ser el yeso, la cal, la piedra pómez, el ocre, etc.

Estas capas de imprimación que se dan al soporte con el objetivo de convertirlas en superficies lisas, al estar compuestas por elementos orgánicos como colas pueden ampliar el número de las especies implicadas, ya que están compuestas por almidón, gelatinas, huevo, etc., convirtiéndose en el alimento predilecto de los microorganismos.

Capa Pictórica.- El elemento principal son los pigmentos que son materias colorantes finamente pulverizadas, que se pueden mezclar con medios adhesivos para hacer pintura. Las partículas permanecen en el medio como unidades separadas, además el puede crear efectos ópticos determinados. La transparencia o la capacidad de recubrimiento de una capa de pintura están determinadas por los índices relativos de refracción del pigmento y del medio adhesivo. Cuanto más próximos estén tanto más transparente será la pintura.

El medio adhesivo es el vehículo que une entre sí sus partículas para hacer una pintura, se componen de moléculas orgánicas complejas cuyos componentes elementales más importantes son el carbono, el hidrógeno y el oxígeno, entre los adhesivos más conocidos están:

Las Ceras.- Las ceras pueden provenir de insectos, de plantas y de depósitos minerales, se componen de hidrocarburos y ésteres de elevado peso molecular. La cera de abeja es la más frecuente en los cuadros.

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



La gomas.- Las gomas son polisacáridos que se disuelven o dilatan en agua, entre las más conocidas está la goma arábiga, que está formada por la acumulación de gotas de color amarillo que expulsan especies de acacia “árbol leguminoso de flores olorosas” (*SOPENA, Aristos, Diccionario ilustrado de la lengua Española, 18pag.*), formando una solución en agua que se utilizaba en la iluminación de manuscritos, en la pintura de miniaturas y sigue utilizándose para pintar a la acuarela.

Los adhesivos proteínicos.- son compuestos orgánicos que contienen nitrógeno, carbono, hidrógeno y oxígeno, son polímeros complejos de aminoácidos. El apresto de gelatina se obtiene mediante la ebullición en agua de una proteína animal, algunas veces, se utiliza para iluminar sobre todo los azules que a menudo se tienen que aplicar en gruesas capas para que cubran lo suficiente y, en ese caso, requiere un medio que no resulte quebradizo cuando se aplica en capas espesas. ¹

La clara de huevo.- contiene una solución en agua de la proteína llamada albúmina. La clara se prepara batiéndola y dejándola luego descansar, o bien estrujándola después de haberla absorbido con una esponja limpia. Se utilizaba para la iluminación. La clara es fácil de trabajar, pero no satura por completo los pigmentos y proporciona una pintura que suele ser débil y quebradiza. Se la solía complementar con goma arábiga y después del siglo XIV fue reemplazada por ésta. ²

La yema de huevo.- es una emulsión de partículas de aceite suspendidas en una solución de albúmina en agua. Se prepara separando la yema de la clara, punzando la membrana que la rodea y dejando que el líquido se vierta en un recipiente. ³

Resinas Sintéticas.- La invención de resinas sintéticas adecuadas para la pintura ha sido un importante descubrimiento del siglo XX. Son compuestos de elevado peso molecular preparados mediante la polimerización de moléculas orgánicas más pequeñas. La naturaleza de la resina producida puede regularse variando las materias empleadas y las condiciones de la reacción para obtener una sustancia que sirva como medio adhesivo para pinturas. ⁴

1,2,3,4 . PALACIOS, Cecilia ; Biodeterioro de los bienes culturales, Apuntes de clase. 2007.

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



Las resinas acrílicas, preparadas mediante la polimerización de ácidos o ésteres acrílicos, se han utilizado mucho para fabricar pinturas emulsionables que se mezclan con agua, pero que secan formando películas resistentes a ella y que son flexibles y elásticas, además de envejecer muy bien.

La película pictórica sin embargo, está normalmente menos expuesta al ataque microbiano, aunque este ataque está en función de la naturaleza de los pigmentos que la constituyen. Los pigmentos más susceptibles al biodeterioro son las témperas a la caseína o al huevo, las emulsiones de témpera y los aceites de linaza. Los pigmentos de a base de tierra de Siena, tierra de Sombra y bol arménico son especialmente susceptibles. Por el contrario, la presencia de metales pesados, como el blanco de plomo o el óxido de zinc, aumenta la resistencia al ataque microbiológico. Las acuarelas en cambio, contienen solo una pequeña cantidad de aglutinantes orgánicos, y por esta razón están más expuestas al ataque biológico².

Entre los microhongos implicados en la degradación de las pinturas han sido aisladas especies de los géneros *Penicillium*, *Aspergillus*, *Trichoderma* y la especie *Phoma pigmentovora*, capaz de desintegrar tanto las témperas como los óleos, mientras que el *Aureobasidium* descompone solo los aglutinantes de los pigmentos al óleo, el *Geotrichum* crece en los aglutinantes a base de caseína, y el *Mucor* y el *Rhizopus* atacan las colas (Ionita, 1971; Strzelczyk, 1981, Dhawan y Agrawal, 1986). El desarrollo de microhongos en las superficies pintadas se manifiesta a través de una amplia y variada morfología, ya que estos organismos causan daños tanto mecánicos, como bioquímicos, como químicos.

Capa de Protección.- El barniz es una capa resinosa natural o sintética que se aplica a la superficie de una pintura con el fin de protegerla, modificar los efectos ópticos de la superficie pintada, aumentar la saturación de color y ajustar el brillo. Las resinas naturales son secreciones de ciertas plantas y se agrupan en dos amplias categorías.

1. UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO, LABORATORIO DE MICOLOGÍA. Informe sobre cultivo de hongos. Valparaíso, Chile, 2000. (doc. no publicado).

2. GÓMEZ, M.L. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte. Madrid, España: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994. 436 p.

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



Las resinas duras y fósiles, como el ámbar, que son muy resistentes y poco solubles y las resinas blandas como las de Dammar, estas pueden disolverse en alcohol. Todos los barnices resinosos tienen tendencia a amarillear a medida que envejecen, y se vuelven cada vez más quebradizos e insolubles, perjudicando la calidad de la pintura. Para superar este inconveniente, se han puesto a punto recientemente barnices de resinas sintéticas.

Con esta explicación podemos entender, que una pintura de caballete al estar compuesta por todos los elementos anteriormente explicados, se convertirá en el bien más apetecido por los agentes microbianos y que por esta razón es indispensable buscar mecanismos de control para reducir o eliminar dicho ataque, que es tan perjudicial para el bienestar de dicha pintura deteriorando cada uno de sus componentes, perdiendo sus características físicas y mecánicas.¹

6.1 Métodos Mecánicos

Estos métodos son aquellos que nos ayudan a remover superficialmente al daño microbiano utilizando bisturís, espátulas, espiradoras, etc., pues tienen la ventaja de sumar a la simplicidad de las operaciones el hecho de no añadir nada que pueda ser causa de posterior degradación, y al ser correctamente efectuadas por profesionales pueden convertirse en métodos muy útiles al ser complementados con químicos. En el caso del cuadro San Pablo, para eliminar polvo, suciedad, y posibles esporas de hongos que pudieran encontrarse, se utilizó brochas, bisturís y aspiradora. Pero este método a veces presenta desventajas, pues no produce resultados de larga duración, ya que no realiza una eliminación completa y a profundidad.²

1,2. PALACIOS, Cecilia ; Biodeterioro de los bienes culturales, Apuntes de clase. 2007.



6.2 Métodos Físicos

Estos métodos pueden realizarse a través de análisis de irradiación, tal es el caso de los:

Rayos infrarrojos.- Facilita la percepción de factores de deterioro biológico, y la extensión que alcanza algunos repintes.

Rayos ultravioletas.- permiten conocer el estado de la capa pictórica y capa de protección, ya sean repintes, retoques, barnices utilizados que se muestran amarillentos o verdosos, además este tipo de irradiaciones es ampliamente utilizado para la esterilización de superficies, utensilios y objetos en las industrias farmacéuticas y en los laboratorios microbiológicos. Se emplea para efectos de desinfección, contra la microflora, como de desinfectación, contra los insectos y contra los hongos. Tiene la desventaja de restringir su campo de aplicabilidad, ya que puede alterar los pigmentos y el material celulósico y proteico¹

6.3 Métodos Biológicos

Son aquellos que hacen uso de especies parásitas para limitar el crecimiento de otras especies animales o vegetales (Caneva y Salvadori, 1988; Catizone, 1990).

6.4 Métodos Químicos

Son aquellos en los que se aplican diferentes tipos de químicos, de acuerdo al material que se vaya a tratar para eliminar especies biológica no deseadas, además para el campo de la restauración cada uno de los químicos que se vaya a utilizar se debe tener información sobre la naturaleza química del producto, los mismos que deben ser muy eficaces, deben ser de baja toxicidad para la salud humana, bajo riesgo de contaminación medioambiental, y no debe interferir con los materiales constitutivos del bien ya que debe ser un producto químicamente neutro y estable. Este químico se puede aplicar mediante rociamiento, pincelada, aplicación de compresas, inyección o fumigación dependiendo el estado de la obra de arte³

1,2,3. PALACIOS, Cecilia ; Biodeterioro de los bienes culturales, Apuntes de clase. 2007.



CAPITULO 7.

Preservación, Conservación y Restauración de la pintura de caballete el apóstol San Pablo.

MARCO TEORICO Y CONCEPTUAL

RESTAURACIÓN.-

La Restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro. Además la Restauración está dirigida al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo.¹

LA MATERIA DE LA OBRA DE ARTE.-

Para realizar una restauración se necesita tener un conocimiento científico de la materia en cuanto a su constitución física, pues como hemos explicado anteriormente Cesare Brandi, define a la materia como “epifanía de la imagen” definiéndola como estructura y aspecto.²

ANÁLISIS DE LOS FACTORES DE DETERIORO Y DIAGNÓSTICO DEL OBJETO.-

El desgaste de los bienes culturales se da por diferentes factores ya sea por deterioro químico, físico, biológico, y otro, que incidirán de manera diferenciada según la constitución material del objeto.³

FACTORES DE DETERIORO POR QUÍMICOS.-

Este deterioro se da por compuestos contaminantes que circulan en la atmósfera, como por ejemplo los procesos de combustión de hidrocarburo, los gases expulsados por los vehículos de motor, los aerosoles, el polvo, etc, provocando efectos devastadores a los bienes culturales.⁴

1,2,3,4. GÓMEZ, M.L. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte. Madrid, España: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994. 436 p

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



FACTORES DE DETERIORO FÍSICOS.-

Son los cambios bruscos de la humedad y la temperatura a la que está expuesta la obra, como por ejemplo los rayos ultravioletas, terremotos, vibraciones, etc, debilitando la resistencia de los materiales, desgaste de los adhesivos, proliferación de hongos, corrosión.⁵

FACTORES DE DETERIORO BIOLÓGICO.-

Es el deterioro producido por microorganismos, insectos, bacterias, etc.⁶

OTROS FACTORES DE DETERIORO.-

Es la causada por el hombre como la falta de un proceso de restauración, mala manipulación, daños causados por accidente, provocando cortes, rasgaduras, roturas, etc. Todos estos factores incidirán en la elección del tratamiento a utilizar, ya que como se dijo al principio no todos los factores de deterioro actuarán de la misma manera en los objetos sino que dependerá de su material y su constitución.⁷

7.1 Examen Organoléptico

DATOS GENERALES DE IDENTIFICACIÓN

TITULO DE LA OBRA: San Pablo

AUTOR: Anónimo

EPOCA: Inicios del Siglo XX

TECNICA: Óleo sobre Lienzo

DIMENSIONES: Alto: 1.99cms X Ancho: 67cms.

PROCEDENCIA: Curia de Azogues.

FECHA DE ENTRADA: 09 de Enero de 2007.

5,6,7. GÓMEZ, M.L. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte. Madrid, España: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994. 436 p



DESCRIPCIÓN FORMAL.-

Obra de formato vertical, tiene un solo personaje, San Pablo, se encuentra de pie, es un hombre mayor de tez blanca, su cabello es rubio, tiene su mirada hacia la derecha, su cabeza inclinada hacia la izquierda, ojos grandes de color café nariz muy fina, barba y bigote de color rubio, el brazo izquierdo se levanta hacia arriba señalando con el dedo índice el cielo, mientras que en su mano derecha sujeta una espada (característico de su iconografía), se conservan sus pies descalzos, el pie derecho hacia la derecha y el izquierdo hacia la izquierda dando una posición vertical al personaje, debajo de sus pies se observa una inscripción que dice: "SAN PABLO" de color café intenso. Viste una túnica de mangas largas de color verde y un manto rojo, la imagen sobresale del fondo ocre y café oscuro, y sobre su cabeza esta una aureola que la rodea de color amarilla.

FICHA DE PRELACIÓN (Anexo 1.)

METODOLOGÍA.-

1. Desmontar, ya que el bastidor es inadecuado y no está cumpliendo con su función, además los clavos con los que están sujetos están oxidados produciendo graves daños a la obra.
2. Consolidar algunas partes puntuales de la capa pictórica ya que está deleznable y frágil.
3. Realizar un velado de protección
4. Limpieza mecánica del soporte
5. Eliminación de elementos extraños a la obra
6. Recuperación del plano, por medio de humedad, calor y peso
7. Reentelado.
8. Develado de la capa pictórica.
9. Pruebas de solubilidad con hisopos.
10. Limpieza con solventes de la capa pictórica para eliminar el barniz y la suciedad acumulada.
11. Tratamiento de lagunas, resanes y reintegración cromática.
12. Nuevo bastidor adecuado para la obra
13. Montaje de la obra con el bastidor.
14. Montaje en el marco



7.2 Análisis Microbiológico

En el caso del cuadro del apóstol San Pablo, por ser una pintura de caballete y como ya lo explicamos en capítulos anteriores de sus componentes, puede ser atacado fácilmente por microorganismos, bacterias, hongos, etc; de acuerdo a las condiciones ambientales a las que está expuesta. El cuadro puede ser atacado por bacterias heterótrofas, las mismas que son catalogadas como destructoras o consumidoras, que degradan enzimáticamente las sustancias orgánicas, ya que ellos utilizan la materia orgánica para su nutrición, que en nuestro caso se trata de la lignina y celulosa que son componentes del lienzo y el material orgánico y el almidón que son componentes de las colas. Además estas bacterias dejan manchas, cambio de color en algunas partes y pérdida de resistencia, es decir reduce las propiedades físicas y químicas del soporte.

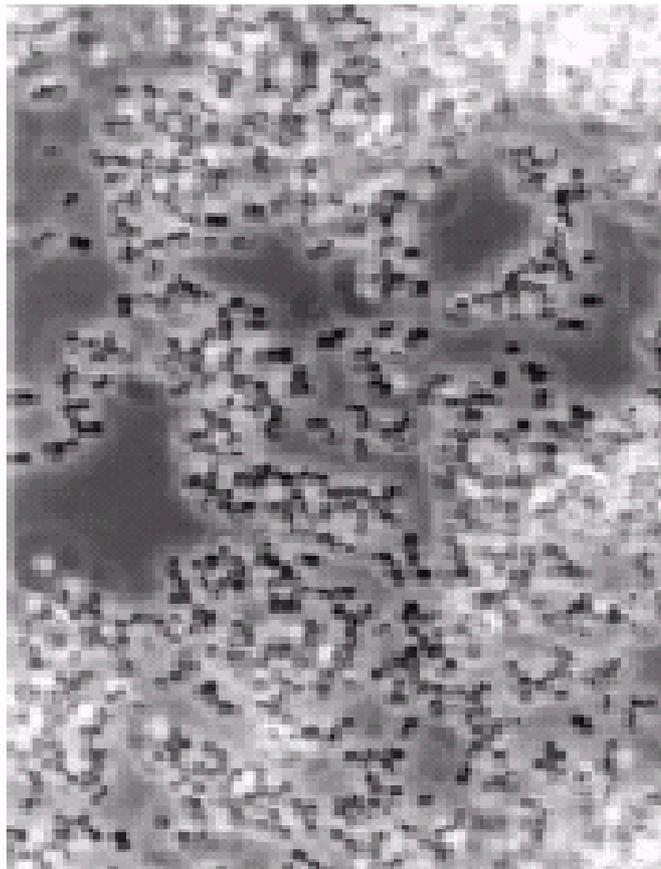


Foto 5: Colonia amarilla, microscopio óptico 1000X.

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



Si se realiza los respectivos análisis y cultivos de las muestras que a continuación se harán, se podrá detectar también la presencia de hongos, los mismos que causan manchas oscuras ayudando a la degradación del soporte, disminuyendo su resistencia.

Si estos hongos y bacterias son identificados o dan positivo según los análisis realizados sobre el cuadro del apóstol San Pablo, es porque seguramente el cuadro estuvo expuesto en un lugar donde había bastante humedad y a la vez calor, donde no se ha controlado los niveles de humedad y temperatura. Además en dicho cuadro se distingue en la parte superior izquierda una fisura que se sospecha que es por el ataque de microhongos, ya que probablemente sus hifas han penetrado hasta el soporte produciendo daños mecánicos, y desprendimientos de color, pero esto es una hipótesis, esto se verificará con los respectivos análisis.

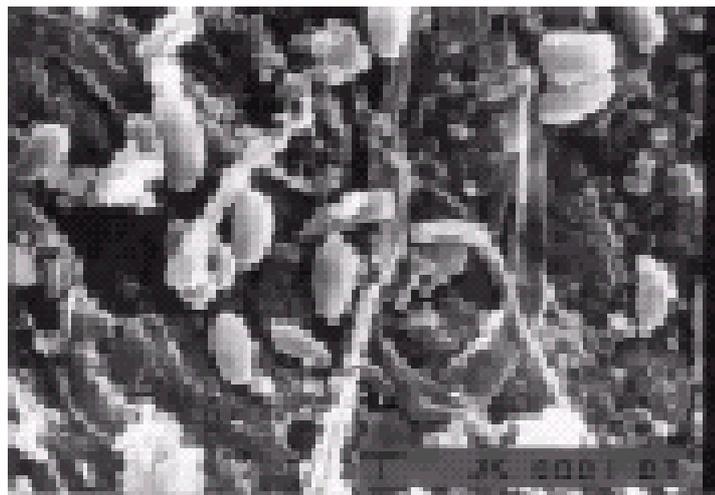


Foto 10: Muestra perteneciente a las tobilleras Chcl T7 810160. Presencia de formas lineales, posibles hifas secas. Se observan tres tipos diferentes de formas bacteriales. Microfotografía SEM.

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



El proceso de la toma de muestras para el análisis microbiológico realizado sobre el cuadro del apóstol San Pablo, podemos observarlo en el (*Anexo 2.*) Aquí tomamos la muestra de la parte inferior derecho del reverso del cuadro, de forma directa con cinta aislante y colocamos en la porta objetos. La parte que parece ser afectada es raspada con un bisturí.

Resultados de los análisis.- Como resultado del análisis realizado en el laboratorio de microbiología por la Doctora Cecilia Palacios, se encontró un microorganismo aislado, pues se trató de un hongo del género *Paecilomyces*, el mismo que se desarrolla en ambientes con temperatura y humedad muy alta. (*Ver anexo 3*).

Para eliminarlos se lo hizo con una limpieza mecánica en donde las hifas de los hongos son eliminadas en un 50%, además se eliminarán los factores que son nutritivos y que son ajenos a la obra como es el polvo, suciedad, depósitos o restos de material orgánico utilizados en intervenciones anteriores. Para esto se utilizó brochas, bisturís, aspiradora suave, etc.

Además se tendrá que mantener a la temperatura dentro de un rango de 16 – 20 °C, y no dejar que sobrepase los 20° C.

Para eliminar por completo al hongo, se procedió a colocar en cada uno de los solventes o químicos utilizados en los procesos de conservación un material natural que actúe como aislante y veneno del ataque microbiano, tal es el caso del clavo de olor aplicado en la preparación de la cola de conejo, y el propóleo que es una sustancia no tóxica y un excelente preservante aplicado en la preparación del alcohol polivinílico para el reentelado.

Al aplicar productos no tóxicos y más bien naturales se puede asegurar que no tendrá ninguna reacción química desfavorable con el resto de estratos componentes del cuadro del apóstol San Pablo.



7.3 Análisis Histórico

La información que tenemos acerca de la vida de este gran personaje, están contenidas en "Los Hechos de los Apóstoles" (Al final de la S. Biblia) y en las cartas del santo.

Nació en la ciudad de Tarso, en el Asia Menor, quizás unos diez años después del nacimiento de Jesucristo. Su primer nombre era Saulo, su familia fue judía, de la tribu de Benjamín y de la secta de los fariseos.



Fue educado en toda la rigidez de las doctrinas de los fariseos, y aprendió muy bien el idioma griego que era el que en ese entonces hablaban las gentes cultas de Europa. Esto le será después sumamente útil en su predicación.

De joven fue a Jerusalén a especializarse en los libros sagrados como discípulo del rabino más famoso de su tiempo, el sabio Gamaliel. Saulo no llegó a conocer personalmente a Jesús ya que el estuvo mucho tiempo en Palestina, cuando el regresó a Jerusalén ya Jesús había muerto, sin embargo los seguidores de nuestro Señor se habían propagado demasiado, por lo que Saulo junto a los demás judíos empezó una feroz persecución contra los cristianos. Al primero que mataron fue al diácono San Esteban y mientras los demás lo apedreaban, Saulo les cuidaba sus vestidos, demostrando así que estaba de acuerdo con este asesinato. ¹

Saulo salió para Damasco con órdenes de los jefes de los sacerdotes judíos para apresar y llevar a Jerusalén a los seguidores de Jesús. Pero cuando estaba ya en camino una luz deslumbrante lo derribó del caballo y oyó una voz que le decía: "Saulo, Saulo ¿por qué me persigues?". Él preguntó: "¿Quién eres tú?- y la voz le respondió: "Yo soy Jesús el que tú persigues". Pablo añadió: "¿Señor, qué quieres que yo haga?" y Jesús le ordenó que fuera a Damasco y que allá le indicaría lo que tenía que hacer. Desde ese momento quedó ciego y así estuvo por tres días. Ya en Damasco un discípulo de Jesús lo instruyó y lo bautizó, y entonces volvió a recobrar la vista. Desde ese momento dejó de ser fariseo y empezó a ser apóstol cristiano.²

1,2. www.portalcristiano.org.es

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



Después se fue a Arabia y allá estuvo tres años meditando, rezando e instruyéndose en la doctrina cristiana. Vuelto a Damasco empezó a enseñar en las Sinagogas que Jesucristo es el Redentor del mundo, entonces los judíos dispusieron asesinarlo y tuvieron los discípulos que descolgarlo por la noche en un canasto por las murallas de la ciudad. Muchas veces tendrá que salir huyendo de diversos sitios, pero nadie logrará que deje de hablar a favor de Cristo Jesús y de su doctrina.³

Llegó a Jerusalén y allá se puso también a predicar acerca de Cristo, pero los judíos empezaron a perseguirlo y tomaron la decisión de matarlo. Los cristianos al darse cuenta de las crueles intenciones que tenían los fariseos lo sacaron a Saulo a escondidas de la ciudad y lo llevaron a Cesarea. De allí pasó a Tarso, su ciudad natal, y allá permaneció varios años. Una vez en Tarso Saulo empezó a buscar a su gran amigo San Bernabé, para que lo ayudara y acompañara en sus predicaciones.⁴

Ya juntos empezaron a predicar en la populosa ciudad de Antioquia, durante un año, hasta que en una reunión del culto por inspiración divina, fueron consagrados sacerdotes Saulo y Bernabé, para ser enviados a misionar. Saulo ya era sacerdote y como tal realizó algunos viajes, que en cada uno de ellos surgieron hechos que lo convertirían en uno de los apóstoles más importantes de nuestra historia. En el primer viaje Saulo cambió su nombre y se lo llamó San Pablo, en honor de su primer gran convertido, el gobernador de Chipre, que se llamaba Sergio Pablo.⁵

El segundo viaje lo hizo en los años 49 al 52. En este recorrido ya es menos impulsivo que en el viaje anterior y encuentra menos reacciones violentas. En este viaje visita las comunidades o iglesias que fundó en el primer viaje y se propone seguir misionando por el Asia Menor pero un mensaje del cielo se lo impide y le manda que pase a Europa a misionar. Se encuentra con dos valiosos colaboradores: el evangelista San Lucas y Timoteo, que será su más fiel secretario y servidor.⁶ La primera ciudad europea que visitó fue Filipos. Allí le sacó el demonio a una muchacha que hacía adivinaciones, dando como resultado la pérdida del negocio de aquella familia por lo que estos arremetieron contra Pablo y le propiciaron una feroz paliza a él y a su compañero. Pero en la cárcel a donde los llevaron, lograron convertir y bautizar al carcelero y a toda su familia. Pablo guardó siempre un gran cariño hacia los habitantes de Filipos y a ellos dirigió después una de sus más afectuosas cartas, la Epístola a los Filipenses.⁷

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



Después pasó a la ciudad de Atenas, que era la más famosa en cultura y filosofía. Allí predicó un sermón en el Aerópago, y aunque muchos se rieron porque hablaba de que Cristo había resucitado, sin embargo logró convertir a Dionisio el aeropágita, a Dámaris y a varias personas más. Enseguida pasó a Corinto, que era un puerto de gran movimiento de gentes, allí estuvo predicando durante un año y seis meses y logró convertir gran cantidad de gentes. Más tarde dirigirá a sus habitantes sus dos célebres cartas a los Corintios.⁸

Su tercer viaje lo hizo en el año 53 al 56. En este viaje lo más notable fue que en la ciudad de Efeso en la cual estuvo por bastantes meses, Pablo logró que muchas personas empezaran a darse cuenta de que la diosa Diana que ellos adoraban era un simple ídolo, y dejaron de rendirle culto. Entonces los fabricantes de estatuillas de Diana al ver que se arruinaba el negocio, promovieron un gran tumulto en contra del Apóstol. De Éfeso partió Pablo hacia Jerusalén a llevar a los cristianos pobres de esa ciudad el producto de una colecta que había promovido entre las ciudades que había evangelizado. Por todas partes se iba despidiendo, anunciando a sus discípulos que el Espíritu Santo le comunicaba que en Jerusalén le iban a suceder hechos graves, y que por eso probablemente no lo volverían a ver.⁹

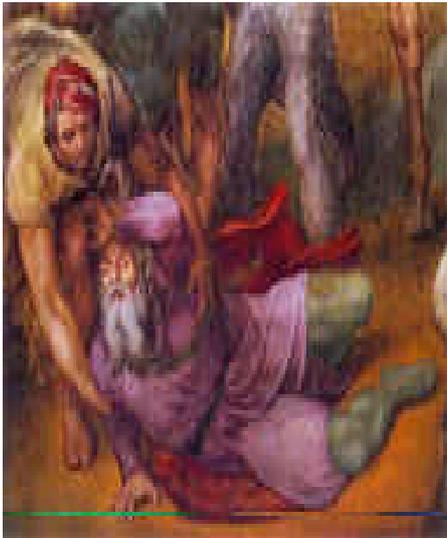
Esto causaba profunda emoción y lágrimas en sus seguidores que tanto lo estimaban. Cuando Pablo regresó a Jerusalén, los judíos promovieron contra él un espantoso tumulto y estuvieron a punto de lincharlo. A duras penas lograron los soldados del ejército romano sacarlo con vida de entre la multitud enfurecida. Entonces cuarenta judíos juraron que no comerían ni beberían mientras no lograran matar a Pablo. Al saber la hermana de él esta grave noticia, mandó un sobrino a que se la contara. Pablo reportó lo que estaban planeando sus enemigos al comandante del ejército, y de noche, en medio de un batallón de caballería y otro de infantería, lo sacaron de Jerusalén y lo llevaron a Cesarea. Allí estuvo preso por dos años, pero permitían que sus discípulos fueran a visitarlo.¹⁰

8,9,10. www.portalcristiano.org.es

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



Los judíos pedían llevarlo a Jerusalén para juzgarlo, pero Pablo al darse cuenta que los judíos querían llevarlo allá para poder matarlo en el transcurso del camino, pidió que lo juzgaran en Roma, aceptando el gobernante su petición. Pablo fue trasladado en un barco comercial y custodiado por 40 soldados, pero en el viaje ocurrió una espantosa tormenta y el barco se hundió. Pero Jesucristo le anunció a Pablo que por el amor que le tenía a su muy estimado Apóstol no permitiría que ninguno de los viajeros del barco se ahogase. Y así sucedió. Lograron llegar a la Isla de Creta y allí salvaron sus vidas del naufragio.¹¹



Al fin llegaron a Roma, donde esperaban a Pablo con gran entusiasmo los cristianos. En esa ciudad capital estuvo por dos años preso. Y los cristianos y los judíos iban frecuentemente a charlar con él, y aprovechaba toda ocasión que se le presentara para hablar de Cristo y conseguirle más y más seguidores.¹²

Cuando estalló la persecución de Nerón, éste mandó a matar al gran Apóstol, cortándole la cabeza. Dicen que sucedió el martirio en el sitio llamado las Tres Fuentes, una tradición cuenta

que al caer la cabeza de Pablo por el suelo, dio tres golpes y que en cada sitio donde la cabeza golpeó el suelo, brotó una fuente de agua.¹³

Pablo había dejado escrito 13 cartas, las mismas que enseñan verdades valiosísimas acerca de nuestra fe. Allí se ve que era un "enamorado de Cristo y de su Santa Religión". En su segunda Carta a los Corintios, San Pablo narra lo que le sucedió en su apostolado: "Cinco veces recibí de los judíos 39 azotes cada vez. Tres veces fue apaleado con varas. Tres veces padecí naufragios."¹⁴

Un día y una noche los pasé entre la vida y la muerte en medio de las olas del mar. Muchas veces estuve en peligro, de ríos, ladrones, de judíos, de paganos, peligros en la ciudad, en el campo, en el mar, peligros por parte de falsos hermanos; noches sin dormir; días y días sin comer; sed espantosa y un frío terrible; falta de vestidos con los cuales abrigarse, y además de eso, mi preocupación por todas las Iglesias o reuniones de creyentes.¹⁵

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



Quien se desanima, que no me haga desanimar. ¿Quién sufre malos ejemplos que a mí no me haga sufrir con eso?". (Al final de la S. Biblia 385 p.)

7.4 Análisis Iconográfico.

Durante la Colonia es patrón de los pescadores junto a San Pedro. Se le representa con una o dos espadas, porque perseguía a los cristianos, después adopta el cristianismo y pasa a ser la espada de la verdad. Su fiesta se celebra el 29 de junio, con la de San Pedro.

El personaje San Pablo está compuesto de los siguientes elementos:

Túnica.- Vestidura con mangas tres cuartas usada en la antigüedad a modo de camisa, la túnica puede simbolizar el yo o el alma, es decir la zona en contacto más directo con el espíritu.¹

Manto.- Es señal de dignidad superior, es el establecimiento de un velo de separación entre la persona y el mundo. Es el símbolo de la dignidad, atributo de poder, es propio de los reyes, en el caso de los sacerdotes en las ceremonias al envolverse en un manto, será la señal de su adentramiento exclusivo en Dios y en sí mismos, con expresa renuncia al resto.²

Espada.- Compuesta esencialmente de hoja, es un símbolo de conjunción especialmente cuando adopta en la Edad Media la forma de la cruz. Es un símbolo simultáneo de la herida y del poder de herir y por ello un signo de libertad y de fuerza.³

Aureola.- Irradiación visible, por lo general de la cabeza de los personajes representados, cuando se atribuye a éstos carácter divino o una santidad relevante. No es muy frecuente que la aureola abarque todo el cuerpo.⁴

1,2. CIRLOT, Juan Eduardo, Diccionario de Símbolos, Barcelona, 1958.

3. REVILLA, Federico, Diccionario de Iconografía y Simbología, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.

4. CIRLOT, Juan Eduardo, Diccionario de Símbolos, Barcelona, 1958.



Por su semejanza solar, se parece al sol, fuente de vida y luz la misma que expresa la luz espiritual.⁵

Mano alzada al cielo.- Posición que suma el matiz de la confianza en recibir de Dios lo que se le pide. En efecto así como las manos del hombre reciben físicamente el pan fue fácil siempre la transposición conducente a estimar que de un modo análogo podían recibirse las gracias espirituales.⁶

7.5 Análisis Estético

Tema.- Esta composición está atribuida a los apóstoles y seguidores de Jesús en el entusiasmo Pentecostés.

Elementos Formales.

Disposición de Formas y Figuras.- El personaje está ubicado sobre un eje vertical y central, tiene líneas de acción simétricas, paralelas y con movimiento.

Dibujo y Características.- Su rostro tiene proporciones normales y bien distribuidas y sus características están bien definidas dando una imagen buena estéticamente.

Color.- El fondo está compuesto de un color tierra tostada, y es homogéneo, al ser un oscuro ayudará a que resalten los encarnes y dorados que tiene el personaje, además cuenta con matices unas partes más claras y otras más oscuras que son ayudadas con el blanco titanio dando la sensación de luminosidad. La obra es constituida por colores primarios, como son el verde, rojo, azul, café.

5,6. REVILLA, Federico, Diccionario de Iconografía y Simbología, Ediciones Cátedra, Madrid, 1999.



Tridimensionalidad.- Los volúmenes están dados por los contrastes luminosos y la exaltación de los cuerpos sobre el fondo un poco más oscuro. La obra posee un solo plano y la profundidad está dada por los contrastes entre fondo y figura.

Movimiento.- Da la sensación de movimiento en el ropaje por los pliegues y su cabeza por su inclinación hacia la izquierda, además su mano izquierda se encuentra hacia arriba con su dedo índice señalando al cielo, lo que le propicia movimiento a todo el personaje.

7.6 Diagnóstico del Estado de Conservación

El cuadro del apóstol San Pablo, tiene como técnica el óleo sobre Lienzo, su estado de Conservación es regular, ya que una vez realizado el análisis organoléptico a través de una ficha de prelación, podemos dar el siguiente diagnóstico:

- Tiene un bastidor que no es el original, además es inadecuado, no tiene cuñas, tiene uniones defectuosas, lo que provoca la deformación del soporte.
- El soporte tiene uniones defectuosas, con costuras y parches, sobre todo en la parte intermedia del soporte, falta de tensión, tiene manchas de humedad y de oxidación provocado por los clavos con los que estuvo sujetado con el bastidor inadecuado.
- Además, tiene una unión defectuosa en la parte media del soporte y se encuentra desgastado, tiene faltantes y rasgaduras pequeñas.
- La base de Preparación es de un color plomo es muy fina, pero se encuentra estable.
- La capa pictórica no se encuentra craquelada, en algunas partes tiene falta de adherencia con los estratos, está muy desgastada ya que la capa es demasiado fina, tiene repintes a la altura del brazo izquierdo, La capa pictórica además presenta manchas de pintura, suciedad producida por la acumulación de polvo, excrementos de

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



insectos, y sobre todo se detectó un repinte. Algunas partes no tienen cohesión de sus partículas por lo que la capa pictórica es muy deleznable y se desprende fácilmente.

- La capa de protección presenta un color amarillento producido por el Barniz que le han colocado, pero es la capa que más estable se ha presentado.

El cuadro, tiene un estado regular puesto que se encuentra completo, sin embargo sus estratos están muy deteriorados por lo que es necesaria su intervención para devolver a la obra la legibilidad de la imagen y sobre todo su unidad potencial, aportando de esta manera al rescate de este testimonio cultural

7.7 Informe de Procedimientos de conservación del apóstol San Pablo.

El cuadro de SAN PABLO, fue entregado el día Viernes 12 de Enero de 2007.

1. DESMONTAJE DEL MARCO Y DEL BASTIDOR

Una vez eliminada el polvo, observamos que el bastidor que llevaba no era adecuado, es por eso que lo retiramos para que no siga dañando a la obra, ya que se encontraba clavado con tachuelas produciendo oxidación al soporte.

Materiales: pata de cabra

Playo

Martillo para hacer un poco de presión en algunas partes que estaba muy clavado, para que puedan salir las tachuelas. (*anexo 4*)

Luego elaboramos la cama en una mesa amplia compuesta de papel periódico y papel melinex, para poder trabajar en la obra sin el riesgo de que pueda sufrir más daños de los que ya tiene.

2. LIMPIEZA SUPERFICIAL.

Observamos la obra que estaba llena de polvo, por eso procedimos a eliminarlo con brocha suave, con movimientos cuidadosos para evitar cualquier daño a la misma.

(*anexo 4.*)



3. PRUEBAS DE SOLUBILIDAD DE LA CAPA PICTÓRICA

Hicimos pruebas de solubilidad de la capa pictórica, con un hisopo y un poquito de agua destilada, para verificar si los colores eran estables, sobre todo el verde y el rojo que son colores que dan mayores problemas. Con esto comprobamos que eran estables, y con esto tenemos ya la seguridad de intervenirla sin que se nos pierda nada de capa pictórica. (*anexo 5.*)

4. CONSOLIDACIÓN Y VELADO

Antes de empezar con el velado, una vez colocada la obra sobre la cama, se colocan en sus 4 lados cinta engomada al ras de la obra para facilitar su tratamiento. Además, una vez comprobado que la capa pictórica era estable y no tenía muchos problemas, le velamos utilizando cola de conejo, que a la vez nos ayuda a consolidar la capa pictórica operación que hicimos de forma puntual en las partes que estaban deleznable, dando mayor estabilidad, con el fin de conservarla y facilitar la manipulación de la obra durante el tiempo de intervención.

Materiales.- Cola de Conejo

Agua destilada

Clavo de Olor

Brocha

Recipiente

Papel seda

Procedimiento: Se mezclan la cola de conejo, agua destilada y clavo de olor, en un recipiente a baño maría, moviendo constantemente con un pincel delgado hasta que la cola de conejo se diluya completamente en el agua destilada, hasta que forme una sustancia no muy espesa, luego colocamos un poco de clavo de olor, para disminuir el fuerte olor de la cola y además actúa como preservante y protege de los microorganismos. Luego tomamos el papel de seda y lo cortamos en forma de cuadrados, para colocar sobre la obra en forma de damero y con una brocha suave le colocamos la cola de conejo ya preparada. (*anexo 6.*)



5. RECUPERACIÓN DEL PLANO

La obra no tiene muchas deformaciones, sólo en el centro que es en donde esta la rasgadura. Para tensarlo y corregirlo aprovechando el velado, antes de que se seque completamente, colocamos sobre la parte afectada papel periódico para protegerlo y sobre éste, un peso conformado por pedazos de madera con ladrillos. Esto lo dejamos por un día. (*anexo 6.*)

6. ELIMINACION DE INTERVENCIONES ANTERIORES

Esta obra posee una intervención anterior que no data de mucho tiempo, porque en la parte posterior del cuadro se observan parches colocados en rasgaduras que ha sufrido la obra, especialmente en el centro de la misma, ya que se piensa que la obra estuvo doblada por mucho tiempo y por efecto del medio ambiente provocó que casi se divida en dos partes, justo en la mitad de la obra.

Observaciones: Los parches estuvieron pegados con cola sintética y al parecer se trata de argamasa aglutinada con cola sintética.

Materiales: Metil celulosa.- para remover un poco el pegamento que estaba adherido con el parche sobre la obra y bisturí.

En la parte posterior del cuadro en la parte central una vez eliminado el parche se le colocó una banda de papel engomado para que una las dos partes que están divididas por las rasgaduras que ha sufrido la obra y así tener una mejor manipulación.

(*anexo 7.*)

7. LIMPIEZA MECÁNICA

Empezamos con la limpieza mecánica del cuadro de la parte posterior, con bisturí, pero antes lo cuadrículamos con una tiza. Después de terminado todos los módulos dictados como parte del curso de Graduación, retomamos nuestro trabajo en la obra el día miércoles 07 de Febrero de 2007. (*anexo 8.*)

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



Allí se continuó con la limpieza del soporte del cuadro, el mismo que se lo hizo de forma mecánica con un bisturí y metil celulosa para remover las partes que tienen pegamento. La limpieza se lo hace en forma de damero. (*Ver anexo 8.*)

8. INJERTOS EN LA PARTE POSTERIOR DEL CUADRO

Una vez terminada la limpieza del soporte por completo, procedemos a colocar injertos en todas las partes que tiene faltantes de soporte, tal es el caso de la parte media del cuadro, ya que esta se encuentra casi dividida y algunas pequeñas partes que se encuentran alrededor del mismo. (*anexo 9.*)

Materiales: Lienzo
Cola
Agua destilada
Batidor
Brocha
Cocina

Preparación:

1. Colocamos el Lienzo en una olla con agua y ponemos a hervir con bicarbonato en la cocina, con el fin de eliminar el apresto que tiene el lienzo (goma de la tela).
2. Una vez hervida la tela colocamos sobre un bastidor, de forma tensada.
3. En otro envase preparamos agua + cola en una proporción de 8 a 1.
4. Con la brocha colocamos el agua cola sobre el lienzo tensado dos capas y dejamos que se seque completamente.
5. Una vez preparada la tela, empezamos a copiar la forma exacta del faltante de soporte, para esto se utilizará: 1 plástico, papel calco, esfero, tela preparada descrita anteriormente, tijera.
6. Colocamos el plástico sobre el faltante y con el esfero lo dibujamos, luego con el papel calco reproducimos el dibujo sobre la tela preparada y recortamos. El injerto debe quedar al ras del faltante.



7. Una vez listo el injerto lo pegamos en el faltante con PVA, uniendo los filos del faltante con el injerto y aplicando calor con la ayuda de una plancha a una temperatura moderada y cubriéndolo con papel melinex.
8. De esta forma queda uniforme, completo y listo para el siguiente proceso que es el reentelado.

9. REENTELADO DEL CUADRO

Una vez limpiado el soporte en su totalidad procedemos a reentelarlo, ya que necesita un nuevo soporte que sea mucho más estable, que una por completo el cuadro, ya que éste se encuentra casi dividido en dos, por estar en mal estado su parte media.

Materiales: 100gr. de alcohol de Polivinilico
250ml. de agua destilada
15ml. de Hiel de buey
15 ml. de Glicerina
15 gotas de propóleo.

HIEL DE BUEY.- El líquido hiel de buey es un agente humectante y se utiliza para mejorar la fluidez cuando se mezcla directamente con acuarelas. Se añaden unas gotas de hiel de buey a un frasco con agua y esto se utiliza para diluir la acuarela. La hiel de buey se utiliza para reducir la tensión de la superficie¹

En el caso del cuadro se lo colocó para que actúe como tensoactivo.

LA GLICERINA.- Es un líquido espeso, neutro, puede ser disuelta en agua o alcohol, pero no en aceites. Por otro lado, muchos productos se disolverán en glicerina más fácilmente de lo que lo hacen en agua o alcohol, por lo que es, también, un buen disolvente. La glicerina es también altamente "higroscópica", lo que significa que absorbe el agua del aire.¹ La Glicerina en nuestro caso actúa como un plastificante.

1 www.es-aqui.com/payno/arti/colas.htm - 27k

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



EL PROPÓLEO.- El propóleo es rico en bioflavonoides y aceites esenciales, además de contener oligoelementos, vitaminas y aminoácidos. El término propóleo proviene del griego Propolis que significa "defensa de la ciudad" (*Pro-antes de Polis-ciudad, lo cual se traduce como defensas antes de la ciudad o Defensor de la ciudad*).

El propóleo tiene propiedades tales como: antibacteriano, antimicótico, antiolesterolémico, antiparasitario, antiinflamatorio, antioxidante, antitóxico, antialérgico, analgésico, anestésico, antituberculoso.

ALCOHOL DE POLIVINILICO.- La resina del alcohol de polivinílico (PVA, PVOH) es una clase de polímero alto de la molécula, con el aspecto blanco o forma decadente micro de la algodón, granulada o el sólido polvoriento, no es tóxico, insípido, sin la contaminación. El agua es el buen solvente de PVA, su licor acuoso tiene la cementación y la capacidad muy buenas de la membrana; Tiene característica resistente en solventes orgánicos tales como aceite, lubricante e hidrocarburo. Tiene buena estabilidad química y la característica aislador, y capacidad de la membrana. Con la característica química típica de polyols, puede procesar reacciones químicas tales como, eterificación y acetal.²

Procedimiento.- El alcohol de polivinilo se lo deja en reposo por un día sobre los 250ml. de agua destilada. Una vez reposada se le coloca 15ml. de Hiel de buey, 15 ml. de glicerina y 15 gotas de propóleo. Luego calentamos la mezcla en baño maría, hasta que forme una sustancia no muy espesa y se diluya el alcohol de polivinilo completamente. En este caso utilizamos tela organza para el nuevo soporte, la misma que es muy resistente a la tensión, lo que quiere decir que es ideal para nuestro cuadro.

Antes de colocar el adhesivo debemos asegurarnos de que el cuadro se encuentre muy bien tensado, es decir debe estar completamente plano.

Una vez que nos hemos asegurado de la forma plana del cuadro, procedemos a colocar el alcohol de polivinílico ya preparado sobre el soporte con la ayuda de una espátula para poder controlar los excesos, pues debe colocarse uniformemente

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



Luego lo adherimos completamente con calor con la ayuda de una plancha, controlando como siempre la temperatura, sin olvidar de cubrir con papel melinex.

De esta manera ya tenemos al cuadro con un nuevo soporte y a la vez con la seguridad de poder manipularlo fácilmente.

Luego de colocar el nuevo soporte llamado a este proceso reentelado, procedemos a colocarlo sobre el bastidor, para posteriormente empezar con los tratamientos de restauración.

Una vez reentelado, el cuadro deberá colocarse en el nuevo bastidor, el mismo que ya lo tenemos listo, con sus respectivas cuñas, siendo el bastidor apropiado dentro de los parámetros que exige la Conservación.

Este proceso se lo hará con una engrapadora especial Las grapas irán en forma diagonal cada cuatro centímetros a lo largo del cuadro y se colocarán en forma de damero, para que el tensado sea uniforme. (*Anexo 10*).

Ahora si ya tenemos listo para comenzar con los procesos de restauración.

7.8 Informe de procedimientos de Restauración del apóstol San Pablo.

1. LIMPIEZA DE LA CAPA PICTÒRICA

Una vez reentelado ya podemos manipular fácilmente al cuadro, en nuestro caso ya no tenemos el riesgo de que se nos pueda dividir en dos partes, ahora sí podemos realizar el develado y la limpieza mecánica correspondiente.

Para retirar el velado que estaba colocado como protección de la capa pictórico se utilizó un bisturí para retirar suavemente y las partes que estaban más adheridas nos ayudamos con papetas de algodón con agua tibia, para remover y facilitar su eliminación.

Una vez eliminado el velado por completo se procedió a realizar una limpieza mecánica de residuos de papel de seda y del barniz.

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



La limpieza se lo realizó con papetas de algodón humedecidas con Thinner para remover el barniz que estuvo muy adherido a la capa pictórica, y las partes más suaves se hicieron de forma mecánica. *(Anexo 11.)*

2. REINTEGRACIÓN DE LAGUNAS.

Una vez eliminado el barniz en su totalidad, se procedió a eliminar el repinte ubicado en el brazo izquierdo del apóstol San Pablo, con la ayuda de papetas de algodón humedecidas con thinner.

Luego comenzamos a reintegrar lagunas pequeñas ubicadas a lo largo del cuadro, sobre todo a lo largo de su parte media, con la técnica llamada estucado.

Materiales.- Melaza (sirve como plastificante)

Carbonato de calcio

Cola de Conejo hidratada por 24 horas

Clavo de olor (sirve como preservante)

Procedimiento.- Colocamos el carbonato de calcio sobre la cola de conejo ya preparada hasta formar una isleta, con pequeños golpecitos sobre la mesa para evitar burbujas y de esta forma se cuartee el resane. *(Anexo 12.)*

3. REINTEGRACIÓN CROMÁTICA.

Reintegrado todas las lagunas del cuadro, se procedió a la reintegración cromática con el objetivo de devolver la legibilidad de su imagen.

Antes de comenzar con la reintegración de color, colocamos sobre la capa pictórica una capa muy ligera de barniz de retoque, con el objetivo de saber exactamente la profundidad del color, es decir que tan fuertes o suaves son los colores que componen la obra.

Materiales: 3 partes de Aguarrás

1 parte de Barniz de retoque

Aerógrafo.

Restauración del cuadro San Pablo de la Curia de Azogues



Para la reintegración cromática se utilizaron pigmentos especiales como son los maimeris. Los colores que se aplicaron fueron: tierra tostada, amarillo, blanco, verde esmeralda, rojo, azul ultramar y el ocre. (Anexo 13).

4. BARNIZ FINAL

Una vez terminada la reintegración cromática total del cuadro, se precedió a barnizarlo, es decir se colocó una capa de protección. Para el barniz se realizó una solución compuesta por 100gr. Dammar, 500ml de Aguarrás, 15gr. De cera macrocristalina. Esto se lo aplicó por aspersion ayudado con un compresor. (Anexo 14).

7.9 LIMPIEZA DEL MARCO Y MONTAJE EN EL CUADRO SAN PABLO

Una vez barnizado el cuadro, procedemos a limpiar el marco con metil celulosa diluida en agua al frío, luego con un pedazo de tela frotamos alrededor del marco para conseguir un brillo que le da realce al mismo. El marco no necesitó mayor intervención, porque no presentaba ningún problema grave, simplemente polvo y suciedad superficial. (Anexo 15).

- A continuación ver Ficha de prelación.pdf y Anexos.pdf.



Conclusiones

Como conclusión puedo decir, que en todo el tiempo que he trabajado sobre la pintura de caballete del apóstol San Pablo, he reforzado mis conocimientos y he aprendido mucho lo que significa para un restaurador o conservador una obra de arte. Ya que poner en práctica los conocimientos adquiridos tiene un valor extraordinario, pues los procesos de conservación y restauración se basan en toma de decisiones importantes que no afecten a la obra, y que de nosotros dependerá el rescate o el daño irreversible que se pueda causar a un bien cultural.

Recomendaciones

Con respecto al cuadro del apóstol San Pablo, una vez Preservado, Conservado y Restaurado, se recomienda que el trato hacia esta obra de arte debe ser cuidadosa y planificada, tanto en su embalaje, transporte, seguridad y ante todo en su futura conservación ya sea en reserva o en exposición.

El cuadro tendrá que retornar a su inicial procedencia como es la Curia de Azogues, por lo tanto implicará su embalaje y a la vez su transportación, el mismo que se recomienda utilizar materiales que protejan a la obra de daños externos como golpes, rasgaduras, roturas, etc., tal es el caso de espumaflex, fundas de burbujas, esponja grande que cubra todo el cuadro, de esta manera evitaremos dichos problemas que afecten a la integridad física del mismo.

Además se recomendará a la institución que posteriormente se encargue del cuadro del apóstol San Pablo, crear políticas y estrategias de seguridad y de conservación ambiental, es decir deberán controlar tanto la humedad relativa como la temperatura, ya que como explicamos en uno de los capítulos esta obra puede ser atacada fácilmente por microorganismos u hongos, el mismo que debe ser monitoreado y controlado periódicamente.

Finalmente se recomienda a toda la ciudadanía en general que la conservación de bienes culturales que se encuentren en su poder, debe ser considerada como una de las medidas prioritarias.



Bibliografía

1. Anexo 1. (1972), Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y natural, París.
2. BRANDI Cesare, Teoría del Restauo, Madrid, Alianza Editorial, S.A., pag.47, 1988- 1993
3. CIRLOT, Juan Eduardo, Diccionario de Símbolos, Barcelona, 1958.
4. Ed. Cast.: Historia de la Restauración Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1988,1989, 1992, 1993.
5. GÓMEZ, M.L. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte. Madrid,España: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1994. 436 p.
6. GUICHEN, Gael Políticas de Preservación de los Bienes Culturales, Italia, traducido por Marcelo Parra Segovia, 1997-1998
7. INSTITUTO NACIONAL DE PATRIMONIO CULTURAL, Ley Patrimonio Cultural Decreto No. 3501, Quito, La Económica Editorial, 1989
8. LAMO, Maria Carolina, Cátedra sobre Pintura de Caballete, Apuntes de clase. 2007.
9. PALACIOS, Cecilia ; Biodeterioro de los bienes culturales, Apuntes de clase. 2007.
10. REVILLA, Federico, Diccionario de Iconografía y Simbología, Ediciones Càtedra, Madrid, 1999.
11. UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO, LABORATORIO DE MICOLOGÍA. Informe sobre cultivo de hongos.Valparaíso, Chile, 2000. (doc. no publicado).
12. www.cncultura.gov.ec/cultura/HTML/INSPATRIMONIO.
13. www.edufuturo.com/educacion.php
14. www.es-aqui.com/payno/arti/colas.htm - 27k
15. www.portalcristiano.org.es
16. www.soapyworld.com/glicerina.htm - 16k