



UNIVERSIDAD DEL AZUAY
FACULTAD DE DISEÑO
ESCUELA DE ADMINISTRACION
Y CONSERVACION DEL PATRIMONIO

RESTAURACION DE LA OBRA DE ARTE
“MUERTE DE SAN JOSE”

*TESIS PREVIA A LA OBTENCION
DEL TITULO DE LICENCIADO EN
ADMINISTRACION Y CONSERVACION
DEL PATRIMONIO*

JORGE WILMER ALVAREZ SARMIENTO
AUTOR

LCDA. MARIA DOLORES DONOSO
DIRECTORA

CUENCA - ECUADOR
2007

DEDICATORIA

Este trabajo lo dedico a mi Madre por su apoyo incondicional
ya que estuvo presente durante toda mi vida.

A mi hermana Ximena.

A mi esposa Mónica por estar a mi lado,
a mi hijo Daniel y al que esta por venir.

A todos mis amigos y a Dios por darme la vida.

AGRADECIMIENTO

Un sincero agradecimiento a la Lcda. María Dolores Donoso,
directora de esta tesis, que de una manera desinteresada me
brindo su apoyo y puso en mi toda su confianza.

A la Universidad del Azuay y a todos quienes han hecho
posible de una u otra manera la
elaboración de esta tesis.

INDICE

	Pag.
Dedicatoria	
Agradecimiento	
INTRODUCCION.	
CAPITULO I. Estudio histórico	1
1.1 Reseña histórica.....	1
1.1.1 Vida de San José.....	1
1.1.2 Genealogía.....	1
1.1.3 Residencia.....	2
1.1.4 Matrimonio.....	2
1.1.5 La Encarnación.....	3
1.1.6 El Nacimiento y la Huida a Egipto.....	3
1.1.7 Regreso a Nazaret.....	4
1.1.8 Muerte.....	4
1.1.9 Devoción a San José.....	5
1.2 Algunas representaciones.....	8
CAPITULO II. Estudio Iconográfico	10
2.1 Análisis.....	10
2.1.1 El Desarrollo de la Iconografía de San José en la Pintura Europea Desde la Edad Media Hasta el Barroco.....	10
2.2 Análisis Iconográfico de la Obra "Muerte de San José".....	12
2.3 Descripción de Personajes de la obra.	13
2.3.2 Interpretación del significado de cada personaje. Análisis de formas y colores.....	14
a. La Sagrada Familia.....	14
b. San José.....	15
c. La Virgen María.....	15
d. Cristo Jesús.....	16

CAPITULO III. Estudio Estético de la obra en Restauración.....	17
3.1 La pintura de Caballete.....	17
3.1.1 Definición.....	18
3.1.2. Soportes de la pintura en caballete.	18
3.2 Listado de procedimientos.....	19
a. Limpieza Superficial.....	19
b. Eliminación de barniz.....	19
c. Parche-Injerto.....	20
d. Reentelado.....	20
e. Fijado.....	20
f. Consolidación.....	21
g. Corrección de deformaciones.....	21
h. Entablillado.....	21
i. Bandas Perimetrales.....	22
j. Cambio de Bastidor.....	22
k. Estucado.....	22
l. Reintegración Cromática.....	23
m. Tratamiento funguicida.....	23
n. Estabilizado.....	23
o. Barnizado.....	24
3.3 Conservación de la Pintura de Caballete	24
3.4 Intervenciones en la Restauración de la Pintura de Caballete.....	26
3.5 Estética de la restauración.	27
3.5.1 Significado estético de la obra: "La muerte de San José".	28
CAPITULO IV. Diagnóstico y deterioros.....	33
4.1 El Diagnóstico de una obra. Definición.....	33
4.1.1 Principales agentes.....	33
4.2 Caracterización en las diferentes partes de los deterioros de una obra.....	34
4.2.1 En el marco.....	34

4.2.2 En el Bastidor.....	34
4.2.3 En el Soporte.....	34
4.2.4 En la Base de preparación.....	36
4.2.5 Capa Pictórica.....	37
4.2.6 Capa de Protección.....	42
4.3 Análisis del estado de Conservación de la obra a ser intervenida.....	43
4.4 Propuesta de Intervención.....	47
CAPITULO V. Restauración e intervención de la obra	49
5.1. Recepción.....	49
5.2 Desmontaje.....	49
5.3 Cama y tensado.....	50
5.4 Velado.....	50
5.5 Limpieza del Soporte.....	51
5.6 El Reentelado.....	51
5.7 Develado.....	52
5.8 Limpieza de la capa pictórica.....	52
5.9 Estucado.....	53
5.10 Montaje en el bastidor adecuado.....	54
5.11 Reintegración del color.....	56
5.12 Capa de Protección.....	56

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

BIBLIOGRAFIA

ANEXOS

RESUMEN

La iconografía a través del tiempo ha ido formando parte del ser humano. Siempre ha sido uno de los temas más importantes el crear dichas obras, representando a un Ser Supremo y sobre todo su Santa Familia.

El trabajo realizado en la obra pictórica MUERTE DE SAN JOSE, de autor Anónimo pintada a mediados del siglo XIX, consta de una documentación con una reseña histórica y estética, con fotografías antes, durante y al finalizar el trabajo; en donde se indica como debe realizarse la limpieza superficial, su consolidación, la limpieza química, el estucado, reintegración de faltantes de color y por último la colocación de una capa de protección.

De esta manera la grandeza y dignidad del santo es reconocida universalmente y será el arte el responsable de difundir la imagen de San José a la cristiandad, y sobre todo siga formando parte de los bienes culturales que poseemos.

INTRODUCCION

La pintura de caballete es una de las expresiones más fascinantes en el mundo del arte, puesto que el artista plasma, la expresión individual de su entorno, por diferentes índoles, ya sea religioso, cultural, u otros; el legado de valor histórico es alto, además de expresar en muchas ocasiones la cultura de un pueblo.

Un bien cultural se enfrenta a una gran labor: reconocerlo, comprenderlo, entender sus necesidades, plantear y ejecutar soluciones para su conservación, velar por que al intervenir en él, no pierda su capacidad de comunicar la información que contiene, al igual que facilitar su adecuada permanencia en el entorno del cual proviene.

Por este motivo, es necesario dar una buena conservación y restauración al bien, por lo que se ve afectado o alterado, debido al tiempo, la manipulación, o incluso una mala intervención, pueden ser factores determinantes para que la obra de arte se pierda, ya sea en su sentido estético o cultural.

Una tarea como esta, exige al profesional la apropiación de conocimientos que le permitan mirarlo integralmente, los mismos, hacen referencia a la historia, los valores (estético, religioso, iconográfico), entorno en el cual se encuentra, la técnica, la metodología, y los procesos de deterioro, sus causas y manifestaciones en los objetos, el uso que ha tenido y tiene actualmente.

Es solo a partir de esta apropiación, que se puede pensar entonces, en cómo emprender el estudio de la obra de arte, para elaborar un diagnóstico sobre el cual sustentar una propuesta de conservación-restauración. Si esto no fuera así, se correría el gran riesgo de cosificar a dicho bien, de despojarlo de su significación. Es por este motivo que a través de la intervención de esta pintura se intenta rescatar la cultura, y así con el tiempo sea utilizada como una herencia para las futuras generaciones.



CAPÍTULO I
RESEÑA HISTÓRICA

CAPITULO I

ESTUDIO HISTORICO

1.1 RESEÑA HISTORICA.-

1.1.1 Vida de San José

A San José, Dios le encomendó la inmensa responsabilidad y privilegio de ser esposo de la Virgen María y custodio de la Sagrada Familia. Es por eso el santo que más cerca está de Jesús y de la Virgen María.

San José es llamado el "**Santo del silencio**" No se conocen palabras expresadas por él, tan solo sus obras, sus actos de fe, amor y de protección como padre responsable del bienestar de su amada esposa y de su excepcional Hijo. José fue "santo" desde antes de los desposorios. Un "escogido" de Dios.

Las principales fuentes de información acerca de la vida de San José son los primeros capítulos del primer y tercer Evangelios; estas también son prácticamente las únicas fuentes confiables, ya que mientras que tanto en la vida del santo patriarca así como en varios otros temas relacionados con la historia del Salvador que fueron dejados sin tratar por los escritos canónicos, la literatura apócrifa está llena de detalles, la no admisión de dichos trabajos dentro del Cuerpo del Canon de las Sagradas Escrituras lanza una fuerte sospecha sobre sus contenidos, y, aún cuando se pueda dar por acordado que varios de dichos hechos así recopilados puedan estar fundados en tradiciones confiables, en la mayoría de los casos es casi imposible discernir y tamizar tales partículas de verdadera historia de entre los componentes imaginarios con los cuales están asociados.

1.1.2 Genealogía

San Mateo (1:16) llama a San José como el hijo de Jacob, de acuerdo con San Lucas (3:23), Elí fue su padre.

1.1.3 Residencia

Belén (Bethlehem), la ciudad de David y sus descendientes, aparenta haber sido el lugar de nacimiento de José. Cuando, sin embargo, la historia del Evangelio comienza, unos pocos meses antes de la Anunciación, José era situado en Nazaret. Cuándo y por qué él abandonó su tierra natal para radicarse por sí mismo en Galilea no ha sido averiguado; algunos suponen – y la suposición no es de ningún modo improbable – que las entonces humildes circunstancias de la familia y la necesidad de ganarse la vida pueden haber motivado el cambio. San José, por cierto, fue un *tekton*, como podemos aprender en Mateo 13:55, y Marcos 6:3. La palabra significa tanto mecánico en general como carpintero en particular.

1.1.4 Matrimonio

Es probablemente en Nazaret que José comprometió y desposó a aquella que sería luego la Madre de Dios. Cuándo el matrimonio tuvo lugar, si antes o después de la Encarnación, no es materia fácil de establecer, y en este punto los maestros de la exégesis han disentido en todo tiempo. La mayoría de los intérpretes modernos, siguiendo las huellas de Santo Tomás, entienden que, para la época de la Anunciación, la Virgen estaba solamente comprometida con José; tal como Santo Tomás informa, esta interpretación se adapta mejor a todos los datos evangélicos.

No será poco interesante de recordar acá, a pesar de lo poco confiable que son, las extensas historias concernientes al matrimonio de San José que podemos encontrar en los escritos apócrifos. Cuando contaba con cuarenta años de edad, José desposó a una mujer llamada Melcha o Escha para algunos, Salomé para otros, con quien convivió cuarenta y nueve años y con quien tuvo seis hijos, dos mujeres y cuatro hombres, el menor de los cuales fue Santiago (el Menor, llamado "el hermano del Señor"). Un año después de la muerte de su esposa, cuando los sacerdotes anunciaron por toda la Judea que ellos deseaban encontrar en la tribu de Judá algún hombre respetable para desposar a María, de entonces doce a catorce años de edad, José, quien ya

tenía en dicho momento noventa años, fue a Jerusalén entre los candidatos, un milagro manifestó la elección de José realizada por Dios, y dos años después la Anunciación tuvo lugar. Estos sueños, como los caracteriza San Jerónimo, a partir de los cuales varios artistas Cristianos han dibujado su inspiración están viciados en su autoridad; a pesar de ello adquirieron con el correr de los años cierta popularidad, en ellos algunos escritores eclesiásticos buscaban la respuesta a la bien conocida dificultad surgida a partir de la mención en los Evangelios de "los hermanos del Señor", de ellos también la credulidad popular, contrariamente a toda probabilidad así como también a la tradición atestiguada por viejos trabajos artísticos, ha retenido la creencia de que San José era un hombre anciano en el momento de su matrimonio con la Madre de Dios.

1.1.5 La Encarnación

Este matrimonio, verdadero y completo, estaba pensado, en la intención de los esposos, para ser un matrimonio virginal. Pero pronto, la fe de José en su esposa iba a ser dolorosamente probada: ella iba a tener un hijo. Pese a lo doloroso que el descubrimiento debió haber sido para él, sin conciencia de lo que significaba el misterio de la Encarnación, sus delicados sentimientos le prohibieron a sí mismo difamar a su prometida, y resolvió "abandonarla en secreto; pero mientras pensaba en dichas cosas, el ángel del Señor se le apareció en sueños, diciendo: José, hijo de David, no temas recibir a María como esposa, ya que lo que ha sido concebido en ella, es obra del Espíritu Santo. Y José, levantándose de su sueño, hizo tal como el ángel del Señor le encomendó y la tomó por esposa" (Mateo 1:19, 20, 24).

1.1.6 El Nacimiento y la Huida a Egipto

Unos pocos meses más tarde, llegó el tiempo para José y María de ir a Belén (Bethlehem), para ser censados, de acuerdo con el decreto emitido por el César Augusto: una nueva fuente de angustia para José, puesto que "sus días se habían cumplido, ella debía ser asistida para el parto", y "no había lugar para ellos en la posada (Lucas 2:1-7). "Cuáles han sido los pensamientos de

este santo varón en el nacimiento del Salvador, la venida de los pastorcitos y de los sabios, y en los sucesos ocurridos durante la Presentación de Jesús en el Templo, solamente podemos adivinarlos; San Lucas únicamente dice que él estaba "admirado de las cosas que se hablaban de El" (2:33). Nuevas pruebas seguirían pronto. Las noticias de que un rey de los judíos había nacido bastó para encender en el corazón de Herodes, el fuego de los celos. Nuevamente, "un ángel del Señor se apareció en sueños a José, diciendo: Levántate, y toma al niño y a su madre, y huye a Egipto: y permanece allí hasta que te sea avisado" (Mateo 2:13).

1.1.7 Regreso a Nazaret

La citación para regresar a Palestina llegó recién después de unos pocos años, y la Sagrada Familia se estableció nuevamente en Nazaret. La vida de San José es, de aquí en adelante, la simple y apacible vida de un humilde Judío, que se mantenía a sí mismo y a su familia con su trabajo, y observando fielmente las prácticas religiosas prescriptas por la Ley u observadas por los Israelitas piadosos. El único incidente digno de mención, recogido en los Evangelios, es la pérdida y angustiosa búsqueda de Jesús, de entonces doce años de edad, cuando El se extravió durante la peregrinación anual a la Ciudad Santa (Lucas 2: 42-51).

1.1.8 Muerte

Esto es lo último que se escucha acerca de San José en las Sagradas Escrituras, y bien se puede suponer que el padre adoptivo de Jesús falleció antes del comienzo de la vida pública del Salvador. En varias circunstancias, por cierto, los Evangelios nos hablan de la madre y hermanos (Mateo 12:46; Marcos 3:31; Lucas 8:19; Juan 7:3), pero nunca hablan acerca de Su padre en conexión con el resto de la familia, solamente cuentan que Nuestro Señor, durante su vida pública fue sindicado como el hijo de José (Juan 1:45; 6:42; Lucas 4:22) el carpintero (Mateo 13:55). ¿Es posible pensar que Jesús, además, cuando estaba a punto de morir en la Cruz, haya confiado Su madre al cuidado de Juan, estando San José todavía con vida? De acuerdo con la

apócrifa "Historia de José el Carpintero", el santo hombre había alcanzado los ciento once años cuando murió, el 20 de Julio (del Año del Señor 18 ó 19). San Epifanio le asignaba noventa años de edad en el tiempo de su deceso, y si vamos a creerle al Venerable Beda, él fue enterrado en el Valle de Josafat. A decir verdad no se sabe cuándo murió San José, es bastante improbable que él haya alcanzado semejante madurez de edad de la cual habla la "Historia de San José" y San Epifanio. Lo más probable es que haya muerto y sido enterrado en Nazaret.

1.1.9 Devoción a San José

El espíritu religioso colonial latinoamericano encontró la mejor forma de expresión mediante las manifestaciones artísticas. La Iglesia Católica se valió del arte para convencer y conquistar a millones de infieles. De esta manera fue necesario para los artistas seguir las normas iconográficas establecidas en Europa para la representación de las imágenes.

José era un "hombre justo". Este elogio otorgado por el Espíritu Santo, y el privilegio de haber sido elegido por Dios para ser el padre adoptivo de Jesús y el Esposo de la Virgen Madre, son los fundamentos de los honores asignados a San José por la Iglesia. Tan convincentes son dichos fundamentos que no deja de ser sorprendente que el culto a San José fuese tan lento en ganar reconocimiento. Lejos de ser ignoradas o pasadas por alto durante los primeros años de Cristianismo, las prerrogativas de San José fueron ocasionalmente confrontadas entre los Padres; incluso tales elogios, que no pueden ser atribuidos a los escritores entre cuyos trabajos ellos encuentran cabida, atestiguan que las ideas y la devoción allí expresadas eran familiares, no sólo para los teólogos y predicadores, y deberían haber sido prestamente bienvenidas por la gente. Las huellas más tempranas de reconocimiento público acerca de la santidad de San José son halladas en Oriente. Su fiesta, si es que se puede confiar de las afirmaciones de Papebroch, era tenida en cuenta por los Coptos ya en los tempranos inicios del siglo cuarto. Nicéforo Calixto dice asimismo que en la gran basílica erigida en Belén (Bethlehem) por

Santa Elena, había un magnífico oratorio dedicado en honor del santo. Lo cierto es, sea como sea, que la fiesta de "José el Carpintero" se encuentra registrada, el 20 de Julio, en uno de los antiguos Calendarios Coptos, así como también en un Synazarium de los siglos octavo y noveno publicado por el Cardenal Mai. Menologios griegos de una fecha posterior al menos mencionan a San José en el 25 ó 26 de Diciembre, y otra conmemoración suya conjuntamente con otros santos fue realizada en los dos Domingos inmediatamente anterior y posterior a Navidad.

En Occidente el nombre del padre adoptivo de Nuestro Señor (*Nutritor Domini*) aparece en algunos martirologios locales de los siglos noveno y décimo, y encontramos en 1129, por primera vez, una iglesia dedicada en su honor en Bologna. Su devoción, por entonces solamente privada, como aparentaba ser, cobró un gran ímpetu debido a la influencia y al celo de santos de la talla de San Bernardo, Santo Tomás de Aquino, Santa Gertrudis (muerta en 1310), y Santa Brígida de Suecia (muerta en 1373). De acuerdo con Benedicto XIV "la opinión generalizada de lo aprendido es que los Padres Carmelitas fueron los primeros en importar desde Oriente hacia Occidente la loable práctica de tributarle un completo culto a San José" Su fiesta, introducida hasta el fin poco tiempo después, en el Calendario Dominicano, fue ganando paulatinamente una posición segura en numerosas diócesis de Europa Occidental. Entre los más celosos promotores de la devoción en dicha época, San Vicente Ferrer (muerto en 1419), Pedro d'Ailly (m. en 1420), San Bernardino de Siena (m. en 1444), y Jehan Charlier Gerson (m. en 1429), merece una especial mención Gerson, quien, en 1400, compuso un Oficio de los Esponsales de José particularmente en el Concilio de Constanza (1414), como medio de promocionar el reconocimiento público del culto de San José. Recién bajo el pontificado de Sixto IV (1471-84), los esfuerzos de dichos benditos hombres fueron recompensados por el Calendario Romano (19 de Marzo). Desde aquel entonces la devoción adquirió cada vez mayor popularidad, y la dignidad de la fiesta fue guardando relación con su firme crecimiento. Primeramente sólo fue una *festum simplex*, y fue prontamente elevada a un doble rito por Inocencio VIII (1484-92), declarada por Gregorio XV, en 1621, como una fiesta

obligatoria, a instancias de los Emperadores Fernando III y Leopoldo I y del Rey Carlos II de España, y fue elevada al rango de fiesta doble de la segunda clase por Clemente XI (1700-21). Además, Benedicto XIII, en 1726, agregó el nombre en la Letanía de los Santos.

Una festividad en el año, sin embargo, no fue considerada suficiente para satisfacer la piedad popular. La Fiesta de los Esponsales de la Santísima Virgen y San José, tan vigorosamente propugnada por Gerson, y concedida por Paulo III a los Franciscanos, después a otras órdenes religiosas y diócesis individuales, fue, en 1725, concedida a todos los países que la solicitasen, un apropiado Oficio, compilado por el Dominico Pierto Aurato, fue asignado, y el día fijado en el 23 de Enero. Esto no fue todo, la reformada Orden Carmelita Descalza, en la cual Santa Teresa infundió su gran devoción hacia el padre adoptivo de Jesús, lo eligió, en 1621, como su patrono, y en 1689, les fue permitido celebrar la fiesta de su Patrocinio en el tercer domingo después de Pascua. Esta fiesta, pronto, adoptada a lo largo de todo el Reino de España, fue posteriormente extendida a todos los estados y diócesis que solicitasen el privilegio. Ninguna otra devoción, tal vez, haya crecido tan universalmente como esta, así como tampoco ninguna otra pareció haber atraído con tanta fuerza a los corazones de los cristianos, y particularmente de las clases obreras, durante el siglo diecinueve, como ésta de San José.

Este maravilloso, y sin precedentes, incremento de la popularidad ha sido otro nuevo galardón para ser adosado al culto del santo. Complementariamente, uno de los primeros actos del pontificado de Pío IX, siendo él mismo particularmente devoto de San José, fue hacer extensiva a toda la Iglesia la fiesta del Patrocinio (1847), y en Diciembre, 1870, de acuerdo con los deseos de los obispos y de toda la feligresía, él declaró solemnemente al Santo Patriarca José, como patrono de la Iglesia Católica, y resolvió que su fiesta (19 de Marzo) debería de allí en adelante ser celebrada como una doble de la primera clase (pero sin octava, a causa de la Cuaresma). Siguiendo los pasos de sus predecesores, Leon XIII y Pío X han exhibido un similar deseo de agregar sus propias joyas a la corona de San José: el primero, permitiendo en

ciertos días la lectura del Oficio Votivo del santo, y el restante aprobando, el 18 de Marzo de 1909, una letanía en honor de aquel cuyo nombre él recibió en su bautismo.

1.2 Algunas representaciones.

La muerte de San José (1787).



Autor: Goya

Óleo sobre lienzo. 220 x 152 cm.

Monasterio de San Joaquín y
Santa Ana (Valladolid, España).

Foto 1. Muerte de San José (Goya)



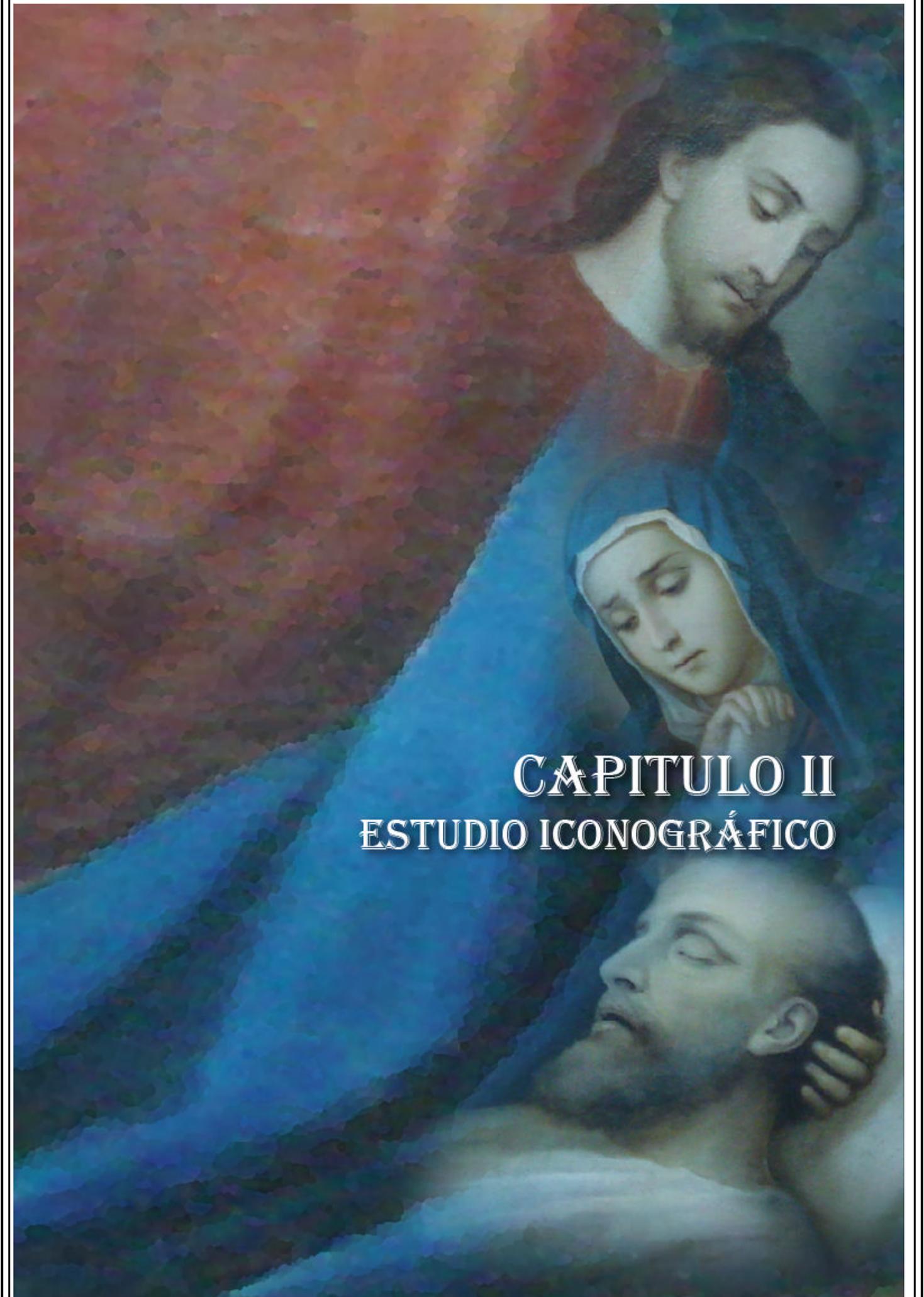
Autor: Goya

Óleo sobre lienzo. 54,5 x
40,5 cm.

Institute of Arts (Flint,
Estados Unidos).

Foto 2. Muerte de San José (Goya)

Cabe recalcar que estas son algunas de las representaciones artísticas de la muerte de San José, debido a que no se sabe realmente como fue su muerte, en estos dos ejemplos el autor expresa de una manera imaginaria el acontecimiento.



CAPITULO II
ESTUDIO ICONOGRÁFICO

CAPITULO II

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

2.1 ANALISIS.-

2.1.1 El Desarrollo de la Iconografía de San José en la Pintura Europea Desde la Edad Media Hasta el Barroco.

Muchos especialistas se han encargado de estudiar el desarrollo de la iconografía cristiana, pero los trabajos de Émile Mâle¹ en Francia son unos de los más importantes, de modo que para el desarrollo de la iconografía de San José en el arte europeo se da a partir principalmente de los estudios de Mâle y de otros autores como Duchet-Suchaux y Pastoureau, Réau y Revilla para complementar dicho estudio.

Es importante resaltar que muchos aspectos de la vida de San José son oscuros pues es poco lo que relatan los evangelios de Lucas y Mateo, únicas fuentes principales de la vida del santo. De ahí que los artistas tomaron de los Evangelios apócrifos y la Leyenda Dorada muchos datos ocultos de San José.

Así como la Iglesia Católica tomó en consideración la figura de San José, el arte se encargó de consagrarlo con el tiempo. La poca relevancia que tuvo el santo en la liturgia durante la Edad Media se reflejó en las obras de arte, no representándosele solo o como imagen devocional; sin embargo, era partícipe de las escenas de la vida de la Virgen y de la infancia de Jesús.

En las pinturas antiguas aparece San José como un hombre viejo con barba larga, porque en los primeros tiempos de la época cristiana era necesario

¹ Mâle (1862-1954) estudió básicamente la expresión del pensamiento de la iglesia en el arte europeo, especialmente en Francia, Flandes y España. Abarcó toda la Edad Media hasta el polémico arte de la Contrarreforma, incluso analizó la cultura francesa del siglo XIX. Abrió el camino a la iconografía cristiana verdaderamente científica proponiendo un método riguroso que privilegiaba los estudios históricos y no los temáticos, confrontando la obra de arte con textos contemporáneos (Mâle, 1985).

afianzar la doctrina de la virginidad de María, de modo que los artistas debían representar a un José anciano en el momento del nacimiento del niño para demostrar que su persona no era capaz de concebir un hijo.

Por la influencia de Santa Teresa de Jesús el culto se difundió durante el siglo XVI, al igual que las imágenes de San José, desde este momento hasta el siglo XVIII comenzó la polémica de cómo se debía representar al santo. El teólogo Canisius apoyaba a los artistas que seguían la tradición de representar a San José como un anciano, pues los fieles ya estaban acostumbrados a esa imagen. En contraposición, Molanus abogaba porque los artistas consideraran al santo como un hombre joven y vigoroso que sirvió de protector a la Virgen, lo cual fue apoyado por muchos escritores de la época.

Desde el siglo XVI hay San José con cabellos negros sin la calvicie tradicional, jóvenes y bellos; no obstante, persistió el modelo antiguo de representarlo como un anciano, sobre todo en Italia². Además, aparecen algunas imágenes del santo completamente solas, portando un báculo florecido –atributo tomado de los Evangelios apócrifos- como signo de su virginidad. De acuerdo con Revilla (1995): "...A partir del siglo XVI comenzó a ser representado como un varón maduro en su plenitud. Cuando no empuña la vara, sus atributos son algunas herramientas de carpintero. Muy a menudo, sostiene en brazos al niño Jesús... (p. 227)."

El país que probablemente aceptó más los cambios del tipo de representación fue España. San José tomó un lugar importante en la producción de Murillo, quien sacó de la sombra al personaje para resaltar sus valores como trabajador y padre de Jesús, representándolo con vigor y nobleza, sólo o en el grupo de la Sagrada Familia. Otros pintores que lo reprodujeron fueron Zurbarán y El Greco.

² Mâle (1985) alude que los artistas no rechazaron con facilidad los cambios de la tradición. En este caso Italia permaneció más unida a la tradición, pues encontramos más santos José ancianos que jóvenes. La escuela de los Carracci fue fiel ejemplo de ello, mientras España y Francia rompieron más la tradición. Esto mismo fue característico del siglo XVII, donde lo tradicional nunca desapareció frente a lo nuevo.

En el siglo XVII la imagen de San José se integra al ciclo mariano por la influencia de los jesuitas. A pesar de que se le vuelve a insertar en los episodios narrativos de la Virgen y el Niño, se le destaca como esposo de la Virgen y padre de Jesús con toda la solemnidad de su figura.

En relación con la vestimenta del santo, en la época medieval viste un traje de los artesanos (túnica corta y ceñida) y en el episodio de La Huida a Egipto lleva un traje de viaje (capa y turbante o sombrero de alas). Posteriormente apareció con una túnica talar y manto terciado.

Lógicamente la efigie de San José fue más representada con la Sagrada Familia que de forma individual. Conforme con esto hay imágenes donde el santo es la figura central y en otras formas parte de un episodio con un rol secundario, de manera que se puede hablar de imágenes devocionales e imágenes narrativas. Dentro de las primeras se tienen: *San José y el Niño, Los Sueños de San José, La Coronación y Muerte de San José* y, entre las imágenes narrativas están: *Los Desposorios de la Virgen, La Visitación, La Natividad, La Adoración de los Magos o Epifanía, La Huida a Egipto, La Presentación de Jesús en el Templo y La Circuncisión.*

2.2 Análisis Iconográfico de la Obra "MUERTE DE SAN JOSE"

En el cuadro se encuentran los personajes más importantes de la Santa Familia, se ve a San José tendido sobre su lecho, dispuesto a entregarse apaciblemente a la muerte, mientras Jesús y la Virgen están en su cabecera, acompañándolo en sus últimas horas.

Los personajes son figuras hieráticas, inmóviles, como quien contempla y se deja contemplar. Es como una transformación de la naturaleza humana que anuncia la resurrección de los muertos.



Foto 3. Muerte de San José (Anónimo)

2.3 Descripción de Personajes de la obra.

2.3.1 Enumeración:

- a. La Sagrada Familia
- b. San José
- c. La Virgen María
- d. Cristo Jesús

2.3.2 Interpretación del significado de cada personaje. Análisis de formas y colores.

a. La Sagrada Familia.- En la Edad Media surgió una devoción hacia la Sagrada Familia desconocida hasta entonces, lo que conllevó hacia finales de la época a la exaltación del culto de San José. Dichas representaciones fueron debidas a las meditaciones franciscanas. El arte del siglo XV y XVI en numerosas ocasiones no mostraba ni a San José ni a los ángeles, sólo aparecía la Virgen y el Niño junto a Santa Isabel y el pequeño San Juan Bautista. Rafael y los grandes maestros del Renacimiento realizaron algunas obras de esta temática; asimismo, la escuela boloñesa representó sólo a los dos niños de la Sagrada Familia.

Pero también había algunas Sagradas Familias compuestas de tres personas: María, Jesús y José y otra con la Virgen, el Niño y Santa Ana. La primera se hizo más frecuente en el arte de la Contrarreforma, donde varias conservaron el espíritu de ingenuidad propio de la época medieval como la de Claude Vignon, en la cual aparece un ángel coronando al Niño acostado en su cuna entre tanto la Virgen prepara la comida y San José medita.

Durante el siglo XVI-XVII se dan escenas del Niño, de cinco a seis años, que camina dándole la mano a la Virgen y a su padre adoptivo, mientras en el cielo vuela una paloma y en el fondo se divisa el rostro de Dios. Quizás esto, en un principio, representó el Regreso de Egipto o el Hallazgo del Niño en el Templo, pero en la Contrarreforma adoptó un significado superior como una Trinidad de la Tierra, imagen de la Trinidad del cielo. San José es la imagen del padre y la Virgen, que fue templo del Espíritu Santo, representa al mismo Espíritu Santo, de esta forma la Sagrada Familia adquiere un nuevo sentido ante los fieles.

b. San José.- Representada por una figura masculina de avanzada edad, con barba y bigote blancos, con nariz delgada, el encarné es de color pálido de aspecto tranquilo con los ojos cerrados y manos entrelazadas como signo de misericordia y piedad ante la muerte, se encuentra en su lecho con vestimenta blanca y manto café.



Foto 4. San José

El color blanco puede representar dos polos opuestos: la plenitud de la divinidad y la situación de la muerte.

El manto café se lo utiliza como recordatorio de que Dios le entrego a su único hijo para su cuidado y educación, ya que San José fue escogido como el mejor de los hombres de este mundo en aquella época.

c. La Virgen María.- Se encuentra en la cabecera del lecho de San José, la mirada se dirige hacia él, triste y humilde, con una actitud de oración ya que así lo representa sus manos entrelazadas, puesto que María es la que intercede ante Dios y el Hijo para toda la humanidad, su nariz es delgada y boca pequeña, el encarné es natural.

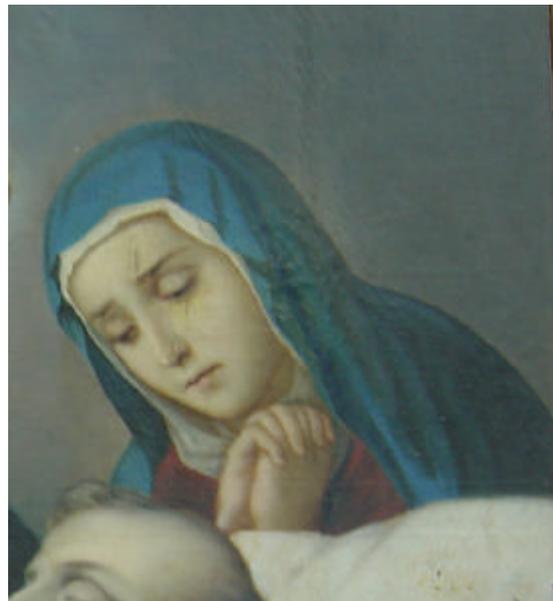


Foto 5. Virgen María

El centro de la representación es siempre el rostro; es el lugar de la

presencia del espíritu de Dios, porque la cabeza es la sede de la inteligencia y de la sabiduría.

El velo que tapa su cabeza es azul para recordar su profundo valor teológico y funcional, puesto que es Madre de Dios con su presencia misericordiosa y celestial, dispuesta a pedir con sus oraciones y bendiciones para los creyentes.

De túnica roja como símbolo de la vida.

d. Cristo Jesús.- Representado por una figura masculina joven de cabellos largos color castaño. Sobre su cabeza esta la aureola y se lo representa en forma de luz que juega un papel importante ya que demuestra que la luz viene siempre de lo alto símbolo de la gloria de Dios, la nariz es delgada, la boca es pequeña, dibujada con una forma geométrica y está cerrada en el silencio de la contemplación. De encarne natural.



Foto 6. Cristo

Posee barba y bigotes, su mirada esta dirigida al Santo, su mano derecha se encuentra levantada con el dedo índice apuntando hacia el cielo con actitud de bendecir y con la mano derecha sostiene la cabeza de San José.

La túnica roja que tapa su cuerpo constituye un símbolo de la vida, revestido completamente por el amor y la santidad del Espíritu.

El color azul expresa la realidad celestial. Lo encontramos con frecuencia en el manto de Cristo.



CAPITULO III
ESTUDIO ESTÉTICO DE LA
OBRA EN RESTAURACIÓN

CAPITULO III

ESTUDIO ESTÉTICO DE LA OBRA EN RESTAURACIÓN

3.1 LA PINTURA DE CABALLETE



Foto 7. Pintura al fresco

En la época del renacimiento, la pintura al fresco en muros y techos cedió el paso a la pintura de caballete al óleo. En el siglo XX, las obras han vuelto a cobrar importancia, en especial la de los muralistas mexicanos. La necesidad de expresar una emoción intensa por medio del arte, une a pintores tan diferentes como el español El Greco, del siglo XVI, y los expresionistas alemanes del siglo XX.

En el polo opuesto, se definen los intentos de ciertos expresionistas por revelar la realidad interior, ya que siempre han existido pintores empeñados en representar exactamente los aspectos exteriores de la pintura.

El realismo y el simbolismo, la contención clásica y la pasión romántica, se han ido alternando a lo largo de la historia de la pintura, revelando afinidades e influencias significativas.

3.1.1 Definición

La pintura de caballete es la técnica que usa colores y un utensilio para depositarlos sobre una superficie dada; mediante la representación artística por medio del dibujo, la luz y el color. Según sea la técnica empleada puede ser:

- Acuarela: en papel o cartón usando colores disueltos en el agua.
- Aguada: colores disueltos en agua o en goma muy líquida.
- Aguazo: aguada realizada sobre lienzo. Los colores suelen ser más fuertes que en la acuarela.
- Encáustica: los colores se disuelven en cera. Se aplica con un punzón o un pincel caliente.
- Fresco: los colores son disueltos en agua y son aplicados en el paramento cuando aún está el fresco enlucido.
- Óleo: los colores van disueltos en aceite secante, normalmente linaza.³

3.1.2. Soportes de la pintura en caballete.

Se divide en dos: Orgánicos e Inorgánicos

a) Orgánicos: presentan cambios bidimensionales y se dividen en dos:

a.1) Rígidos: Madera, Marfil

a.2) Flexibles: Cuero, Tela, Papel

b) Inorgánicos: Metal, Vidrio, Arcilla, Piedra

Los más utilizados son:

b.1) la madera, y.

b.2) la tela

³ Wikipedia.- La pintura de caballete. (www.wikipedia.org)

Cuando se realizan intervenciones de restauración; éstas se desarrollan sobre diversos tipos de soportes: textiles, rígidos, tablas, cartón, placas, mixtos, etc., y, diferentes técnicas pictóricas; tales como óleo, acrílico, témpera, temple y técnicas mixtas. En este tipo de pintura, se trabaja con materiales específicos, químicamente testeados, acorde a los criterios de reversibilidad, principio fundamental de la restauración. Se ejecutan procedimientos tales como: limpieza mecánica y química, eliminación de barniz, parches, injertos de soporte faltante, reentelados, fijados y consolidación, cambios de bastidor, corrección de deformaciones, tratamientos antimicóticos, reintegración cromática.

3.2 Listado de procedimientos

- a) **Limpieza Superficial:** Remoción de suciedad (contaminación ambiental: smog, nicotina, cúmulo de grasa, etc.) por medios químicos (limpieza química) o mediante el uso de instrumental específico (limpieza mecánica).



Foto 8. Limpieza de una obra

- b) **Eliminación de barniz:** Remoción total del producto protector deteriorado por el proceso de oxidación, manchas, pasmos, absorción no uniforme.



Foto 9. Remoción del barniz

- c) Parche-Injerto:** Colocación de suplemento de material compatible en el reverso del soporte de la obra tendiente a reforzar el debilitamiento del mismo o como sostén de unión de corte. Colocación de sustento compatible para restituir el material faltante del soporte principal de una obra.



Foto 10. Ejemplo de Parche

- d) Reentelado:** Colocación de refuerzo total de material compatible sobre el reverso del soporte textil para solucionar problemas de debilitamiento general de las fibras, cortes de grandes dimensiones, etc.



Foto 11. Reentelado

- e) Fijado:** Colocación de adhesivo específico para restituir la cohesión y adhesión de una superficie con problemas parciales de pulverulencia, ampollas, cazoletas, escamas, etc.



Foto 12. Fijado

- f) **Consolidación:** Colocación de producto específico tendiente a lograr la cohesión y adhesión de una superficie con problemas totales de pulverulencia, ampollas, cazoletas, agrietamiento, etc.



Foto 13. Consolidación

- g) **Corrección de deformaciones:** Procedimiento para devolver al soporte de una obras su forma y dimensión original.



Foto 14. Corrección

- h) **Entablillado:** Corrección de alabeos en soportes de madera mediante la colocación de un sistema embarrotado de refuerzo.



Foto 15. Entablillado

- i) **Bandas Perimetrales:** Colocación de bandas de refuerzo que recorren todo el perímetro del reverso de un soporte textil, cuyos márgenes originales resultan insuficientes para el tensado o se encuentran deteriorados



Foto 16. Colocación de Bandas

- j) **Cambio de Bastidor:** Reemplazo del soporte auxiliar de un textil debido a que ya no puede cumplir con su función portante. **Refuerzo del bastidor:** Colocación de listones de refuerzo en bastidores que se encuentran en buenas condiciones físicas pero que no cumplen completamente su función portante.



Foto 17. Cambio de Bastidor

- k) **Estucado:** Reposición de faltantes de imprimatura o capa de preparación del soporte principal



Foto 18. Estucado

l) Reintegración Cromática: Aplicación de color sobre la sector que lo requiera, mediante la utilización de productos específicos de restauración totalmente reversibles. Puede llevarse a cabo teniendo en cuenta el criterio purista o ilusionista.



Foto 19. Aplicación de Color

m) Tratamiento funguicida: Tratamiento químico-mecánico aplicable ante el deterioro causado por la presencia de hongos.



Foto 20. Fumigación

n) Estabilizado: Tratamiento aplicable a soportes textiles alterados por resecamiento, tendiente a restituir a las fibras sus características de flexibilidad y estabilidad originales.



Foto 21. Estabilizado

o) Barnizado: Aplicación de producto protector. Parcial, como aislamiento de originales para su posterior restauración y total como protección definitiva de toda la obra.



Foto 22. Aplicación de barniz

3.3 Conservación de la Pintura de Caballete:

Para apreciar siempre una obra de arte, esta debe ser "cuidada", es decir limpiarla, colocarla en un lugar adecuado, o bien examinarla con cuidado cada cierto tiempo y si se nota cualquier modificación, llevarla con un buen restaurador, esto se aplica también a la limpieza.

Cada obra tiene sus propios problemas; en especial, la pintura de caballete puede tener "problemas" de origen es decir los que el propio pintor les provoco, por ejemplo: una tela de baja calidad con añadidos, o el uso de tableros o cualquier material de base susceptible a ser atacado por la polilla o carcoma y la humedad, pigmentos de baja calidad, es decir, lo más "barato" del mercado.

El clima es un factor de mucha importancia; en un Museo se establecerá en función de los visitantes, es decir, 15.5° y 24° C. en una casa de habitación es muy difícil mantener estos parámetros, pero estar cambiando de lugar a un cuadro no le proporcionará ningún beneficio. Pero sí se debe recordar que a partir de estos límites se puede observar cuando los materiales más sensibles comienzan a alterarse.

En la pintura de caballete; -ya sea ejecutada al óleo, temple sobre paneles de madera o tela-, su conservación plantea numerosos problemas, debido a la variedad y complejidad de su estructura.

La imagen pictórica es el elemento más importante en el cuadro, el color y sus cualidades ópticas siempre deben ser estudiados bajo el punto de vista de la conservación.

Un cuadro de caballete no es simplemente una superficie coloreada desde el punto de vista físico, es una estructura estratificada constituida por una serie de capas, cada una de las cuales puede presentar una complejidad particular. La primera es el soporte, el cual siempre tiene que tener una base de preparación. En la pintura de madera italiana de los siglos: XIII - XIV - XV, esta madera se recubría de yeso calcinado, luego, una capa de bol para el dorado. Finalmente, el barniz, el cual tiene dos funciones proteger a la pintura y darle brillo.

Con el barniz hay que ser cauteloso, el ejemplo típico del mismo aplicado con exceso es "La ronda de noche" de Rembrandt (1606 -1669). El título es erróneo, data de finales del siglo XVIII, cuando el cuadro quedó tan desmejorado por suciedad del barniz, este cuadro parecía una escena nocturna, su título correcto es "La compañía del capitán Frans Bannieng".

La craqueladura en una pintura es en general, normal, existe otro tipo de forma, por ejemplo: aplicación de una capa de secado rápido, sobre otra de secado lento; a otro tipo se lo conoce como "cuarteado"; éste se limita en general a

ciertas partes del cuadro, puesto que se debe a una mala aplicación de material o bien el pintor ha utilizado betún o asfalto, este producto seca mal y provoca anchas depresiones en la superficie.

En cuanto al levantado o desprendimiento de la capa pictórica, se debe en general al pintor, la falta de adhesión es por no haber utilizado aglutinante, es uno de los problemas más insidiosos, y puede originar la pérdida de la capa pictórica.

3.4 Intervenciones en la Restauración de la Pintura de Caballete.

Por la variedad de materiales y la evaluación de sus intervenciones, el restaurador recurre a especialistas, historiadores, químicos, biólogos, arqueólogos, antropólogos e iconógrafos. Su misión es conservar el patrimonio desde múltiples detalles; varias horas de su vida la pasa entre pinturas de caballete, banderas, esculturas, cañones o rifles, piezas, entre otras, que son necesarias en las Intervenciones desde los diferentes períodos históricos.

Pero conservadores somos todos: estudiantes, visitantes y en especial las personas que trabajan directamente reparando la apariencia de las piezas. Pocos imaginan que antes de ser expuestas pasan por un proceso de reconstrucción para que se aprecie íntegramente el valor de la obra.

El restaurador va desarrollando habilidades y especialidades de acuerdo a sus intereses y experiencia. Los componentes que utiliza determinan el tipo de reposición y pueden ser: cerámicas, porcelanas, pinturas de caballete (tela, madera, laminas), papel, escultura policromada, documentos gráficos o textiles. La rehabilitación que realiza se puede clasificar por temas, espacios de tiempo históricos o de acuerdo a la museografía.

Las Intervenciones se trabajan con distintos materiales, cada uno requiere de técnicas diferentes de acuerdo a las alteraciones que presenten. Las

principales se deben al desgaste del tiempo o situaciones climáticas, aunque también se laboran aquellas piezas dañadas por el vandalismo o el descuido.

El proceso de renovación de las obras empieza con su selección, la cual se hace por dos vías:

- Una, es un proyecto específico que corresponde a la estructura institucional en la cual los renovadores plantean propuestas de acuerdo a lo que presenta la obra;
- La otra, corresponde a las especiales, que llegan de particulares o de museos y galerías.

3.5 Estética de la restauración.

La restauración de pintura de caballete presenta variantes de acuerdo a sus soportes: lámina, tela y tabla. Los factores de deterioro varían y determinan la técnica de restablecimiento. Por ejemplo, las tablas se agrietan; el metal, cobre u hoja de lata reaccionan con el medio ambiente y ocasionan una corrosión diferente en cada uno. El material más débil para reintegrar como estructura es el textil y el papel, además de que existen piezas de material mixto, que también requieren un tratamiento definido.

En el proceso de restitución de la pintura de caballete es muy importante la limpieza, trabajo delicado y definitivo. Se debe respetar la apariencia que el tiempo le da a la pieza, denominada pátina. Esta etapa se realiza utilizando un gran número de solventes y reactivos que a base de mezclas busca un balance para eliminar el barniz original, que generalmente presenta residuos de combustión de veladoras, grasas, insectos y partículas del medio ambiente.

Para tener un mayor control de calidad, los restauradores preparan sus propias mezclas. Utilizan resinas, solventes, alcoholes y acetonas, con un nivel de polaridad que ayude a disolver las grasas. Las sustancias deben ser reversibles para poderlas retirar en otra intervención, sin alterar la pieza. Esta

limpieza permite ver la imagen más clara y limpia, sin barrer la veladura – tinta transparente con que se suaviza el tono -, sensible a los solventes.

El siguiente paso es revisar si la pieza presenta "lagunas", capa faltante de la constitución de la pintura, para nivelar e integrar el color. Químicamente, se debe hacer un análisis de la pintura para conocer la solubilidad, o realizar un sondeo ensayo-error para determinar el tipo de intervención que se realizará. También se debe hacer una investigación documental de la pieza, tanto histórica como iconográfica, estética y museológica para saber hasta dónde llega la intervención sin alterarla, qué se debe conservar y qué restaurar.

Una vez que la imagen está restaurada y recupera su frescura, continúa una etapa de estabilización para que los factores externos no la afecten; esta conservación debe estar relacionada con el ambiente museológico.

Todas las piezas son susceptibles de alteraciones, por lo que es necesario el mantenimiento, y hasta volver a darles tratamiento.

El trabajo del restaurador no termina en el resarcimiento de la pieza; el siguiente paso es observar tratamientos, condiciones y recomendaciones de mantenimiento, sobre todo cuando la pieza está en exhibición o sale del museo.

El tiempo de restauración depende de las dimensiones de la obra y el daño que presenten. Como toda labor, en la restauración existen riesgos para los profesionales, ya que el estar en contacto con solventes, sin precauciones, causa daños graves al hígado y páncreas.

3.5.1 Significado estético de la obra: "La muerte de San José".

Desde la aparición de Cristo en la tierra, y más concretamente desde que los cristianos sintieron la necesidad de evocar su recuerdo histórico, los artistas se

esforzaron en representarlo de las más variadas maneras y en los pasajes evangélicos más diversos. Muchos han sido los intentos de encontrar un testimonio gráfico de Jesucristo, pero no hay referencia alguna hasta después del año 200 D.C.

Este desconocimiento puede parecer extraño desde la mentalidad de nuestros días, donde la imagen, el aspecto y la apariencia física de los personajes, importan más que el mensaje que transmiten o la doctrina que exponen; Por contrario, del personaje que llena con su presencia dos milenios de historia, de Jesucristo, nada se sabe de su imagen física.

Ha sido siempre más importante el valorar sus gestos y actitudes, presentándolo con inagotable riqueza de detalles psicológicos y matices expresivos, pero no dejan resquicio alguno que permitan intuir como era su figura: si alto o bajo, gordo o flaco, barbudo o lampiño, rubio o moreno. Es lo cierto que los testigos de la vida de Cristo, como el propio Cristo, estaban más atentos al fondo que a las formas, su palabra que seducía y convencía, al simbolismo verbal, sobre todo la conversión profunda del corazón y la comprensión del mensaje de salvación, que a detalles accesorios y superficiales de la persona, que hoy tanto valoramos. Esa puede ser una razón para no encontrar en los escritos y en la tradición oral los rasgos fisonómicos de Jesús.

Contemplando tantas variadas imágenes del rostro de Cristo, hechas por los pintores de distintas épocas o estilos, y, como consecuencia de ello, muy dispares en fisonomía, expresión, estilo, parecido, sorprende que a todas y cada una de ellas se la reconozcan, sin lugar a dudas, como la efigie auténtica de Jesucristo, incluso en las que se autorretratan los pintores.

La figura de la Virgen para todo cristiano constituye un conocimiento cierto y profundo, por la íntima vinculación de su persona con Dios. Cuando se refiere a su belleza corporal, hay que tener presente que no hay una hermosura ideal; la iconografía universal se ha encargado de demostrarlo. Así es como, por

ejemplo, que en España o en Italia la representación de María, es muy distinta de la que se tiene en Japón o en África Central.

La figura de María ha inspirado a artistas, en todos los países: íconos, estatuas, esculturas, pinturas, mosaicos, vitrales, catedrales, poemas, literatura, cantos, óperas, sinfonías, campanas, cinematografía, filatelia, estandartes, banderas, santones, estampas de comunión, joyas, medallas etc.

Las primeras huellas del arte cristiano occidental, se encuentran en las catacumbas romanas cavadas por los cristianos, que huían de la persecución Imperial de Roma, quienes decoraban sus paredes subterráneas con frescos de escenas bíblicas que corresponden al siglo III. Un ejemplo de ello, es la Madre de Dios durante la adoración de los Magos. Es decir, dichas imágenes están subordinadas a temas cristológicos, es decir la iconografía de María depende de la iconografía de Cristo.

Pero los rostros de las catacumbas no son imágenes del culto: no se las venera pues no son retratos de Cristo ni de la Virgen y se mantienen en la esfera de lo simbólico.

En el siglo XV, a principios del Renacimiento y del humanismo primero en Italia y luego en toda Europa, la imagen de la Virgen se humaniza y acoge la belleza profana: un Fraile de nombre Angélico pinta Vírgenes de mucho recogimiento; un pintor llamado Filippo Lippi se dedica más bien a destacar la belleza exterior, de esa forma la Virgen parece una princesa del Renacimiento.

Después del período denominado "Quattrocento a la italiana", se dibuja una tendencia a la reacción contra los excesos del humanismo; es la época de la "Contra-Reforma" (a mediados del Siglo XVI) y del arte barroco: la Virgen es vista ante todo, como la Reina del Cielo, una mujer imponente, entre el Cielo y la Tierra, puesta sobre un pedestal o sobre una columna.

En el arte del Siglo XIX, se da una abundancia de estilos diferentes, por ejemplo el de las Vírgenes de Ingres, (donde la perfección de la línea crea una cierta distancia abstracta), o las de estilo sulpiciano (devocional) que se popularizan.

En el arte cristiano hay escenas en los ciclos de las vidas de la Virgen María y de Jesús que, pese a resultar familiares a nuestros ojos, poseen un contenido iconográfico que no responde estrictamente a los relatos evangélicos canónicos. Estas escenas plásticas, aunque gestadas en el seno de la Iglesia, responden sin embargo a leyendas e historias apócrifas y a tradiciones orales.

Son en su mayoría, sujetas a la imaginación de los artistas, por esto que San José se encuentra presente en los primeros años de la vida de Jesús, del que nada se sabe, no es hasta su aparecimiento en la vida pública, es decir a los treinta años.

Teniendo presente lo anteriormente expuesto, en la obra a ser intervenida "*Muerte de San José*", el autor transmite la unión de la sagrada familia en el momento de la expiración de un ser querido, estas expresiones de dolor de los personajes, las consigue mediante dibujos simétricamente bien logrados, jugando con los colores, luces y sombras, les da apariencia de naturalidad en la pintura, donde el espectador se identifica con la misma. Es una obra sin contrastes exagerados, en donde los colores son claros y serenos. Un detalle importante, es que no existen documentos escritos que expresen con clara referencia este acontecimiento.

Los personajes tienen características propias del siglo XIX, con rostros de fisonomías finos y perfectos, representando de alguna manera la imposición de los cánones de la iglesia en el momento de la conquista y su posterior evangelización.

Esta pintura, es de carácter religioso, es de autor anónimo, con rasgos de la Escuela Quiteña con influencia de Samaniego por la combinación de colores.

El material utilizado es óleo sobre lienzo. Sin marco original. Presenta una intervención anterior, en que ha sido adherido a un tablero de madera, unión de rasgaduras por medio de costuras y una capa de barniz coloreada que ocultaba los efectos de los cortes en las capas de preparación y pictórica; cambiando de una manera significativa la representación.



CAPITULO IV
DIAGNÓSTICO Y DETERIOROS

CAPITULO IV

DIAGNÓSTICO Y DETERIOROS

4.1 El Diagnóstico de una obra.-

Definición.- El diagnostico es el procedimiento por el cual se identifican daños, deterioros o cualquier condición de enfermedad mediante signos o síntomas.⁴

El diagnostico de una obra, define y da a conocer el estado actual y presente en el que se encuentra el bien cultural. De allí se toman las estrategias y los correctivos necesarios para su conservación y restauración.

La diversidad de materiales con que están hechas las pinturas de caballete, en su mayoría son de origen orgánico, éstas las hace muy sensibles a las condiciones del medio ambiente. Además, se puede mencionar a la acción del ser humano, el cual algunas veces, ya sea por falta de interés, o por desconocimiento, contribuye a agudizar las causas de los desperfectos.

El deterioro de una obra resulta de la alteración de la materia, por la acción de los diferentes agentes o los factores internos o externos, que ponen en acción mecanismos físico-mecánicos y físico-químicos.

Los factores identificados pueden ser: Externos: naturales
Internos: accidentales

4.1.1 Principales agentes:

a). Medio ambiente: Condiciones ambientales (oxígeno, humedad, temperatura, luz, contaminación) y la interacción de estos. Si existe mas humedad hay el riesgo de un ataque biológico, proliferación de hongos y bacterias.

Humedad ° relativa adecuada entre 50 % y 60%

Temperatura ° entre 10-20° C

⁴ Wikipedia.- Definición de el diagnóstico (www.wikipedia.org)

- b). Contacto o migración de los materiales
- c). Los montajes, exhibición, depósito y almacenaje en condiciones o materiales inadecuados.
- d). El hombre: es la mayor causa de deterioro, por acción o por omisión.
Acción: intervenciones con materiales inadecuados. Vandalismo.
Omisión: negligencia, desconocimiento o ignorancia de las medidas necesarias para su correcta conservación.
- e). Circunstanciales: Imprevisibles y difíciles de manejar, falta de planes de desastre (terremotos, incendios, inundaciones, etc.).

1.2 Caracterización en las diferentes partes de los deterioros de una obra:

1.2.1 En el marco.

El enmarcado fue desarrollado básicamente para realzar las pinturas, definir su espacio y establecer sus límites. Actualmente el objetivo de poner un marco es para asegurar a la obra contra el deterioro causado por el paso del tiempo, conservándola lo más inalterable posible.

Hay que tener en cuenta que el marco hace parte integral de la obra, y, en algunos casos presentan deterioros de carácter estructural.

4.2.2 En el Bastidor.-

Los hay adecuados e inadecuados, generalmente presentan desajustes de las uniones, faltantes formales por ataque de insectos, algunas veces se marcan en la pintura.

4.2.3 En el Soporte.-

Los textiles a lo largo del proceso de degeneración, pierden su consistencia y su flexibilidad, en algunos casos dejan de estar en condiciones de sustentar las

capas de la obra. En el pasado se resolvían con un reentelado del bien a ser restaurado, pero con las modernas prácticas ahora no producen un efecto esperado.

Desde ya unos años atrás, se ha intentado abordar mediante investigaciones rigurosas las causas de los diversos deterioros, y con esto, nuevos procedimientos de restauración y de conservación de los soportes textiles.

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

La celulosa tiene una serie de propiedades negativas:

- Envejece: El lienzo oxidado pierde maleabilidad y se vuelve quebradizo, por la humedad, la luz, la temperatura y el oscurecimiento de los aceites, se amarilla. Los metales que entran en contacto directo con el lienzo actúan como aceleradores de la oxidación.
- Absorbe energía de radiación: sobre todo los rayos ultravioleta, perjudican a todas las fibras naturales y a una parte de las sintéticas.
- Es atacada por los ácidos: Las partículas de polvo se depositan en el reverso del cuadro y en los espacios existentes entre el bastidor y el soporte.
- Cultivo de microorganismos: la fibra pierde consistencia y elasticidad se vuelve quebradiza y se deshace.
- Es higroscópica: afectando a toda la obra, el soporte, la base de preparación y la capa pictórica. Generando manchas.

- Un cuadro sobre lienzo flojo esta sometido a la fuerza de gravedad y otras fuerzas más débiles que deforman el soporte. En cambio un cuadro excesivamente tensado da lugar a la formación de arrugas generando craqueladuras.

Otras alteraciones que presenta el soporte son:

Rasgaduras: separación del soporte en sentido longitudinal.

Faltantes: pérdida total o en algunos sitios.

Malas intervenciones: parches, costuras, reentelados que con el tiempo se van desprendiendo parcialmente y generan bolsas.

4.2.4 En la Base de preparación.-

Todo lo que afecta esta capa afecta también la capa pictórica. Los principales son:

a). Defectos en la técnica y materiales por proporciones

Por ejemplo: Exceso de carga: absorción

Exceso de aglutinante: migración

b). Envejecimiento: Proteínas: desnaturalización

Acuosos: oxidación

Pérdida de sus propiedades iniciales

c). Intervenciones anteriores:

- Humedad excesiva: contracción y dilatación del soporte, desprendimiento por el movimiento.
- Solventes: secado lento, no evaporan producen falta de adherencia craqueladuras y desprendimientos.

4.2.5 Capa Pictórica.-

Los síntomas de vejez aparecen especialmente en la capa pictórica, estos cambios, muchas veces no pueden detenerse mediante la conservación, tampoco se logra corregir con la restauración. En ciertos casos un buen trabajo de conservación puede frenar, pero no detener el proceso de envejecimiento de un cuadro.

Entre los deterioros de la capa pictórica están las arrugas, el amarillamiento, el cuarteado, las fisuras, las craqueladuras, falta de cohesión, abrasión, rayones, faltantes que pueden coincidir con faltantes de capa de preparación y soporte, microorganismos (hongos), intervenciones anteriores, ampollas. Suciedad superficial.

- **Arrugas:** las capas de color gruesas aglutinadas con aceite de linaza o con aceite de nuez, con alto porcentaje de aceite y poco pigmento, tienden a arrugarse, esto es una característica natural de estos aceites, que aparece sobre todo en el de linaza. Las arrugas aparecen generalmente en los puntos más gruesos de la capa pictórica.
- **Amarillamiento:** hay dos clases de amarillamiento: Primario y secundario o de envejecimiento.

El amarillamiento primario es una reacción de oscuridad que se presenta en cuadros recién pintados, adicional se puede decir que afecta aquellos que han sido guardados en la oscuridad. Este efecto es reversible; se coloca el cuadro en una sala bien iluminada (150– 200 lux aproximadamente) para descartar los fenómenos de envejecimiento prematuro.

Con el tiempo se convierte en secundario, ya que se origina cuando esta expuesto a la luz. El amarillamiento secundario es un proceso natural, se

podría decir que es el envejecimiento propiamente dicho, y afecta a todos los cuadros. Es irreversible.

- **Pérdida del Poder Cubriente:** la pintura al óleo al secarse completamente, pierde una parte del poder cubriente, de modo que, pasado algún tiempo pueden hacerse visibles las líneas del dibujo preliminar o los fondos de color, esto depende de la capa de la pintura afectada. Si la capa es muy delgada, a los dos años pueden hacerse visibles e influir en el efecto pictórico.
- **Cuardeado o craquelado:** los cambios más llamativos que aparecen en los cuadros son los cuardeados. Todos los cuadros antiguos presentan un craquelado que influye en su aspecto exterior, esta red de rajaduras y grietas depende de los materiales empleados en la pintura, la técnica pictórica, y de las condiciones atmosféricas a las que está expuesto el cuadro.

El craquelado es la separación de las capas de preparación y/o de la capa pictórica, pueden tener forma de:

- Telaraña

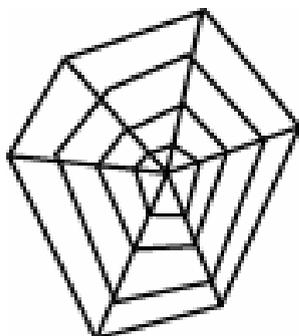


Figura 1. Tipo telaraña

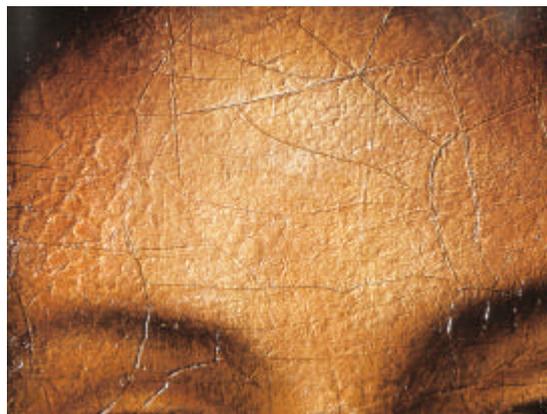


Foto 23. Ejemplo de cuardeado (Telaraña)

- De caracol o espiral

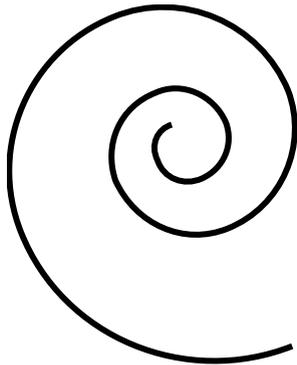


Figura 2. Tipo caracol



Foto 24. Ejemplo de cuarteado (espiral)

- De cuadrícula

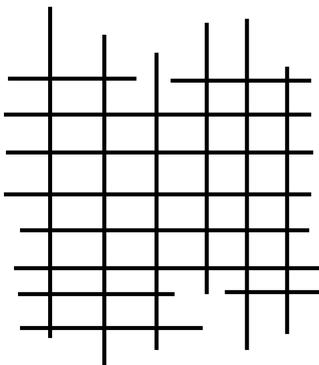


Figura 3. Tipo cuadrícula



Foto 25. Ejemplo de cuarteado (cuadrícula)

- Piel de cocodrilo.

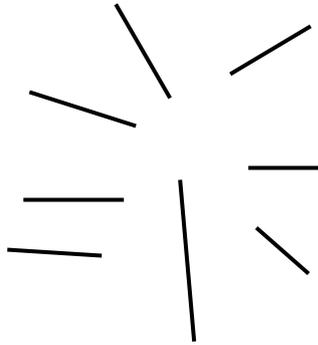


Figura 3. Tipo piel de cocodrilo

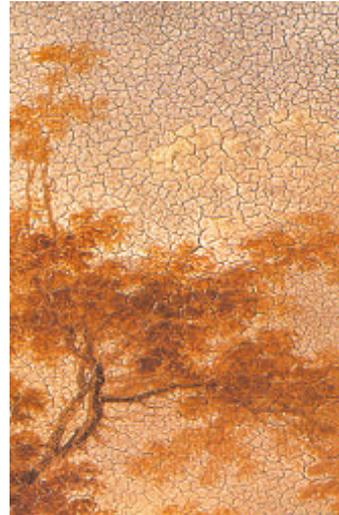


Foto 26. Ejemplo de cuarteado (piel de cocodrilo)

Algunas quedan solo a nivel de base de preparación y no se pueden detectar. Otras se dan sobre la capa pictórica. En algunos casos pueden evolucionar y producir desprendimiento de las capas, ocasionado por falta de adherencia de las mismas.

- **Grietas de contracción temprana:** al secarse las capas de pintura se forman las grietas de contracción temprana, dependiendo de las características y de la granulación del pigmento, del tipo de aceite secante, de la imprimación y de la técnica pictórica.

Los causantes más destacados de las grietas de contracción temprana, son las capas de pintura aglutinadas con aceite de nuez, que no estaban totalmente secas cuando se les extendió el color siguiente, a veces llega a verse hasta la imprimación.

- **Blanqueamiento:** se produce cuando, en la capa del cuadro aparecen micro grietas, de forma, que la superficie del cuadro se blanquea total o parcialmente. Con esto se puede perder el colorido y la formación inicial de

un cuadro. Se conocen dos formas de blanqueamiento: la de la capa de pintura y la de la capa de barniz.

Capa de pintura: aquí se pueden blanquear por la humedad relativa del aire muy alta, o por contacto directo con el agua y ácidos.

Los blanqueamientos de barniz y de capa de pintura, pueden presentar un aspecto muy parecido y en ocasiones resulta difícil distinguirlos.

Para conocer el tipo de blanqueamiento, se puede realizar una prueba, colocando una gota de etanol en el lugar, si desaparece en el punto que cae la misma, se trata de blanqueamiento de barniz. Los de la capa pictórica no desaparecen con esta prueba.



Foto 27. Blanqueamiento de una pintura

- **Formación de ampollas:** Se forma en la capa pictórica a causas climáticas y técnicas.

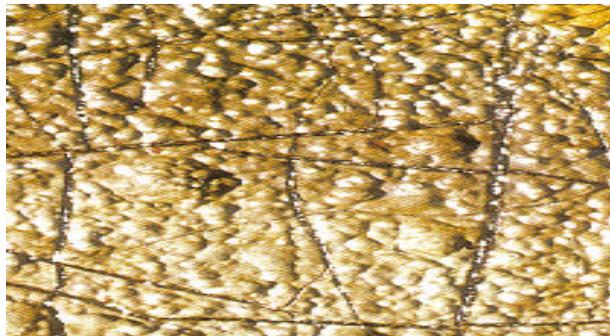


Foto 28. Formación de Ampollas

- **Faltantes o desprendimiento de la capa pictórica:** Los levantamientos de la capas del cuadro, ocurren cuando las pinturas se conservan en salas con una humedad relativa alta, hay diferentes tipos de levantamientos:

Cazoletas: cualquier forma cóncava de un fragmento de la capa del cuadro.
Hay dos tipos de cazoletas:

- Los bordes de los fragmentos se arquean hacia arriba y arrastran el soporte, tienen forma de pequeñas bandejas
- Los bordes de los fragmentos se arquean hacia arriba y se separan del soporte.
- **Abrasión:** Así se denomina al desgaste que puede presentar la capa pictórica, producida sobre todo por el roce con otra superficie y por limpiezas inadecuadas y excesivas.

4.2.6 Capa de Protección.-

En la capa de barniz se presentan problemas de alteraciones, producidas por la oxidación del mismo, tornándolo amarillo y opaco, o por alteraciones fruto de suciedades, polvo acumulado o excrementos de insectos, también se ven abrasiones, pulverulencia.

- **Amarillamiento:** cuando un barniz claro y transparente pierde al cabo del tiempo su aspecto original y se vuelve amarillo. La magnitud de este proceso depende de la composición de dicho barniz, pero todos los utilizados en el acabado producen este efecto, alterando el resultado final.
- **Debilitamiento:** Debido al proceso de la capa del barniz y la acción de influencias externas o internas, se pierde la elasticidad original y con el tiempo se vuelven rígidos y frágiles.

- **Cuarateado:** Se puede observar en dos formas: como rajaduras y como grietas en el barniz. Según la humedad del aire, el cuarateado es más o menos extenso.
- **Suciedad superficial:** son los sedimentos que se depositan sobre la capa pictórica o la capa de barniz.

Estos sedimentos no son solo partículas de la suciedad del aire, sino también son impurezas procedentes de restauraciones anteriores, material del cuadro y productos de actividades biológicas. Entre los residuos de restauraciones anteriores, se encuentran la pelusa del algodón incrustada, restos de aglutinantes, huellas dactilares.

4.3 Análisis del estado de Conservación de la obra a ser intervenida

En la obra "Muerte de San José", se encontraron los siguientes problemas:

- Bastidor y marco inadecuado:** no posee marco, se encuentra contorneado por tapas cantoneras, colocadas con pegamento y está adherido a una tabla de madera contrachapada.



Foto 28. "Muerte de san José". Frente



Foto 29. "Muerte de san José". Posterior

En la parte posterior no se puede ver el estado del soporte, debido a la tabla que lo cubre.

Como se dijo anteriormente, no existe un bastidor adecuado que ayude con el mantenimiento del bien



Foto 30. "Muerte de san José". Sin bastidor adecuado



Foto 31. "Muerte de san José". Tapas cantoneras en mal estado

- b) El soporte:** tiene manchas de humedad, suciedad adherida, polvo, grasa, excremento de insectos, con rasgaduras y pequeños faltantes, así como costuras con hilo de negro para unir las rasgaduras.



a.



b.



c.



d.



e.

Fotos 32 (a.b.c.d.e.) . "Muerte de san José". Soporte

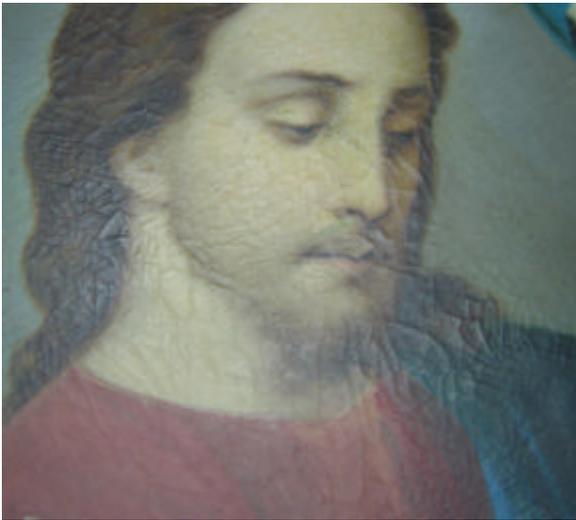
- c) **La capa pictórica:** presenta arrugas, craquelado tipo telaraña y piel de cocodrilo; amarillamiento; abrasión, con un mínimo desprendimiento de pintura y repintes.



f.



g.



h.



i.



j.



k.

Fotos 33 (f. g. h. i. j. k.) "Muerte de san José". Capa Pictórica

d) La capa de protección: se puede ver el barniz amarillo por el envejecimiento, con debilitamiento, suciedad superficial como: polvo, excremento de insectos, CO2



l.



m.



n.



o.

Fotos 34 (l. m. n. o.) "Muerte de san José". Capa de Protección.

4.4 Propuesta de Intervención.-

En el soporte y la capa pictórica, se observa dos orificios a los costados, aparentemente producidos por clavos con los que estaba sujeto al bastidor

original que al parecer fue retirado y ahora se encuentra pegado a una tabla que sirve como bastidor.

Desmontaje:

- Se retirarán las tapas cantoneras del cuadro con las herramientas necesarias, con cuidado para que no maltratar a la obra.
- Luego se realizará el desmontaje del tablero de contrachapada al que está adherido, mediante humectación para reblandecer la pega utilizada.
- Pruebas de solubilidad con agua destilada y alcohol al 50% o saliva. (Capa pictórica).
- Elaboración de una cama sobre la mesa de trabajo para utilizarla en el velado, el tensado y los tratamientos posteriores.
- Velado de la capa pictórica con cola de conejo y papel cometa.
- Limpieza mecánica del soporte con bisturí y aspiradora.
- Reentelado con tela de organza adherida con alcohol polivinilico
- Develado mediante humectación si es necesario.
- Limpieza de la capa pictórica.
- Estucado, en los faltantes de capas de preparación y pictórica.
- Montaje en el bastidor técnico.
- Reintegración del color mediante las técnicas, puntillismo, rigattino; con pincel y colores al barniz maymeri disueltos en trementins.
- Barniz de protección mediante aspersion para obtener un acabado fino y homogéneo.



CAPITULO V
RESTAURACIÓN E INTERVENCIÓN
DE LA OBRA

CAPITULO V

RESTAURACIÓN E INTERVENCIÓN DE LA OBRA

5.1. Recepción.- Al momento de la recepción de la obra, se procedió a la documentación fotográfica y la elaboración de la ficha técnica de la misma.

5.2 Desmontaje:

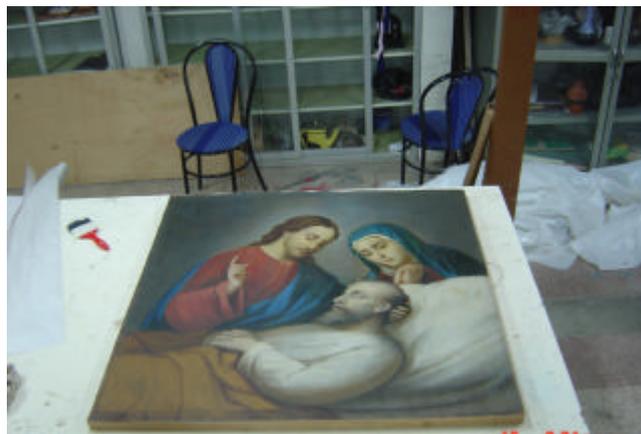
- Empezamos eliminando las tapas cantoneras del cuadro con la utilización de las siguientes herramientas: martillo, destornillador plano. Esta labor se la realizó con cuidado para no maltratar a la obra.



p.



q.



r.

Fotos 35 (p. q. r.) "Muerte de san José". Desmontaje

- Luego continuamos con el retiro del tablero de madera contrarachapada, mediante humectación con alcohol al 50 % en agua destilada e hisopos para ablandar el pegamento utilizado.



Foto 36. "Muerte de san José". Retirado de la madera posterior

5.3 Cama y tensado.-

- Elaboramos una cama para colocar al cuadro, realizada con papel, krat, melinex, cinta masking y cinta engomada; para poder fijar el obra a la mesa de trabajo y protegerlo en las intervenciones posteriores.
- Las pruebas de solubilidad que se hicieron en la capa pictórica fueron en sitios importantes como: cabello, mantos, rostros, encarnes, fondo. No hubo reacción desfavorable, se utilizo para esta prueba saliva y alcohol al 50% en agua destilada.

5.4 Velado.-

- En el Velado de la capa pictórica se utilizó cola de conejo disuelta en agua destilada y tibia colocándola por medio de una brocha sobre la obra para adherir el papel cometa cortado en cuadrados, tratando de aplicar la cola de manera uniforme.



Foto 37. "Muerte de san José". Velado

5.5 Limpieza del Soporte.-

- La limpieza del soporte, se la hizo de manera mecánica, trazando una cuadrícula, empezando desde el centro hacia fuera alternando los cuadros para evitar tensiones en el soporte. Cada uno de los cuadros medía 10 cm.



Foto 38 y 39. "Muerte de san José". Limpieza del soporte

5.6 El Reentelado.-

- En el reentelado se utilizó tela de organza con alcohol polivinílico como adhesivo, preparado de la siguiente manera: 250 ml. de agua destilada, 100 gr. de alcohol polivinílico, 15 ml. de hiel de buey, 15 ml. de glicerina y un poco de fenol a baño maría. Se coloca el alcohol sobre la tela tensada sobre la obra, con una espátula, de manera uniforme tratando de hacerlo en

una sola dirección. Luego de esto se procedió a planchar con papel melinex a una temperatura adecuada, para lograr una mejor adherencia de la tela al soporte original.

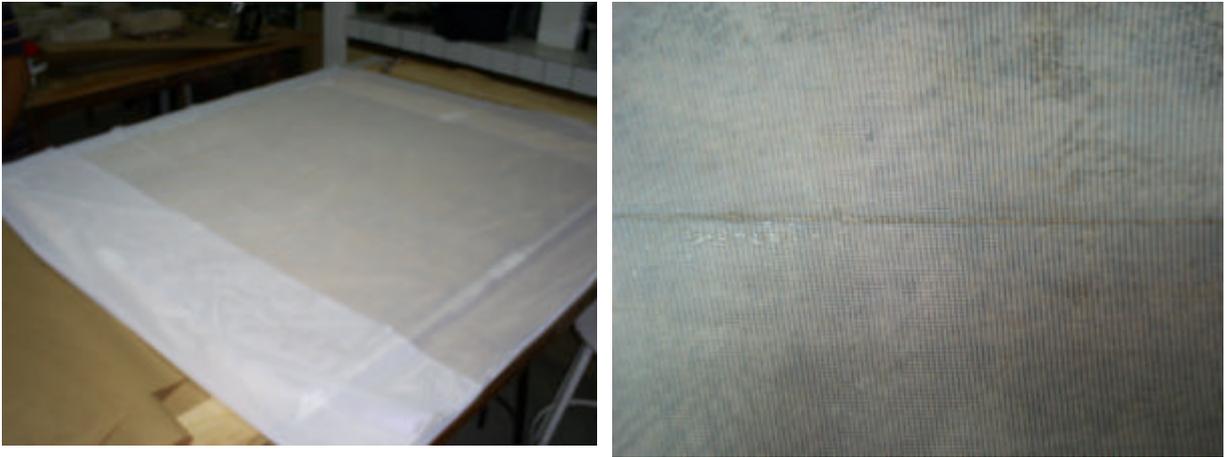


Foto 40 y 41. "Muerte de san José". Reentelado antes y después

5.7 Develado.-

- Terminado el reentelado se da vuelta a la obra y se procedió a realizar el develado mediante humectación, con agua tibia e hisopos de algodón, en ciertas partes tratando de no humedecer demasiado el cuadro.



Foto 42. "Muerte de san José". Develado

5.8 Limpieza de la capa pictórica.-

- La limpieza de la capa pictórica se la hizo de manera química y mecánica.

Mecánica: con la ayuda de un bisturí, se pudo retirar repintes encontrados en la parte superior izquierda, centro y el velo de la Virgen, así como también el polvo y excremento de insectos.

Química: se utilizó aguarrás para retirar de barniz de protección amarillento que se encontraron en los rostros de los personajes, mediante el uso de papetas de algodón con el producto, controlando el tiempo de colocación (1 minuto entre cada aplicación), con esto se logró retirar el barniz sin maltratar la capa pictórica. El alcohol al 50% en agua destilada, se lo usó para la limpieza del cuadro con la ayuda de hisopos de algodón.



Foto 43 y 44. "Muerte de san José". Limpieza de la capa pictórica

5.9 Estucado.-

- En el estucado, se usó cola de conejo, carbonato de calcio, agua destilada, miel de abeja y unas gotas de fenol. Se colocó en las partes que habían faltantes de pintura, orificios realizados por clavos y desprendimientos. Luego se procedió a lijar o rebajar dejándolo listo para la reintegración del color.



s.



t.



u.

Foto 45 (s. t. u.) "Muerte de san José". Estucado

5.10 Montaje en el bastidor adecuado

- Colocamos la obra en el bastidor técnico por medio de grapas, tensando el mismo mediante la fijación en forma opuesta, es decir en X.



Foto 46. "Muerte de san José". Bastidor adecuado



Foto 47 y 48. "Muerte de san José". Montaje en el bastidor adecuado



Foto 49 y 50. "Muerte de san José". Sujeción en el bastidor

Foto 51. "Muerte de san José". Sujeción en el bastidor



5.11 Reintegración del color.-

- Para reintegrar el color se usó las técnicas de *trattegio* y *puntillismo*.
Trattegio en las zonas grandes como el fondo, la túnica del Cristo, el velo de la Virgen ajustando el color mediante veladuras.
Puntinato en los rostros del Cristo, la Virgen y San José.



Foto 52, 53 y 54. "Muerte de san José". Reintegración del color

5.12 Capa de Protección.-

- El barniz de se lo preparó con resina dammar molida finamente, aguarrás y cera microcristalina para conseguir un aspecto mate. La colocación se

hizo por medio de un aerógrafo en un día soleado, para que las capas sean más finas y homogéneas.



Foto 55 y 56. "Muerte de san José". Capa de protección



FOTO 57. ANTES DE LA INTERVENCION



FOTO 58. DESPUES DE LA INTERVENCION

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Luego de realizar esta intervención del cuadro, como conclusión se pueden enumerar algunas cosas:

- El arte occidental tiene ciertos parámetros, en lo que a arte religioso se refiere, de allí que los artistas latinoamericanos deben seguir las normas iconográficas establecidas en Europa, pero sobre todo de la Iglesia Católica, para justificar la representación de las imágenes.
- El arte cristiano se desarrolló primero en el Medio Oriente, cuna del cristianismo. En Occidente le sigue un poco más tarde, pero a diferencia del Oriente, donde el arte sagrado permaneció bajo el signo de los iconos, el de Occidente se diversificó constantemente, gracias a influencias culturales diversas y al desarrollo del pensamiento.
- A pesar de que no existen documentos escritos que digan con detalle la muerte de San José, ha sido las diferentes formas de expresión artísticas, las que de alguna manera se ha encargado de plasmar este acontecimiento muy importante. Como se expuso anteriormente la mayoría de las obras son de carácter imaginario.
- Gracias a la restauración se pueden descubrir detalles que han sido utilizados por artistas de épocas pasadas.
- Con la conservación de las obras es posible estabilizar los deterioros que con el tiempo han venido afectando a las obras.
- Es recomendable que la obra debe estar en un lugar con humedad relativa estable, sin cambios de temperatura bruscos.

- Es necesario que el lugar donde baya a colocarse el cuadro tenga una iluminación adecuada, es decir de 150 – 200 lux aproximadamente.
- Cuando se realice una limpieza superficial, utilizar brocha con cerdas suaves y aspiradora para eliminar el polvo.
- Realizar un control anual del estado en el que se encuentra el bien.
- Si necesitara de alguna intervención posterior, tendría que acudirse a un profesional.
- Si la obra se encuentra en exposición debe tener un montaje adecuado, de lo contrario, si la obra esta en reserva debe llevar un embalaje o contenedor apropiado, para su optima conservación.
- La persona que manipule o maneje la obra debe tener conocimientos básicos sobre su mantenimiento.
- Es importante el aporte del restaurador dentro del arte, ya que con sus conocimientos ayuda a que no desaparezca y con esto los bienes queden para el deleite de futuras generaciones.

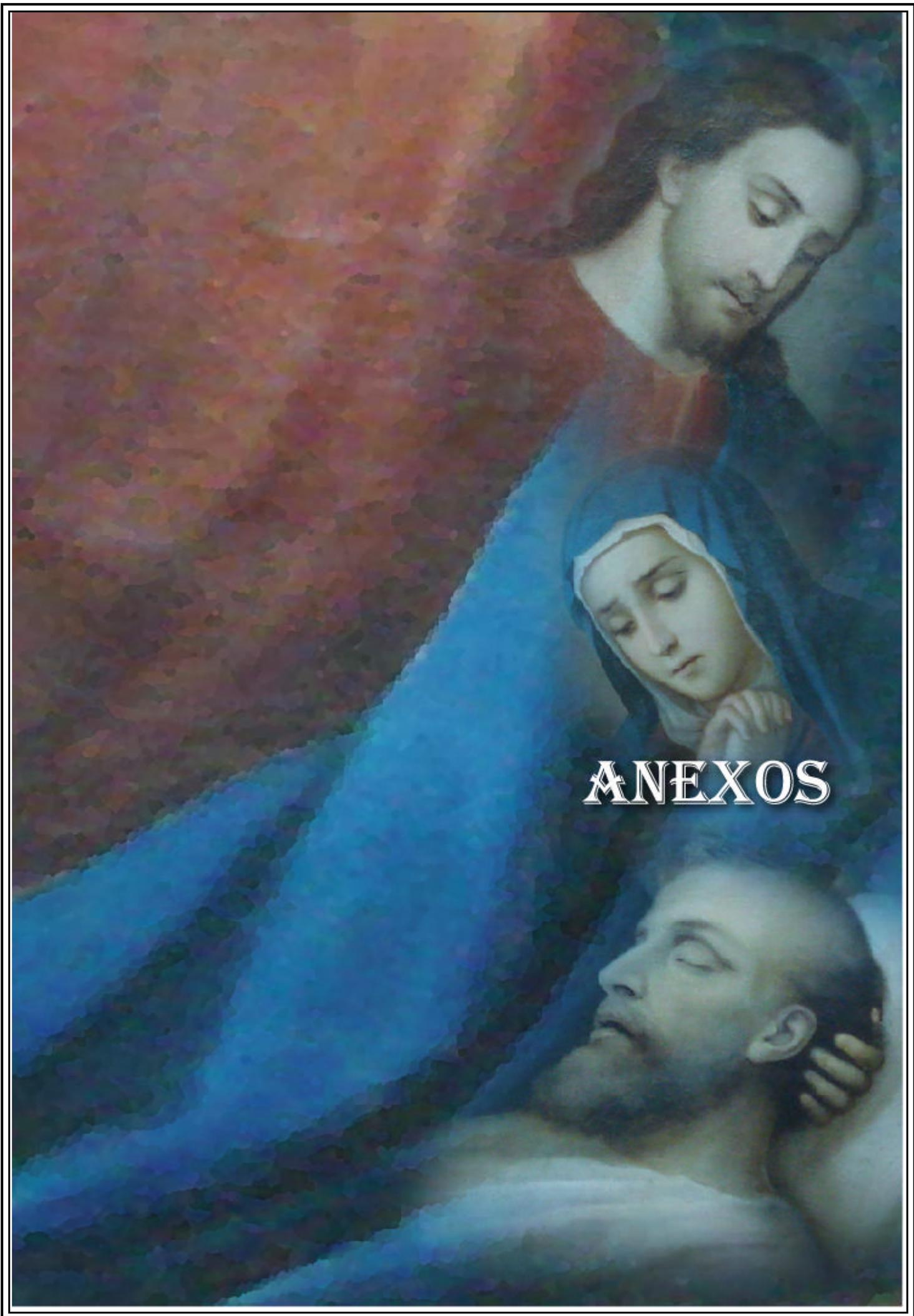
Como conclusiones se puede decir:

- Solo mediante la restauración se puede estabilizar los daños causantes en los bienes.
- Es importante el utilizar materiales adecuados para la restauración de las obras de arte, con la protección debida para evitar que estos causen daños tóxicos para los que los manejan.

- Se deben realizar programas de capacitación a todo nivel, para evitar el desconocimiento que existe sobre la profesión de restaurador, de esta forma lograr que se conviertan en partícipes de los proyectos de conservación de los bienes.
- Se deben incrementar los laboratorios, con el fin de que los estudiantes puedan realizar las prácticas necesarias para acrecentar sus conocimientos.
- Se considera necesario e importante la realización de prácticas a nivel internacional, no solamente por el curso de graduación sino también para la carrera universitaria, con esto se pueden adquirir nuevas experiencias que sirvan para la vida profesional.

BIBLIOGRAFIA

1. CORDERO, Juan, "Diccionario de términos artísticos, expresiones y artistas", Cuenca, 1987.
2. Corporación técnica de la embajada de Bélgica, "Proyecto: Preservación y promoción del patrimonio cultural", Quito, 1991.
3. "Diccionario de la Lengua Española XX edición", Madrid, 1984.
4. D'PORTEL, Jean, "Taller de conservación de la escultura colonial. En el caso ecuatoriano", Proyecto Ecuabel, Quito, 1993.
5. ECO, Humberto, "Como se hace una tesis", ED. Gedisa Mexicana, Guanajuato, 1987.
6. NAVARRO, José Gabriel, "La pintura en el Ecuador del siglo XVI al XIX", ED. Dinediciones, Quito, 1991.
7. ORTIZ, Alfonso, "Conservación y restauración de Bienes culturales", Museo Banco Central, Cuenca, 1996.
8. Salvat Editores, "La Enciclopedia ", ED. Salvat, 2004.
9. VARGAS, José María Fr., " El Arte Ecuatoriano", ED. Santo Domingo, Quito
10. www.wikipedia.org.



ANEXOS

FICHA DE PRELACION pintura de caballete

UBICACION

EN EXPOSICION Si

RESERVA _____ **PRESTAMO** _____

DATOS DE IDENTIFICACIÓN

NOMBRE Muerte de San José N° INV No AUTOR Anónimo EPOCA Siglo XIX TECNICA oleo sobre lienzo

DIMENSIONES: ALTO 95.4cm ANCHO _____ LARGO 95.2cm ESPESOR _____

ANALISIS GENERAL DE LA OBRA

DESCRIPCIÓN Presentes tres personajes: San José, Jesucristo, la Virgen María; San José esta ubicado en el centro del cuadro recostado sobre una almohada blanca, viste una túnica blanca, cubierto con una manta color ocre; Jesucristo esta ubicado al lado izquierdo del cuadro viste una túnica roja con con una manta azul; la Virgen María esta ubicada en la parte derecha del cuadro con un velo color azul con blanco; fondo color gris azulado.

MATERIALES	ESTADO DE CONSERVACION	INTERVENCIONES ANTERIORES
SOPORTES <input type="radio"/> MADERA <input type="radio"/> PIEDRA <input type="radio"/> YESO <input type="radio"/> METAL <input type="radio"/> OTROS <input checked="" type="radio"/> LIENZO <input type="checkbox"/>	<input type="radio"/> FRACTURAS <input type="radio"/> UNIONES DEFECTUOSAS <input checked="" type="radio"/> GRIETAS <input checked="" type="radio"/> ATACADO POR INSECTOS <input type="radio"/> FALTANTES GRANDES <input type="radio"/> FALTANTES PEQUEÑOS <input type="radio"/> OTROS	<input type="radio"/> INJERTOS <input checked="" type="radio"/> REPINTES <input type="radio"/> OTROS <input type="checkbox"/>
CAPA DE PREPARACION <input type="radio"/> SIN BASE DE PREPARACION <input checked="" type="radio"/> CON CARGA <input type="radio"/> OTROS	<input type="radio"/> PULVERULENTA <input type="radio"/> CRAQUELADURAS <input checked="" type="radio"/> DESPRENDIMIENTOS <input type="radio"/> OTROS	<input type="radio"/> MUTILADA <input type="radio"/> ALTERADA % () <input type="radio"/> NUEVA % () <input type="radio"/> OTROS
CAPA DE POLICROMIA <input checked="" type="radio"/> POLICROMIA <input type="radio"/> SIN POLICROMIA <input type="radio"/> ENCARNE MATE <input checked="" type="radio"/> ENCARNE BRILLANTE <input type="radio"/> DORADO <input type="radio"/> OTROS	<input checked="" type="radio"/> DESPRENDIMIENTOS <input type="radio"/> FALTANTES GRANDES % () <input checked="" type="radio"/> FALTANTES PEQUEÑOS % () <input checked="" type="radio"/> SUCIO <input type="radio"/> OTROS	<input type="radio"/> MUTILADA <input type="radio"/> ALTERADA <input checked="" type="radio"/> REPINTE <input type="radio"/> OTROS



PRELACION

URGENTE _____ NECESITA INTERVENCION Si
 PUEDE ESPERAR _____ NO NECESITA _____

VALUACION

ORIGINAL Si COPIA _____ FALSIFICACION _____
 OTROS _____ REEMPLASABLE _____ SI _____ NO _____

ALTERACIONES

CAUSAS EXTERNAS (HOMBRE)

MAL MANEJO Si VANDALISMO _____ SEGURIDAD: TIENE _____ NO TIENE X FALTA DE MANTENIMIENTO X OTROS _____

CAUSAS INHERENTES

MATERIALES INADECUADOS _____ Si MATERIALES FRAGILES _____ Si MATERIALES MUY FRAGILES _____
 SECADOS ACELERADOS _____ MONTAJE INADECUADO _____ Si OTROS _____

OBSERVACIONES Y RECOMENDACIONES

El cuadro se encuentra pegado a una tabla no tiene marco con repintes; un brillo exagerado en los rostros de los personajes Se recomienda eliminar la tabla y colocar en un bastidor, limpieza superficial, química y mecánica, rentelado, eliminación de repintes, requiere intervención.

