

UNIVERSIDAD DEL AZUAY

FACULTAD DE DISEÑO

**ESCUELA DE ADMINISTRACIÓN Y CONSERVACIÓN DEL
PATRIMONIO**

***RESTAURACIÓN DE LA OBRA “ EL SEÑOR DE LA COLUMNA”
PINTURA DE CABALLETE***

**Tesis previa a la obtención del título
De Licenciada en Administración y
Conservación del Patrimonio**

AUTOR: XIMENA GABRIELA MUÑOZ LEON

DIRECTORA: Lcda. MARIA DOLORES DONOSO CORDERO

**CUENCA – ECUADOR
2007**

DEDICATORIA.

A mis padres con inmenso cariño,
que gracias a su esfuerzo y apoyo,
he cumplido una meta muy
importante en mi vida.

Xime

AGRADECIMIENTOS.

Mi eterno agradecimiento a la Universidad del Azuay, en la persona de su dignísimo Rector, Dr. Mario Jaramillo P.; a la Facultad de Diseño, Escuela de Administración y Conservación del Patrimonio , en la persona de su Decano Arquitecto Leonardo Bustos ; a todos mis maestros y maestras; y de manera especial a la Lcda. Maria Dolores Donoso que con mucha paciencia y muy acertadamente dirigió mi trabajo.

INDICE

Dedicatoria.....	i
Agradecimientos.....	ii
Índice.....	iii
Resumen.....	vii
Abstract	viii

Introducción

.....	1
-------	---

CAPITULO I

1. La Pintura de Caballete	3
1.1 Tecnología de la Pintura de Caballe.....	4
1.2 Soporte	4
1.3 Sisado	4
1.4 Capa de Preparación.....	4
1.5 Capa Pictórica	5
1.6 Capa de Protección	5
2. Utensilios	6
3. Elementos Formales de la Pintura	7
3.1 La línea	7
3.2 Color	7
3.3 Composición	8
3.4 Espacio	8
3.5 Luz	8
4. Géneros en la Pintura	9
5. Pintura al Óleo	9
5.1 Materiales y técnicas	10
6. Técnicas	11
6.1 Alla prima	11

6.2	Prepintado.....	11
6.3	Veladuras.....	12
6.4	Impasto.....	12
6.5	Restregado.....	13
6.6	Húmedo sobre húmedo.....	13
6.7	Frotado.....	13
6.8	Barnizado de un cuadro acabado.....	14

CAPITULO II

2.	Intervenciones para la Conservación.....	16
2.2	Soporte Textil.....	16
2.3	Degradación de la Pintura en Soportes Textiles.....	17
2.4	Procesos de Intervención.....	19
2.4.1	Limpieza.....	19
2.4.2	Consolidación	21
2.4.3	Consolidación con colas animales.....	22
2.4.4	Velado.....	23
2.4.5	Injerto	23
2.4.6	Reentelado	24
2.4.7	Repinte	25
2.4.8	Estucado.....	26
2.4.9	Bastidor.....	26
2.4.10	Reintegración	27
2.4.11	Retoque	27
2.4.12	Barniz	28

CAPITULO III

3.	El Señor de la Justicia.....	30
3.1	Antecedentes	30
3.2	Datos de identificación.....	32
3.3	Estudio Histórico.....	33

3.4 Fuentes Bíblicas	35
3.5 Estudio Iconográfico	38
3.5.1 Atributos de la Pasión	38
3.5.2 Aureola	38
3.5.3 Barba	39
3.5.4 Bolsa.....	39
3.5.5 Cadena	39
3.5.6 Caña	40
3.5.7 Corona de Espinas	40
3.5.8 Guante	41
3.5.9 Manto	41
3.5.10 Monedas	42
3.5.11 Rama	42
3.5.12 Rojo	42
3.5.13 Sangre	43
3.5.14 Túnica de Jesús	43
3.5.15 Varón de Dolores	44
3.6 Estudio Estético	45

CAPITULO IV

4. Informe técnico	46
4.1 Documentación fotográfica	46
4.2 Ficha de prelación de la obra	47
4.3 Estado de conservación de la obra	47
4.4 Procesos de Intervención	49
4.4.1 Desmontaje de la obra	49
4.4.2 Elaboración de la cama	49
4.4.3 Limpieza superficial de la obra	50
4.4.4 Pruebas de solubilidad	50
4.4.5 Consolidación	51
4.4.6 Eliminación de intervenciones anteriores	51
4.4.7 Velado de protección	53

4.4.8 Limpieza del soporte	54
4.4.9 Injertos	55
4.4.10 Develado	57
4.4.11 Eliminación de intervenciones anteriores	57
4.4.12 Consolidación	58
4.4.13 Velado de Protección	59
4.4.14 Reentelado	59
4.4.15	
Develado.....	61
4.4.16 Eliminación de Repintes.....	61
4.4.17 Estucado	62
4.4.18. Colocación de la obra en el bastidor técnico	63
4.4.19 Barniz de Retoque	64
4.4.20 Reintegración de Color	65
4.4.21 Barniz Final	66
4.4.22 Aplicación de cinta engomada	67
4.4.23 Marco	67
4.4.24 Colocación del marco	69
4.4.25 Como colocar el cuadro	69
4.4.26 Documentación fotográfica (antes y después)	71
4.4.27 Recomendaciones para la conservación de la obra	72
4.5 Propiedades de los Materiales	73
Conclusiones.....	82
Bibliografía.....	83
ANEXOS	
Ficha de Prelación.....	85

RESUMEN

El presente texto aborda la problemática de la Conservación y Restauración de una obra de Pintura de Caballete, que ha representado múltiples dificultades no solamente en su parte estética sino también en la material, la que misma que fue intervenida siguiendo un procedimiento técnico.

Para un mayor entendimiento se ha dividido el trabajo en cuatro capítulos: En el capítulo I se realiza un estudio de la técnica de elaboración de la obra ; en el Capítulo II los principios teóricos para la conservación de un bien pictórico; en el Capítulo III hacemos un recuento de los datos de identificación de la obra a ser intervenida; en el Capítulo IV presentamos un informe técnico de los procesos realizados en este bien cultural.

Se incluirán las recomendaciones para el mantenimiento del cuadro y su marco, de manera que garantice su permanencia.

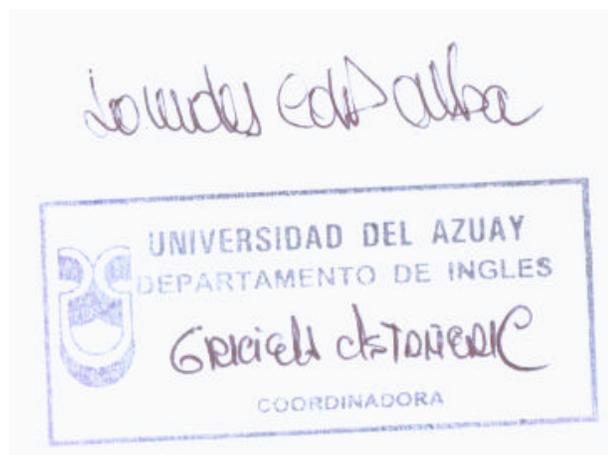
ABSTRACT

This monograph deals with the problems of the Preservation and Restoration of an easel painting which presented many difficulties not only in its aesthetic aspect but in its material which was intervened using technical procedures.

For a better understanding, the work has been divided into four chapters: The first chapter is an investigation of the techniques used in this piece. The second chapter is about the theoretical principles for the preservation of a cultural good.

The third chapter makes a description of the identification data of the painting. The fourth chapter presents a technical report of the processes used in this cultural good.

Recommendations for the maintenance of the painting and its frame are included to guarantee its preservation.



INTRODUCCIÓN

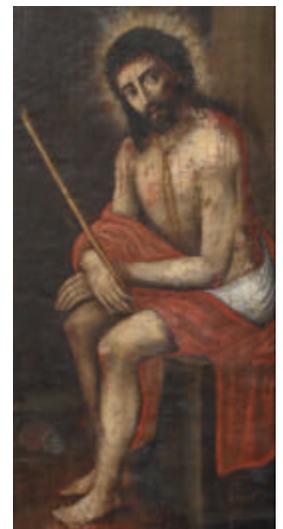
Los cuadros a mas de ser valiosas obras de arte, encierran un mundo lleno de riquezas pictóricas y materiales, que hacen de la restauración de una obra de arte una tarea sumamente compleja. La restauración de pintura de caballete presenta variantes de acuerdo a sus soportes. Los factores de deterioro varían y determinan la técnica de restauración.

Se debe respetar en el proceso de restauración de un bien, la apariencia que el tiempo a dado a la pieza, denominada pátina. También es importante conocer la información histórica y estética de la pieza para saber hasta dónde llega la intervención sin alterarla, qué se debe conservar y qué restaurar.

El trabajo del restaurador no termina en la reparación de la pieza; el siguiente paso es observar tratamientos, condiciones y recomendaciones de mantenimiento, sobre todo cuando la pieza está en exhibición. El tiempo de restauración depende de las dimensiones de la obra y el daño que presenten.

El presente trabajo, contiene el estudio y la restauración de la obra en Pintura de Caballete " El Señor de la Justicia". El cual esta dividido en cuatro capítulos; En el Capitulo I se realiza un estudio de la técnica de manufactura de la obra que es un óleo; en el Capitulo II abordamos todos los principios teóricos para la conservación de un bien pictórico; en el Capitulo III hacemos un recuento de los datos de identificación de la obra a ser intervenida, complementado con un estudio histórico, iconográfico y estético; finalmente en el Capitulo IV el informe técnico de los procesos realizados en esta obra, con una explicación de los trabajos realizados con las respectivas fotografías para una mejor comprensión de los tratamientos implementados en esta representación pictórica.

CAPITULO I



1.LA PINTURA DE CABALLETE.

Las pinturas de caballete son obras ejecutadas sobre soportes móviles, como son las tablas y los lienzos. Como se deduce de su propio nombre, el soporte se coloca durante la ejecución del cuadro sobre un caballete.

La pintura es una expresión artística que busca la representación de la belleza, es decir del arte, sobre una superficie bidimensional, pero que en ocasiones es tridimensional, utilizando los elementos que le son propios, como el color, la línea y la materia.

Tiene su origen en la realidad y en la necesidad del hombre de la creación artística. A lo largo de la historia del arte, y de la historia de la pintura en concreto, se han producido infinidad de transformaciones de la función, del gusto, de la realización, etc. de la pintura. pero hay un hecho que permanece, con independencia de estos cambios y variantes, que es la intensa e interrumpida producción de objetos artísticos; es decir, la creación de obras de arte que se debe interpretar como un fenómeno inherente a la historia de la cultura, de la civilización, del pensamiento y la religión durante siglos.

Se puede decir, por tanto, que la pintura, por una parte, responde a la necesidad psicológica y filosófica del hombre de crear arte, pero igualmente responde a la necesidad de expresar el mundo como realidad. ¹

1. ["Enciclonet"](#), portal de contenidos culturales en Internet y del libro de René Berger ."El conocimiento de la pintura". Editorial Noguer. Barcelona (España).

1.1 Tecnología de la Pintura de caballete.

La pintura de caballete sobre lienzo esta constituida por :

- Bastidor
- Soporte
- Sisado
- Capa de Preparación
- Capa Pictórica
- Capa de Protección.

1.1.2 Soporte

La tela generalmente esta fabricada con un material de origen orgánico, con hilos entrelazados que forman un plano. Los lienzos están confeccionados en lino, algodón, cáñamo y yute. La tela mas adecuada para un soporte es el lino, el tensado debe realizarse con grapas inoxidables.

1.1.3 Sisado

Película delgada de cola mas agua que se coloca sobre el soporte, su función es aislar el soporte de las capas de preparación , da rigidez y permeabilidad, no hay que colocarlo en grandes cantidades, ya que se convierte en una capa gruesa como el cartón.

1.1.4 Capa de Preparación

Se coloca sobre el soporte, constituida por una carga mas aglutinante y contribuye a aislar el soporte de la capa pictórica, esta capa influye en la parte estética de la obra porque puede tomársela como textura. Entre los tipos de cargas utilizados tenemos: El blanco de España, el blanco de zinc, el albayalde, el yeso y como aglutinante cola de pieles, la cola de conejo o el aceite.

1.1.5 Capa Pictórica

Estrato propiamente de la pintura compuesto por una o mas capas que contienen los pigmentos y los aglutinantes. Se aplica generalmente sobre una preparación (imprimación de colas, yeso, enlucidos) y suele llevar recubrimientos como barnices o colas.

Las capas de pintura y policromía están compuestas esencialmente de un sólido pulverizado (pigmento o carga inerte) en suspensión en un líquido filmógeno (aglutinantes, barnices y adhesivos) , que da cohesión a las partículas del pigmento y adhiere la capa formada al sustrato interior.

Los primeros aglutinantes aplicados en la pintura de caballete fueron los de tipo acuoso o hidrófilos (pinturas al temple); después se utilizaron los aglutinantes de tipo intermedio o mixtos, formados por emulsiones o temperas y mas adelante aparecieron los aglutinantes oleosos. La encáustica emplea cera, sola o mezclada con resina, en la actualidad los polímeros sintéticos han revolucionado la pintura y se suman a los utilizados en las técnicas tradicionales.

1.1.6 Capa de Protección

Es el barniz, constituido por una capa delgada, de apariencia que puede ir desde mate, semibrillante a brillante, se aplica sobre la capa pictórica como una protección del polvo, suciedad , etc.

El barniz esta compuesto por una resina, mas un solvente; las resinas son naturales y hay de dos tipos Damar y Mastic, el solvente es la trementina.²

2. Utensilios

Los pigmentos son aplicados a los soportes mediante herramientas que permiten que el pintor realice su obra.

2.1 Caballete

Instrumento de trabajo que tiene como finalidad soportar el cuadro en vertical mientras se está pintando.

2.2 Paleta

Se trata de una tabla con un agujero para el dedo pulgar, donde los pintores distribuyen los colores que utilizan en la pintura. Tradicionalmente ha sido de madera, aunque en las últimas décadas se han empleado ligeras paletas de aluminio lacado, de vidrio, de porcelana, etc.

2. CALVO, Ana (2003). Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z. Ediciones del Serbal. Tercera Edición. Impreso en España.

Sobre ellas se distribuyen los tonos siguiendo una gama cromática, y en su centro se van realizando las mezclas necesarias.

2.3 Pincel

Herramienta que utiliza el pintor para extender la pintura sobre el soporte pictórico. Se puede ayudar también por brochas o espátulas

2.4 Espátula

Se emplea para mezclar los pigmentos y aglutinar, aunque también se puede utilizar como ayuda del pincel para extender la pintura en el lienzo, perfilar y raspar. ³

3. Elementos Formales de la Pintura

El lenguaje de las obras no es otra cosa que la utilización por el artista de medios formales que componen la pintura. Los elementos de la misma son: la línea, el espacio, el color, la luz y la composición; además se pueden tener en cuenta otros elementos como el movimiento, las proporciones o el ritmo.

3.1 La línea

La línea tiene la característica de poder limitar los objetos, fijar la apariencia de las cosas. Mediante la línea se logra la identificación y reconocimiento de las formas, se materializa el recuerdo.

3. ["Enciclonet"](#) portal de contenidos culturales en Internet y del libro de René Berger ."El conocimiento de la pintura". Editorial Noguer. Barcelona (España).

3.2 Color

Es la impresión que los rayos de luz producen en la retina del ojo al ser reflejados por un cuerpo. Por extensión, se denomina color a las distintas pinturas que se utilizan para realizar una obra pictórica.

El color en pintura es algo más que un fenómeno físico y biológico, es un instrumento principal en la expresión artística que adquiere dimensiones psicológicas o simbólicas

3.3 Composición

Al hablar de composición en pintura se hace referencia a la estructura organizada de todos los medios plásticos, materiales y formales, que constituyen la obra pictórica. En definitiva, la verdadera personalidad del artista se revela en la obra mediante la composición.

3.4 Espacio

El espacio, en el sentido de "espacio físico", es una extensión ilimitada en la que aparecen los cuerpos materiales. Como magnitud en la que están contenidos estos objetos materiales actúa sobre las piezas artísticas determinando su forma, junto a otros elementos que contribuyen a la estructura y a la composición estética de las mismas.

El espacio es, por tanto, un ámbito inmaterial que forma parte y determina las formas artísticas.

3.5 Luz

La luz es el elemento que permite que nuestros ojos puedan apreciar las formas, el color, el espacio, el movimiento, etc. Es la causa material de lo que vemos.

La luz es uno de los elementos creadores del espacio, los gradientes de luz tienen la virtud de crear profundidad.

Las luces laterales producen sobre los objetos una mayor percepción de relieve.

4. Géneros en la Pintura

El género de una pintura se funda en la naturaleza del asunto; es, por tanto, una categoría dentro de la que se pueden clasificar las obras pictóricas según sus rasgos comunes, tanto de forma como de contenido.

Los géneros establecidos en pintura son: pintura religiosa o devocional; pintura mitológica y alegórica; pintura histórica; retrato; paisaje; marina; bodegón o naturaleza muerta; y pintura de género o costumbrista. Dentro de estos géneros se podrían además establecer subgéneros que en determinados momentos han tenido gran importancia, como la pintura de animales, la cacería, las pinturas florales, etc. ⁴

5. Pintura al Óleo

La pintura al óleo, consiste en aplicar colores disueltos en aceites secantes sobre una superficie para crear un cuadro.

Esta técnica se desarrolló en Europa a finales de la Edad Media, y tuvo gran aceptación, por su mayor simplicidad de manejo y las posibilidades más amplias que ofrecía.

4. "[Enciclonet](#)", portal de contenidos culturales en Internet y del libro de René Berger "El conocimiento de la pintura". Editorial Noguer. Barcelona (España).

La pintura al óleo se seca relativamente despacio con poca alteración del color, lo que permite igualar, mezclar o degradar los tonos y hacer correcciones con facilidad. El pintor no está limitado a las pinceladas lineales, sino que puede aplicar veladuras, aguadas, manchas, vaporizaciones o empastes.

El pintor es libre de cambiar y de improvisar sin verse restringido a un dibujo preparado de antemano. El óleo permite obtener efectos de gran riqueza con el color, los contrastes tonales y el claroscuro.

5.1 Materiales y técnicas

En la actualidad, gran parte de artistas utilizan materiales comerciales, aunque quedan algunos que prefieren preparar sus propias pinturas de la manera tradicional.

La pintura al óleo se compone de pigmentos molidos mezclados con un aceite que se seca al estar expuesto al aire. Los pigmentos, o polvos de color, deben ser insolubles, insensibles a la decoloración, y químicamente inertes.

El aceite suele ser de linaza pero puede ser también de nogal.

La superficie pictórica consiste en un soporte, que puede ser una tabla o un panel compuesto, o más frecuentemente, una tela de lino, algodón o yute tensada en un bastidor o encolada a una tabla. El soporte va cubierto con una preparación, hecha con una fina capa de yeso y cola o apresto.

La preparación hace que el soporte sea menos absorbente y proporciona una superficie pictórica que no es ni muy áspera ni muy

suave; puede ser blanca aunque generalmente se aplica encima una capa de color, que suele ser gris, castaño oscuro o rojiza.

Para pintar al óleo se procede, tradicionalmente, por etapas:

En primer lugar se bosqueja el dibujo sobre la preparación a lápiz o a carboncillo, o con pintura diluida en trementina. Después se rellenan las amplias zonas de color con una pintura fluida, y se van refinando y corrigiendo sucesivamente con pintura más espesa a la que se añade óleo y barniz.

Normalmente se usan pinceles de cerdas duras, aunque se pueden utilizar brochas más suaves de pelo de marta; también se puede emplear una paleta o espátula ancha y flexible, o los dedos. Este proceso puede durar desde pocos días hasta meses o incluso años.

Una vez seca la pintura, se barniza para protegerla de la suciedad y para dar más vida a los colores. Todos los barnices terminan por oscurecerse, por lo que deben ser de fácil eliminación para volverlos a aplicar. ⁵

6. Técnicas

6.1.2 Alla prima

Los pintores de paisajes son los que generalmente utilizan la técnica del alla prima. La clave de este método es la capacidad de aplicar la pintura rápidamente y con confianza.

⁵ <http://www.galartes.com/tecnicas/oleo.htm>

Fue explotado con gran eficacia por los Impresionistas, y quizás el principal exponente de esta técnica fue Van Gogh. Solía pintar frente al modelo, generalmente al aire libre y casi siempre completaba la obra en una sesión, creando una masa de pinceladas e impastos aplicados con gran rapidez.

6.1.2 Prepintado

Se haya o no dibujado el boceto, el prepintado ,puede servir para aplicar algunos colores y tonos fundamentales, que se pueden elaborar mas adelante con veladuras y capas de pintura opaca.

En esta primera etapa, es conveniente usar pocos colores y diluir la pintura con disolvente y algo de aceite o medio; lo mejor es usar pinceles grandes.

6.1.3 Veladuras

El óleo es un medio excelente para aplicar capas delgadas de pintura transparente, o veladuras.

Pueden pintarse sobre el prepintado, las zonas de color opaco o los impastos. El efecto es totalmente diferente del que se obtendría mezclando los dos colores. La luz que atraviesa la capa transparente

y se refleja en el color opaco que hay debajo produce una profundidad y luminosidad especial.

Las veladuras suelen aplicarse sobre colores claros - especialmente blanco o gris neutro - porque son los que mejor reflejan la luz. Al lado de estas partes, la pintura opaca parece retroceder, dando así al cuadro una calidad tridimensional.

Para ello, la pintura debe estar muy diluida con un medio adecuado, preferentemente uno que contenga cera de abejas. Es mejor no usar aceite de linaza para las veladuras, porque tiende a moverse después de aplicado.

6.1.4 Impasto

La pintura espesa, aplicada masivamente con pincel o espátula, se llama impasto. Esta técnica suele emplearse para crear textura y dar al cuadro una calidad tridimensional. Sin embargo, una de las principales aplicaciones de esta técnica es para repintar antes de las veladuras. Los impastos claros - especialmente blancos y grises - suelen usarse en este sentido

6.1.5 Restregado

Consiste en aplicar pintura opaca sobre otra capa opaca de color o tono más oscuro, de manera irregular para que parte de la capa inferior siga viéndose.

Tradicionalmente, los restregados se hacen moviendo el pincel en sentido circular , pero se puede conseguir el mismo efecto con rayas, brochazos, manchas, punteados, o cualquier otra combinación de marcas que no formen una capa plana de pintura.

Los restregados pueden aplicarse con cualquier tipo de pincel; algunos artistas utilizan un pincel, mezclador o en abanico, colocando el lienzo sobre, una mesa y pintando con el pincel perpendicular a la misma. Otros lo hacen con un trapo, o incluso con los dedos, eliminando el exceso de pintura.

6.1.6 Húmedo sobre húmedo.

Monet, Sisley y otros muchos impresionistas, repintaban o restregaban sobre una capa de pintura aún húmeda, y a veces trataban de fundir los colores unos con otros. Esta es una característica de muchas pinturas "alla prima". Los colores deben estar mezclados con el mismo medio.

6.1.7 Frotado

Pueden crearse efectos de rica textura irregular con la técnica del frotado. Se aplica al lienzo una mancha de color opaco y se la cubre con una superficie no absorbente, como papel satinado. Se frota el papel y después se quita con cuidado.

6.1.8 Barnizado de un cuadro acabado

No es esencial barnizar los cuadros al óleo; un cuadro sin barnizar no tiene por qué deteriorarse si se cuelga o almacena en condiciones razonables.

El barniz tiene la desventaja de que tiende a amarillear con el tiempo, pero protege a las pinturas de las impurezas del aire y realza el brillo del color. Es buena idea barnizar las obras que contengan impastos espesos que puedan tender a hundirse.

Un cuadro debe barnizarse de 3 a 6 meses después de terminado; para entonces la pintura se habrá secado lo suficiente y habrán cesado la contracción y expansión. La pintura muy espesa puede necesitar más de 6 meses para secarse.

Lo mejor es emplear un barniz suave de alcohol de resina como damar o almácigo, si se desea una superficie brillante; o un barniz de cera si se prefiere un acabado semimate.⁶

6. HAYES Colin (1981).- Guía completa de Pintura y Dibujo.Ed. Blume. Madrid. Págs. 58-67

CAPITULO II



2. INTERVENCIONES PARA LA CONSERVACIÓN.

2.1 La Conservación de Pinturas de Caballete

Cada pintura posee un carácter individual, único, por sus componentes o sus condiciones de conservación como por el mensaje que comunica. Una exigencia fundamental en cualquier proceso de conservación a realizarse debe ser el de respetar al máximo la obra, estando concientes de que nunca podremos hacerlo por completo, aun así se debe buscar la manera de conservar las características de la obra lo mas íntegras posibles.

Siempre que nos encontremos frente a un bien debemos comprobar ante todo que es lo que trasmite desde el punto de vista artístico.

La degradación de un cuadro o el deterioro progresivo del mismo, alteran las características físicas como estéticas de la obra. Toda pintura esta compuesta por elementos diversos, es decir cada una tiene vida propia con un envejecimiento característico; al transformarse con el tiempo, cada elemento influye en la vida del resto, y a su vez sufre la influencia de otros.

2.2 Soporte Textil

El soporte textil, abarca en la pintura todos los soportes tejidos utilizados de lino , de algodón, de tela, de cáñamo, de seda, de lana o de materiales sintéticos.

El soporte es la base sobre la que se trabaja un cuadro o decoración.

Sabemos que los tejidos que se usan para ejecutar una pintura o para la restauración son telas, es decir son tejidos obtenidos entrecruzando dos series de hilos colocados perpendicularmente la una a la otra, (urdimbre y trama). La urdimbre esta conformado por hilos mas resistentes que los de la trama, ya que debe soportar mayor tensión durante el tejido.

2.3 Degradación de la Pintura en Soportes Textiles.

Todos los materiales orgánicos envejecen, y los soportes textiles también lo hacen, con el pasar del tiempo van perdiendo su consistencia su elasticidad y en muchos casos dejan de estar en condiciones de sustentar las capas del cuadro.

El deterioro del soporte textil se debe a las propiedades desfavorables de la celulosa, a un tratamiento descuidado y al vandalismo.

La celulosa tiene un sin numero de propiedades negativas:

- "Envejece", es decir se oxida con el oxigeno del aire.(se quema)
- Absorbe energía de radiación, que provoca reacciones fotoquímicas y destruye las fibras.
- Es atacada por los ácidos que se encuentran en la atmósfera en forma de polución.
- Puede servir de caldo de cultivo de microorganismos.
- Acusa la influencia de los tratamientos conservadores y restauradores.
- Reacciona sensiblemente a las cargas mecánicas mas fuertes.

Las causas del deterioro de una pintura, son numerosas y su cantidad aumenta aun mas si también se consideran sus innumerables interacciones.

- **Causas Naturales:** se deben al propio envejecimiento de la pintura en un ambiente cuyos elementos definitorios como la luz, rayos UV, humedad, calor, aire se encuentran en condiciones normales. Aquí también nos encontramos con la degradación natural derivada de un tensado anómalo del soporte, ya sea porque se realizo mal desde el principio o porque se ha modificado con el tiempo debido a otros problemas, la del lienzo, también puede deberse a diversas causas, la mayoría de la veces naturales.
- **Causas Ocasionales:** No siempre están presentes, y casi siempre en mayor o menor medida son evitables. Entre estas podemos citar: las condiciones ambientales, cuando estas presentan valores alejados de los limites normales, la presencia de factores contaminantes en la atmósfera, un mantenimiento erróneo o descuidado, a mas de numerosas degradaciones accidentales como : cortes, desgarros, abrasiones, debidas a veces a causas fortuitas, aunque algunas son fruto de acciones voluntarias.
- **Degradación Biológica:** Causada por ataque de seres vivos, degradación que en ocasiones podemos considerar como natural e inherente a la misma naturaleza y a la vida de cada componente, en ocasiones es causada por una conservación y mantenimiento inadecuados.

- **Intervención Conservativa:** Procedimientos drásticos, uso de materiales tradicionales sin una comprobación previa de las posibles contraindicaciones que la cura elegida podría provocar en la obra.¹

2.4 Procesos de Intervención

2.4.1 Limpieza

Al hablar de limpieza de una obra de arte nos referimos a operaciones tan variadas como la supresión de la suciedad no adherida, de manchas y costras superficiales, eliminación de barniz y o de capas de policromía que oculten el original. La limpieza puede efectuarse ocasionalmente en seco, de manera mecánica, aunque por lo general se utilizan una serie de sustancias, la mayoría de las cuales son disolventes volátiles, para arrastrar la materia ablandada mediante hisopos de algodón o bisturís.

La limpieza incluye toda acción dirigida a eliminar la suciedad o aditamentos que desvirtúen el aspecto o integridad originales del objeto.

El tratamiento de limpieza es una operación delicada y peligrosa, ya que la misma es irreversible, ya que todo lo que se retire no podrá ser restituido. Dependiendo de la suciedad, de la naturaleza del objeto y sus componentes, se realizara un determinado procedimiento de limpieza, con la ayuda de materiales y técnicas.

1. SICOLONE C. Giovanna (2003) . De la trad: Ariadna Viñas. Restauración de la Pintura Contemporánea. Edit. Nerea. Andalucía. Capitulo 2 .

Para poder comenzar con esta operación , primero debemos conocer los materiales originales, la composición de la materia a eliminar , y las nociones básicas de química y física para aplicar los métodos y productos adecuados sin causarle daños a la obra.

Este procedimiento se realiza en seco o por medio de disolventes. La limpieza en seco, o mecánica , permite eliminar partículas sólidas, que se retiran con la ayuda de aspiradoras, plumeros, brochas o pinceles suaves, cepillos, paños que no dejen pelo, aire a presión; o también con gomas de borrar y principalmente con el bisturí. Esta etapa es lenta.

La limpieza química se realiza con disolventes que suavizan o solubilizan el producto a eliminar , completándose con procedimientos mecánicos. Para la aplicación de los disolventes se utilizan hisopos de algodón. Es imprescindible el conocimiento de los componentes de la obras para prever su sensibilidad a los agentes mencionados. Algo que nunca debemos olvidar es que una vez elegido el producto que vamos a emplear , se deben realizar ensayos preliminares en zonas representativas pero no muy visibles de la obra.²

Por regla general los reversos de los cuadros antiguos no suelen ser lisos ni estar limpios, por lo que se elimina las irregularidades y la suciedad.

Cada tratamiento a realizarse en el reverso del cuadro supone una carga para este, de allí la necesidad de comprobar si la adhesión de los diferentes estratos es buena o requiere de una consolidación anterior.

2. CALVO Ana (2003) .Conservación y Restauración. Materiales ,técnicas y procedimientos de la A a la Z. Ediciones del Serbal. Barcelona . Pág.,133,134.

Según la edad y el lugar en que se haya conservado la parte posterior de los lienzos acumulara suciedad que deberá ser eliminada, primero con una limpieza superficial con brocha cepillando la suciedad de la superficie y de la profundidad del lienzo, si se encuentra muy sucio se eliminara mecánicamente con bisturí.

Los restos de adhesivos solubles o dilatables en agua existentes en el soporte del cuadro pueden ablandarse con humedad y compresas. La humedad y los restos de adhesivos crean tensiones que debilitan el soporte textil , para reducir al mínimo estas tensiones. La limpieza del soporte debe realizarse en damero. 3

2.4.2 Consolidación

La consolidación es un proceso de conservación al que se debe recurrir cuando se observe una pérdida de adhesión entre las diferentes partes y capas (protectora, pictórica, de preparación y soporte) de una pintura ; cuando la estructura de los estratos haya visto mermada su cohesión; cuando se observen agrietamientos o levantamientos derivados de los cambios dimensionales de las películas adyacentes y , por ultimo, cuando se estén produciendo encogimientos de la pintura o expansiones o distorsiones del soporte.

Con esto nos podemos dar cuenta de que la consolidación es un tratamiento global y profundo que afecta a todas las capas de la pintura.

Debemos tener presente que el consolidante a utilizar debe penetrar en todas las capas de la pintura, impregnándola y reintegrando el material que ha perdido su cohesión , de modo que el momento de su empleo habrá de tener una fluidez lo mas elevada posible y una viscosidad baja.

Entre las propiedades que debe reunir un adhesivo empleado como consolidante están: debe tener una resistencia elevada al envejecimiento, debe poseer capacidad de penetración homogénea profunda para no crear tensiones, debe tener un peso molecular que varié lo mínimo posible, no debe presentar demasiada fuerza adhesiva, etc. 4

2.4.3 Consolidación con colas animales

Sabiendo que el objetivo principal de la consolidación es el de devolver la resistencia mecánica a toda la pintura en sus interrelaciones internas, los productos que mas se han empleado por su alta adhesividad, son las colas animales y vegetales.

Las colas animales antiguamente se aplicaban directamente sobre la película pictórica, esto provoco notables daños , ya que los materiales tendían a rasgarse y contraerse, por lo que cuando se utilicen colas animales es necesario realizar un estudio previo y cuidadoso de las dosificaciones, en función siempre de los materiales originales sobre los que han de actuar.

4. SCICOLONE C Giovanna (2003) . De la trad: Ariadna Viñas. Restauración de la Pintura Contemporánea. Edit. Nerea. Andalucía. Capitulo 4 .

En la actualidad se prefiere aplicar estos adhesivos en el reverso del cuadro, y solo directamente sobre la película pictórica cuando las condiciones de la obra así lo exijan.

El uso de colas animales se utiliza en gran número en pinturas antiguas, con la convicción de que estas gomas permiten mantener la estructura original, respetando las características ópticas de la pintura y conservan el índice de refracción original. 5

2.4.4 Velado

Consiste en cubrir totalmente la capa del cuadro con papel japonés o papel cometa más un adhesivo, generalmente cola de conejo, este tratamiento permite afianzar temporalmente la capa pictórica, constituye una especie de soporte auxiliar que podrá retirarse una vez que se haya concluido el tratamiento. Al utilizar en el velado un adhesivo acuoso como la cola de conejo, el cuadro deberá estar tensado o fijado para que de producirse alguna reacción fuerte del tejido frente a la humedad no produzca un desprendimiento de la capas.

2.4.5 Injerto

“ Pieza colocada en una laguna del soporte de la obra... Los injertos se limitan al hueco exacto de la laguna, a diferencia de los parches. Hay que elegir convenientemente el material a emplear en función de los constitutivos del original (tipo de tela), colocarlo en la posición

5. SCICOLONE C. Giovanna (2003) . De la trad: Ariadna Viñas. Restauración de la Pintura Contemporánea. Edit. Nerea. Andalucía. Pág. 86 .

adecuada (trama de la tela), debiendo parecerse lo mas posible al soporte original sin falsificación, y adherirlo a los bordes de la laguna con el adhesivo correcto según los casos..." 6

2.4.6 Reentelado

La función del reentelado consiste en añadir fuerza estructural a una tela, cuya estructura se encuentra degradada. Sin embargo, al reentelar reparamos los efectos de la degradación del soporte original introduciendo una variable nueva en el equilibrio del sistema.

El reentelado es una técnica de restauración de pinturas sobre tela o lienzo, que consiste en la adhesión de una tela nueva, adecuadamente preparada a la original con el objeto de darle mayor estabilidad. Este proceso debe realizarse cuando es completamente necesario para la conservación adecuada de la pintura.

"Las causas que mas determinan la necesidad de reentelar una obra esta el debilitamiento, por envejecimiento u otros motivos, de la tela original, por encontrarse esta en un estado tan frágil que hace peligrar la conservación de la obra; o la existencia de numerosas roturas o desgarros; o a la ausencia de bordes para el montaje... o finalmente , la falta de resistencia desde su origen , en el caso de telas finas empleadas en pinturas con mucha carga o empastes" 7

6. CALVO Ana (2003). Conservación y Restauración. Materiales ,técnicas y procedimientos de la A a la Z. Ediciones del Serbal. Barcelona. Pág. 121

7. IdemPág. 86-87.

Las características necesarias para un reentelado adecuado son: la reversibilidad, para poder intervenir en futuros reentelados; evitar o minimizar la aplicación de calor, reducir el incremento de peso para no producir alteraciones en las capas de la pintura, y se debe evitar que el adhesivo traspase el lienzo.

2.4.7 Repinte

“ Acción y efecto de repintar. Se denominan repintes a la capas de color aplicadas sobre una pintura o decoración policroma con intención de reparar o ocultar daños existentes en el original, total o parcialmente, o de modificar su aspecto. Están realizados en época posterior a la conclusión de la obra, por artistas diferentes a los autores. Constituyen en todos los casos una importante modificación del original, y se requiere un riguroso estudio para valorar tanto la conveniencia de su eliminación, ya que en muchos casos pueden constituir adiciones de interés histórico o documental (como, por ejemplo, desnudos tapados durante la Contrarreforma), o su eliminación podría afectar la correcta conservación de la pintura original... la eliminación de repintes debe justificarse previamente por criterios históricos y estéticos, ya que incrementa considerablemente el tiempo de una restauración y puede llegar a modificar en gran medida el aspecto de las obras de forma irreversible...” 8

8. CALVO Ana (2003). Conservación y Restauración. Materiales ,técnicas y procedimientos de la A a la Z. Ediciones del Serbal. Barcelona. Pág. 189-190

2.4.8 Estucado

“ Se entiende por estucado el relleno de la capa del cuadro deteriorada. Consta de una masa alisada o estructurada...Los estucados rellenan las lagunas y nivelan las irregularidades (nivelación) . el retoque descansa en el estucado” 9

El estuco se forma por una o varias sustancias de relleno, mezclados con un aglutinante. Para conseguir un buen estuco debemos tener en cuenta el soporte, la capa del cuadro y la técnica de retoque prevista.

2.4.9 Bastidor

“ Soporte de la tela o lienzo, en forma de marco de madera, pino o fresno generalmente, con distintos sistemas de unión en los ángulos, y que debe llevar cuñas en los ingletes, para tensar la tela. Las telas deben tensarse en un equilibrio que evite la degradación de las fibras, a la vez que el movimiento de la pintura. Según las dimensiones de la obra deberá llevar también travesaño con sus cuñas...” 10

El bastidor debe ser fabricado con madera liviana de buena calidad y seca, sus miembros deben tener chaflán (inclinación) para no rozar el lienzo: sus uniones deben ser ensambladas con un sistema de caja y espiga, debe tener cuñas y estar fumigado.

9. KNUT Nicolaus (1999). Manual de Restauración de Cuadros. Edit. Konemann. Impreso en Eslovenia. Pág. 235.

10. CALVO Ana (2003). Conservación y Restauración. Materiales ,técnicas y procedimientos de la A a la Z. Ediciones del Serbal. Barcelona. Pág. 37.

2.4.10 Reintegración

Es una técnica de restauración que permite integrar estéticamente una obra completando sus pérdidas, ya sean de soporte, de decoración o de policromía. La reintegración no siempre es necesaria para la conservación del objeto, sino que se trata de una intervención de tipo estético.

En pinturas de caballete la reintegración de color es necesaria, en muchos casos para la contemplación correcta de las obras o para complementar su continuidad, cuando las lagunas o faltantes de la obra no se encuentran documentados, en la reintegración se procede a colocar tintas neutras con el objeto de disminuir su peso óptico en el conjunto.

2.4.11 Retoque

“El retoque consiste en reintegrar el color de la laguna de un cuadro. El retoque es la última operación de restauración antes del eventual barnizado definitivo. El aspecto exterior de un cuadro depende decisivamente del acierto en el retoque.”¹¹

En relación al retoque debemos distinguir entre reintegración de color, de la forma o de una combinación de ambos.

Hablamos de reintegración cuando se han de cerrar pequeñas lagunas existentes en el fondo de un cuadro, mientras que hablamos de retoque formativo, cuando han de reintegrarse partes importantes de la capa pictórica.

11. KNUT Nicolaus (1999). Manual de Restauración de Cuadros. Edit. Konemann. Impreso en Eslovenia. 1999.Pág.25

2.4.12 Barniz

“ Capa líquida que se aplica sobre una superficie pintada, y que al secarse queda como una película fina y transparente (aunque también se ha empleado coloreada), mas o menos brillante y flexible, que proporciona lustre y protección...”¹²

El barniz ideal para un cuadro es transparente e incoloro, a largo plazo , debe mantener una elasticidad suficiente, la capa de barniz representa una protección para la capa pictórica, que se puede eliminar cuando este envejece.

12. CALVO Ana (2003) . Conservación y Restauración. Materiales ,técnicas y procedimientos de la A a la Z. Ediciones del Serbal. Barcelona. Pág. 35

CAPITULO III



3. "EL SEÑOR DE LA JUSTICIA"

3.1 Antecedentes

El Arte Cristiano se inicia con la representación de la imagen de Cristo, con esto la idea del Hombre – Dios se concibió ,y se hizo popular en el arte y en la gente del pueblo , en donde Jesús fue el centro de inspiración para múltiples representaciones iconográficas.

" En torno a Cristo surgió el Arte Cristiano, " Arte de la humanidad redimida, plantado con alma cristiana, al borde de las aguas vivas, bajo el cielo de las virtudes teologales entre los soplos de los siete dones del Espíritu Santo" " (Maritain).¹

En el desarrollo del Arte Cristiano, no se a empleado una técnica exclusiva. Se han elaborado obras en todos los estilos, que se han adecuado a los pueblos y sus costumbres, ha recorrido todas las épocas de la historia , siendo su único requisito el que sean comprensibles en su expresión artística.

La Iconografía Cristiana fue una manera de implantar la religión en la gente del pueblo, de una manera mas sensible. San Gregorio el Grande consideró a la Imaginería como una Biblia para los pobres de espíritu y una sustitución de ella para los analfabetos.

Fue en los siglos XII y XIII en donde el Arte Cristiano se coloca a una altura verdaderamente sacerdotal y teológica.

1. VARGAS, José María (1956). Arte Religioso Ecuatoriano. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.

“ Las imágenes de Cristo y los Santos han entrado en uso en la Iglesia por tres razones: **primera**, para instrucción de los ignorantes, que de ellas se sirven como lecciones objetivas; **segunda**, para que el misterio de la Encarnación y los ejemplos de los Santos se graben mas fácilmente en la memoria de los fieles con la persistencia de la representación, y **tercera** para excitar el afecto de devoción que se siente estimulado mas por lo que ve, que por lo que oye”

(Sum. Theol 3. P., Q.25, a 3 ,ad. 4) ²

Al arte religioso se lo considera básicamente representativo y comprensible, ya que da gran importancia a la verdades de la Doctrina Cristiana , y manifiesta teológicamente la ideología de cada tiempo. El teólogo y el predicador han sido los guías del artista.

El éxito del Arte Cristiano se baso en la idea de que el artista y el pueblo encuentren en la imagen la representación autentica del sentimiento piadoso

En nuestro país el uso de imágenes de culto se da en el siglo XVI, las imágenes que procedían de España eran vendidas por comerciantes.

A raíz de esto surgen nuestros pintores y imagineros, que se educaron en el Colegio Franciscano de San Andrés el mismo que era dirigido por Fray Jodoco Ricke y Fray Pedro Gocial.

El Padre Carlos y Miguel de Santiago, a mediados del siglo XVII fueron quienes interpretaron los Pasos de Semana Santa y tradujeron la devoción de Quito a la Pasión de Cristo.

2. VARGAS, José María (1956). Arte Religioso Ecuatoriano. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.

3.2 Datos de identificación

Título:	“ El Señor de la Columna”
Otras denominaciones:	Señor de la Misericordia, Señor de la Burla, Señor de la Caña, Varón de Dolores, Cristo de la Piedad, etc.
Autor:	Anónimo
Técnica:	Óleo sobre lienzo
Procedencia:	Arquidiócesis de la Ciudad de Azogues
Marco:	Original

Descripción Formal

Obra de formato rectangular vertical, tiene un personaje , ubicado al lado derecho del cuadro, su cabeza inclinada, rodeada por la aureola, el pelo es largo de color café oscuro, sobre este se encuentra la corona de espinas, la forma de la cara es triangular, la tez mestiza, la frente esta llena de gotas de sangre, ojos de color café, nariz recta, boca pequeña semiabierta labios delgados, tiene barba, esta sentado sobre una columna, en su cuello tiene una soga amarada con nudo, las manos atadas , la izquierda sobre la derecha, asentadas sobre los muslos, Viste un paño blanco, y esta cubierto con un manto de color rojo, que esta envuelto en su brazo izquierdo, en su mano sostiene una caña, las piernas están juntas, la pierna izquierda delante de la derecha, en la parte inferior del cuadro, se encuentra una bolsa roja con monedas, un guante de meta, un azote , y una cadena.

3.3 Estudio Histórico

La Semana Santa

El Documento de Erección del Obispado de Quito, que data de Abril de 1546, contiene la adopción de los usos y costumbres de la Iglesia de Sevilla, así pues la Iglesia de Quito adoptó la celebración de la Semana Santa que era la culminación del tiempo de cuaresma.

Con esto se inició la llamada Escuela Quiteña, formada por artesanos artífices, y se conformaron las cofradías, constituidas por gremios de artistas y artesanos agrupados en talleres. A estos artistas se les debe la versión nuestra de la Soledad de la Virgen, el Descendimiento, De los instrumentos de la Pasión y los Cristos Ilagados.

Muchas de las obras fueron ejecutadas por Diego de Robles, Bernardo Legarda, Caspicara con temas como: El Ecce Homo, El Señor de la Columna, La Dolorosa que con el tiempo se han convertido en advocaciones populares.

La Semana Santa recuerda en el contexto del cristianismo, y más estrictamente del catolicismo los últimos días de Cristo, desde su entrada triunfal en Jerusalén (Domingo de Ramos), hasta la crucifixión (Viernes Santo) y resurrección (Sábado de Gloria).

El inicio de las ceremonias de Semana Santa, comenzaba el **Domingo de Ramos**. En la catedral y en las iglesias se ponía en práctica las rúbricas del ritual, que consistían en hacer bendecir los ramos, para llevarlos en la procesión. Los indios traían a vender en el mercado los ramos días antes de la celebración, los ramilletes eran elaborados con

plantas, cuyas hojas largas y flexibles se prestan para hacer curiosos tejidos, que eran ornamentados con romero y flores.

A mas de lo religioso, existen complementos gastronómicos , como la fanesca, que es un abundante plato que se mezcla con doce ingredientes vegetales según la tradición, en memoria del numero de los apóstoles, que se prepara con pescado seco, símbolo del ayuno y la abstinencia.

La gente del pueblo el Domingo de Ramos acostumbra llevar su ramo a la Iglesia para hacerlo bendecir. Los ramos benditos se los guarda con piadosa devoción, y se queman sus hojas, cuando la tempestad de granizo amenaza destruir las siembras.

Rodríguez Ocampo: " La hermandad de los indios ha lucido y permanecido muchos años, incesablemente, como se ha demostrado en las procesiones generales de los **Miércoles Santo**, cuando salen en procesión con insignias y cruces de la pasión de Nuestro Señor, con gran numero de penitentes , a donde se llevan mas de 1.500 luces de cera con mucha devoción, sermones y demás oficios divinos, solemnidad y silencio" ³

El **Jueves Santo** , los fieles acostumbran visitar al Santísimo en las Iglesias, durante todo el día y hasta horas de la noche.

3. Relaciones Geográficas. Tom III, Ap I,LIX) (Biblioteca Ecuatoriana Clásica, 276)

El **Viernes Santo** es celebre por la procesión de la Soledad de la Virgen, organizada por la Cofradía del Rosario, a mas de esto el Viernes Santo, desde el mediodía , en algunas iglesias se efectuaba el Sermón de la Tres Horas, en la actualidad esta practica se mantiene en las parroquias. El compromiso del predicador corre por cuenta del prioste que es nombrado cada año. Al final del presbítero se suele hacer un simulacro del Calvario.

En la noche el Sermón del Descendimiento, que algunas parroquias rurales concluye con una dramatización de la bajada del Señor desde la Cruz y descanso en los brazos de Maria. Las procesiones de Semana Santa dieron origen a que nuestros imagineros representen los Episodios de la Pasión de Cristo. La Negación de San Pedro, la Traición de Judas, el Ecce Homo, el Señor atado a la columna, La Madre Dolorosa, etc. ⁴

3.4 Fuentes Bíblicas

La pascua de Jesús y la pascua Cristiana

“ Las fiestas de pascua que se mencionan en los evangelios sinópticos y en el de Juan marcan las etapas decisivas de la actividad publica de Jesús. De manera particular y única, esto es verdad en lo que se refiere a la ultima pascua, durante la cual Jesús fue arrestado y condenado a muerte” ⁵

4. VARGAS, José Maria, O:P. Biblioteca Ecuatoriana Clásica. El Arte Ecuatoriano. Pág. 275-280

5. GIRLANDA Ravasi,Rossano, (1990). Nuevo diccionario de teología bíblica. Ediciones Paulinas . Madrid España. Pág. 141

La Pasión de Jesús

“Jesús no pronuncio discursos sobre el dolor, pero sufrió personalmente hasta la muerte en la cruz, a pesar de ser inocente. Y los evangelistas dedicaron mas amplio espacio a la pasión de Jesús, hasta el punto de que alguien a dicho que los evangelios son un relato de la pasión como una larga introducción a la misma. Desde el punto de vista neotestamentario, el tema del mal /dolor se polariza entonces en la pasión – muerte de Jesús, cuya historia es de sufrimientos, rechazos, de humillaciones y de burlas: “ El hijo del hombre tenia que padecer mucho” (Mc 8,31). El Jesús que sufre y es condenado a muerte se presenta como aquel en el que puede reconocerse todo hombre: “He aquí el hombre” (Jn 19,5). Pero al mismo tiempo “Dios mostró su amor para con nosotros en que, siendo aun pecadores, Cristo murió por nosotros” (Roma 5,8); en Cristo crucificado se hace reconocible la justicia (voluntad salvífica) y el amor de Dios por nosotros (Rom 3,25-26)...El evangelista Marcos en particular hace resaltar la incomprensión de los discípulos frente a los sufrimientos y la muerte de Jesús . Pedro llega hasta el punto de “reprochar” a Jesús el que hable de su futura muerte violenta (Mc 8,32). El sufrimiento y la muerte del inocente Hijo de Dios entran dentro de la “sabiduría” insondable de Dios que a los ojos de los hombre parece “locura y debilidad de Dios” (1 Cor 1,25), pero que en realidad es mas fuerte y mas profunda que cualquier sabiduría humana. La respuesta de Dios al dolor del hombre es la paradoja de la pasión y muerte de su Hijo: Dios se dejo golpear, herir y someter al dolor para vencerlo. Por consiguiente, la respuesta de Dios al dolor humano es la “compasión”, la solidaridad en el dolor.”⁶

6. GIRLANDA Ravasi Rossano, (1990). Nuevo diccionario de teología bíblica. Ediciones Paulinas . Madrid España. Pág. 1104-1105.

El tema es histórico, tomado del Evangelio de San Mateo (Mt, 27 27-31)

“ Los soldados del gobernador llevaron a Jesús al palacio y reunieron toda tropa alrededor de él. Le quitaron su ropa le vistieron con una capa roja y le pusieron en la cabeza una corona tejida y una vara en la mano derecha. Luego se arrodillaron delante de él y burlándose le decían:

¡Viva el rey de los Judíos!

También le escupían y con la misma vara le golpeaban la cabeza. Después de burlarse así de él, le quitaron la capa roja, le pusieron su propia ropa y se lo llevaron para crucificarlo”

“ Jesús ante Pilato”

Jn. 19. 1 – 6

Mt. 27. 1 – 2

Lc. 23. 1 – 5

Mr. 15. 15 – 18

15. Y Pilato, queriendo satisfacer al pueblo, les soltó a Barrabas, y entregó a Jesús, después de azotarlo, para que fuese crucificado.

16. Entonces los soldados le llevaron dentro del atrio, esto es, al pretorio y convocaron a toda la compañía.

17. Y le vistieron de púrpura, y poniéndole una corona de tejida de espinas.

18. Comenzaron luego a saludarle: Salve. Rey de los Judíos.

19. Y le golpearon en la cabeza con una caña, y le escupían, y puestos de rodillas le hacían referencias.

3.5 Estudio Iconográfico

3.5.1 Atributos de la Pasión

“ Se trata de todas aquellas representaciones que recuerdan alguno de los momentos o detalles de la Pasión de Jesús. Cuando se representan formando conjunto, su número es muy variable: la columna donde fue atado para la flagelación, el azote o zurriago empleado en ella, la corona de espinas, el gallo que con canto habría recordado a Pedro la profecía que la había hecho a su maestro sobre sus negaciones, los dados con los que los soldados romanos sortearon la túnica, los clavos de la crucifixión, la lanza, la esponja que fue mojada con hiel y vinagre, el paño de Verónica, el sudario, etc. Incluso se han añadido algunas veces otros objetos menos directamente relacionados con los sufrimientos padecidos por Jesús, como la jarra que hubo de servir para que Pilato se lavase las manos. Estos atributos no solo completan diversas obras de tema narrativo, sino que constituyen otras por sí mismos, en cuanto conjunto ofrecido a la meditación ascética. Extendidos sobre una cruz procesional han sido muy venerados, sobre todo en Hispanoamérica.” ⁷

3.5.2 Aureola

“Irradiación visible , por lo general de la cabeza de los personajes representados, cuando se atribuye a estos carácter divino, o en todo caso una santidad relevante...Por su semejanza solar, la aureola asemeja el personaje al sol, fuente de vida y de luz: expresa la luz espiritual. De ahí la frecuencia de su pintura en oro .

7. REVILLA, Federico (1999). Diccionario de Iconografía y Simbología. Edit. Cátedra. Madrid. Pág. 56

La aureola se puede también considerar una corona inmaterial ; premio a los meritos espirituales que se recibe en la gloria..." 8

3.5.3 Barba

" Atributo viril, que generalmente indica fuerza, sabiduría, valor y energía... En cuanto a la figura de Jesucristo, se representa casi exclusivamente barbado a partir del siglo VI. Anteriormente , se había preferido una imagen de adolescente, que reflejaba con preferencia su vitalidad y pureza juveniles" 9

3.5.4 Bolsa

" Atributo de la Avaricia ...También suele asignarse a Judas, en recuerdo de las monedas cobradas por su traición..." 10

3.5.5 Cadena

"Símbolo de nexos o unión...La cadena simboliza también sujeción o esclavitud; por consiguiente, las cadenas rotas simbolizan liberación , superación de la anterior situación servil..." 11

8. REVILLA Federico (1999). Diccionario de Iconografía y Simbología. Edit. Cátedra. Madrid .Pág. 57

9. Ídem. Pág. 66

10. Id.Pág. 77

11. Id.Pág. 86

3.5.6 Caña

La caña puesta en barra, es un atributo propio del Ecce-Homo. Fue colocada a Cristo como burla añadida por los soldados que le acaban de oír proclamarse rey; La caña, como remedo cetro, sólo es mencionada por San Mateo, aunque San Marcos dice que con ella le herían en la cabeza.¹²

3.5.7 Corona de Espinas

"...En la iconografía cristiana, la corona de espinas – uno de los atributos de la Pasión de Cristo – recoge los anteriores significados, combinándolos con el de martirio: comunicación o paso a la salvación mediante el sacrificio sangriento. La corona y la coronación adquieren el valor simbólico de culminación espiritual."¹³

"Atributo de la Pasión de Cristo(Mat., 27,27-31 ; Mc,15,16-20; Jn,19,1-3). Según la leyenda, estaba hecha de espinas de acacia. Posee por extensión el significado de sacrificio heroico...Recogiendo la tradición sobre la espina se ha emitido la hipótesis de que la corona de espinas hubiera simbolizado las nupcias entre el cielo y la tierra virgen."¹⁴

12. *Iconografía cristiana y gentilicia*, Imprenta A.B. González, Madrid, 1850, Pág. 87.

13. REVILLA Federico (1999). *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Edit. Cátedra. Madrid. Pág. 124

14. *Ídem*. Pág. 169

“Por su larga vida, la acacia ha sido tenida por imperecedera y consiguientemente símbolo de la inmortalidad...la corona de espinas de Cristo era precisamente de espinas de acacia, pero si en esta caso adoptan apariencia de rayos luminosos se incorpora así un elemento solar. Las alusiones cristológicas al sol son frecuentes (Cristo, luz del mundo, irradiando como el sol.” 15

3.5.8 Guante

“Debido a su función de evitar el contacto de la mano con la materia, el guante simboliza la pureza, al propio tiempo que la posibilita, en su aspecto mas inmediato de incontaminación.

Por consiguiente es atributo de cualesquiera personaje que ,por su origen, su cargo o su poder, deben mantenerse de algún modo al margen de las realidades que manchan: esto es conservarse limpios...” 16

3.5.9 Manto

“ Dentro del simbolismo vestimentario, el manto es de un lado señal de dignidad superior...” 17

15. REVILLA Federico (1999). Diccionario de Iconografía y Simbología. Edit. Cátedra. Madrid. Pág. 14

16. Idem. Pág.

17. CIRLOT, Juan Eduardo (2002). Diccionario de Símbolos. Ediciones Siruela. Madrid. Pág. 305

3.5.10 Monedas

"Atributo de la Riqueza, que se emplea con la ambivalencia propia de esta, así para resaltar valores positivos...la Generosidad, la Liberalidad o el Desprendimiento, como negativos - la Avaricia, la Traición" ¹⁸

3.5. 11 Rama

"Símbolo de esperanza...Adopta un sentido de triunfo en la entrada de Jesús en Jerusalén (Mat., 21,1-11;Mc.,11,1-10; Lc.,19,29-40; Jn., 12,12-19) que la liturgia religiosa a conservado..." ¹⁹

3.5.12 Rojo

" Color dotado de muy importante simbolismo, debido a su propia energía cromática: vida, acción , fuego , sangra, pasión, guerra , triunfo, etc.

En la misma línea de intensidad, el rojo es el símbolo del amor y en la iconografía cristiana se atribuye particularmente al Espíritu Santo. Las vestiduras rojas de Jesús en el " Expolio" del Greco, de acuerdo con el simbolismo que proceden de Dionisio Aeropagita , expresan vigor en cuanto a ejecutor de la justicia: paradójicamente en el momento de su entrega, lleno de mansedumbre, se manifiesta como el redentor que habrá de hacer inflexible escarmiento con los malvados según Is., 63,1-6" ²⁰

18. REVILLA Federico (1999). Diccionario de Iconografía y Simbología. Edit. Cátedra. Madrid.Pág. 301

19. Ídem.Pág. 370

20. Id.Pág. 379

3.5.13 Sangre

" ... En la sangre derramada vemos un símbolo perfecto del sacrificio... Es muy interesante la cita de Pinedo, relativa al mismo símbolo, enriquecido además con el sentido etimológico. Se trata de un comentario de Isaías (63,1) quien se pregunta: " Quién es éste que viene de Edom y Bosra con las vestiduras manchadas de sangre" " Por Edom Y Bosra, que era su capital, se entienden todas las naciones de los gentiles. La palabra Edom quiere decir rojo y Bosra tiene la misma significación que vendimia, por lo que los Santos Padres nos dicen que éste que viene "rojo" de la "vendimia" no es otro que nuestro Señor Jesucristo, pues, según su sentir, ésta es la pregunta que le hicieron los ángeles en el día de su triunfal ascensión"²¹

3.5.14 Túnica de Jesús

"Prenda notable que los soldados, al desnudar a Jesús, no se decidieron a desgarrar para partírsela, prefiriendo sortearla (Jn., 19 23-24). Por lo cual a sido tomada como símbolo de la unidad e indivisibilidad de la Iglesia. Es posible que este dato concreto aluda simbólicamente a la impecabilidad de Jesús, cuya alma es perfecta por divina...El color rojo que *EL Greco* utiliza en dicha túnica, centrando *El expolio*, simboliza el mesianismo de Jesús , aludiendo una profecía (Is., 63,1-6), en que el Salvador anuncia en términos terribles su justicia contra los malvados, hasta que la sangre de estos tiñe su ropas. Contrasta la aspereza de aquel anuncia con la mansedumbre también profetizada, con que Jesús se entrega a merced de sus verdugos."²²

21. CIRLOT, Juan Eduardo (2002). Diccionario de Símbolos. Ediciones Siruela. Madrid. Pág. 400

22. REVILLA, Federico (1999). Diccionario de Iconografía y Simbología. Edit. Cátedra. Madrid. Pág. 435

3.5.15 Varón de Dolores.

“Representación de Jesús en la Pasión, siguiendo el espíritu de la profecía de Isaías, 53,2-11. Por ello suele ostentar, en grado mas o menos ostensible las señales de sus sufrimientos: corona de espinas, gotas de sangre o de sudor, lagrimas, magullamientos, etc. El éxito de estas imágenes en las postrimerías de la Edad Media se debe no solamente a su eficacia piadosa, sino al hecho de que la Iglesia había concebido indulgencias a quienes pronunciasen en su presencia determinadas oraciones.”²³

23. REVILLA, Federico (1999). Diccionario de Iconografía y Simbología. Edit. Cátedra. Madrid. Pág. 446

3.6 Estudio Estético

Composición conocida como el Señor de la Justicia, hace referencia a los azotes que recibió Jesús al ser condenado por su pueblo, antes de ser crucificado.

Esta obra presenta una composición asimétrica en L, que se complementa con los elementos que encontramos en la parte baja del cuadro (guante de metal, bolsa de monedas, cadena, azotes) , la caña que el personaje sostiene en su mano le da un equilibrio a la asimetría, al igual que la columna que se observa en el lado izquierdo. La figura del personaje esta en posición de descanso, su cabeza inclinada, los brazos entrecruzados están apoyados en sus muslos, las piernas están unidas ,la imagen presenta laceraciones. Viste un paño blanco y un manto rojo.

La aplicación cromática es de contraste, el fondo es oscuro, y la figura de color claro, el uso de colores sienas terrosos han sido utilizados para ambientar la escena.

El punto de atracción posiblemente fue realizado con la técnica de la sección dorada, la misma que consiste en multiplicar las medidas del cuadro por la constante (0.618), con las medidas obtenidas trazamos cuatro líneas, las mismas que se cruzan y se cortan, el lugar del corte es el lugar donde se puede encontrar el punto de atracción de la pintura.

Realizando este procedimiento en la pintura, podemos decir que el punto de atracción se encuentra en la cara y parte del hombro del personaje.

CAPITULO IV



4. INFORME TÉCNICO

4.1 Documentación Fotográfica de la Obra.



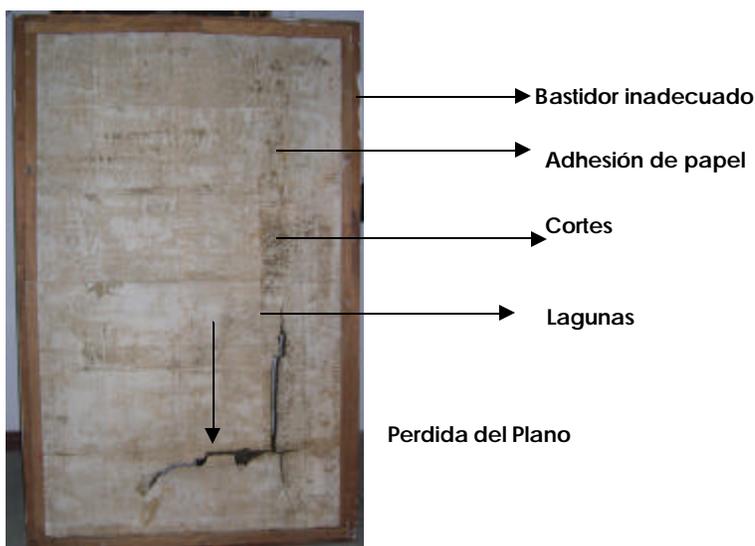
4.2 Ficha de Prelación de la Obra

Ver anexo # 1

4.3. Estado de Conservación de la Obra

La obra se encontró en muy mal estado, su bastidor era inadecuado, ya que estaba conformado únicamente por tiras de madera, que fueron clavadas al cuadro, el marco de igual manera fue clavado al bastidor improvisado que presentaba la pintura.

La obra esta bastante deteriorada, presenta múltiples problemas no solo en su parte estética sino también en la material, su soporte esta formado por dos partes, tiene adherido papel en toda la parte posterior, el cual fue colocado con cola animal que presenta un olor desagradable, la misma que dejo gran cantidad de residuos, además de producir una gran rigidez. Presenta injertos de tela, a mas de cortes, lagunas y rasgaduras. Debido a la adhesión de papel la obra se encuentra acartonada y a perdido el plano.



Suciedad

Parches



La capa pictórica presenta gran cantidad de suciedad superficial, tiene problemas de repintes que alteran estéticamente el bien que han sido elaborados con una especie de cola blanca que formo una película gruesa, hay craqueladuras y desprendimientos ,faltantes y cortes, además presenta intervenciones anteriores en las que se colocó estuco en gran cantidad y de manera irregular. Y un barniz coloreado para unificar el color, oscureciendo toda la imagen



Marco clavado al cuadro y al bastidor

Suciedad Superficial

Repintes

Intervenciones anteriores (estucado incorrecto)

Barniz coloreado

Cortes

Lagunas

4.4. Procesos de Intervención

4.4.1 Desmontaje de la Obra

Herramientas:

- Martillo
- Destornillador
- Playo
- Bisturí

Con las herramientas se retiró el bastidor inadecuado conformado por tiras de madera en mal estado, que se encontraban adheridas a la obra, al igual que el marco que estaba clavado al bastidor.

Al retirar el marco encontramos fotos de fieles y monedas.



4.4.2. Elaboración de la cama

Materiales

- Papel Kraff
- Melinex
- Cinta masking
- Papel periódico

Herramientas

- Bisturí.
- Regla
- Tijeras

Cortados los tres papeles periódico, kraft y melinex con las medidas del cuadro, se colocan y tensamos uno sobre otro y con el masking adherimos los papeles a la mesa. Una vez lista la cama se coloca al cuadro sobre ella para iniciar las intervenciones.



4.4.3. Limpieza Superficial de la obra

Herramientas:

- Brocha

Con brocha se retiró la capa de polvo que se encontraba sobre la capa pictórica de la obra.

4.4.4. Pruebas de Solubilidad

Materiales:

- Agua destilada
- Alcohol

Herramientas:

- Hisopos

En todos los colores se realizaron pruebas de solubilidad con A2.

ENCARNE: No hay desprendimientos de color, solo suciedad.

DORADO: No hay desprendimientos de color, solo suciedad.

MANTA ROJA: Leve desprendimiento del color. **Consolidar**

PAÑO BLANCO: No hay desprendimientos de color, solo suciedad.

NEGRO: No hay desprendimientos de color, solo suciedad.

CAÑA: No hay desprendimientos de color, solo suciedad.

BOLSA DE MONEDAS: Desprendimiento del color. **Consolidar.**

4.4.5 Consolidación

Materiales

- Cola de conejo
- Clavos de olor
- Agua destilada.

Herramientas:

- Pincel grueso

La cola de conejo se elaboró en proporción 1/13 (1 parte de cola y 13 de agua destilada) a baño María, se colocaron clavos de olor que cumplen la función de preservantes. La consolidación se realizó puntualmente en el color rojo que es el que presentaba problemas de estabilidad

4.4.6. Eliminación de Intervenciones Anteriores

Herramientas

- Mangos de bisturí número 3 y 4
- Hojas de bisturí
- Aspersor

Materiales

- Cinta engomada

Una vez velado el cuadro, se procedió a eliminar el papel adherido que presentaba el soporte, humectando con agua tibia con un aspersor, en partes que presentaban un exceso de cola, en pedazos del soporte que no había excedente de cola se logró extraer el papel en seco manualmente con la ayuda del bisturí en ambos casos.



Retirado el papel, se eliminaron los parches de tela pegados al soporte de la obra con el bisturí y con humectación.



Una vez terminado este proceso, se colocó velo con papel japonés en los cortes que presentaba el soporte del cuadro, por el anverso y en el reverso se cerraron las rasgaduras con cinta engomada en los cortes.



4.4.7. Velado de Protección

Materiales:

- Cola de conejo
- Papel japonés
- Cinta engomada

Herramientas:

- Brocha



Se preparo mas cola de conejo en las mismas proporciones que la anterior para adherir el papel japonés, a la capa pictórica en el velado.

El papel japonés se cortó en pedazos rectangulares manualmente, con esto listo se procedió a asentar el papel y con la ayuda de una brocha se colocó la cola de conejo sobre el papel. A continuación fijamos a la mesa las bandas de cinta engomada para mantener en tensión al cuadro.

4.4.8. Limpieza del Soporte

Materiales

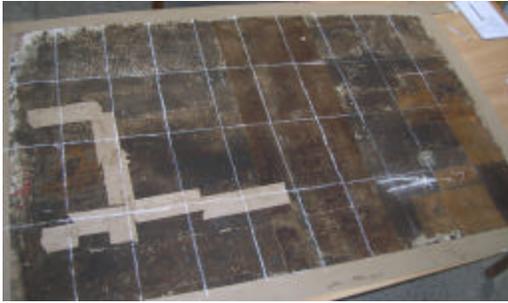
- Tiza
- Metil celulosa
- Melinex
- Cinta engomada

Herramientas

- Mangos de Bisturí # 3 y 4
- Hojas de Bisturí.
- Regla
- Plancha
- Aspiradora
- Lija fina.

Velado el cuadro, se dió la vuelta y se lo tenso nuevamente con cinta engomada, con la tiza y la regla dibujamos una cuadrícula en el soporte, una vez lista con el bisturí de manera mecánica se realizó la limpieza en damero para evitar tensiones, en algunos lugares con excedente de cola se humectó con metil celulosa , con la plancha y el melinex se consiguió un secado rápido controlando así la humedad producida por la metil celulosa.





Una vez culminada la limpieza con una lija fina se igualó todo el soporte, y el borde de la unión de las dos piezas que forman el soporte con el bisturí, una espátula y metil celulosa se lo ablandó y desflecó.



4.4.9. Injertos

Materiales

- Cola de conejo
- Tela
- Papel Calco

- Lápiz
- Cola blanca
- Melinex

Herramientas

- Bastidor
- Brocha
- Tachuelas
- Tijeras
- Pincel
- Plancha

La tela se hace hervir con bicarbonato de sodio, durante dos horas , la lavamos y la escurrimos y tensamos , se repite todo el procedimiento tres veces logrando así que la tela pierda todo el almidón que contiene. Ya lavada la tela se tensa en un bastidor con tachuelas y con la brocha colocamos la cola de conejo en proporción 1/13 y dejamos secar.

Se calcan las lagunas existentes en el soporte sobre un papel calco, y se transfiere a la tela anteriormente preparada, se cortan los injertos y con el pincel se coloca puntitos de cola blanca en el soporte y el injerto , se sitúa el injerto en el faltante y se plancha para adherirlo.



4.4.10 Develado

Herramientas

- Mango de bisturí # 4
- Aspersor

Terminada la limpieza del soporte, se vira al cuadro y se retira el velado de protección en seco, en lugares en los que el papel se encontraba adherido se humecta y con el bisturí sale fácilmente.



4.4.11. Eliminación de intervenciones anteriores

Herramientas

- Mango de Bisturí # 4
- Hojas de bisturí

Develado el cuadro, con el bisturí se retiraron los rellenos de estuco que presentaba la capa pictórica, ya que producían deformaciones en el soporte lo que impedía que el reentelado se adhiriera correctamente.



4.4.12. Consolidación

Materiales.

- Cola de conejo
- Clavos de olor
- Agua destilada

Herramientas.

- Pincel grueso

La cola de conejo se elaboró en proporción 1/13 (1 parte de cola y 13 de agua destilada) a baño María, se colocó clavos de olor que cumplen la función de preservantes. La consolidación se realizó puntualmente en toda la obra , ya que en el develado anterior presentó desprendimientos de repintes.

4.4.13. Velado de Protección

Materiales

- Metil celulosa
- Papel seda
- Cinta engomada.
-

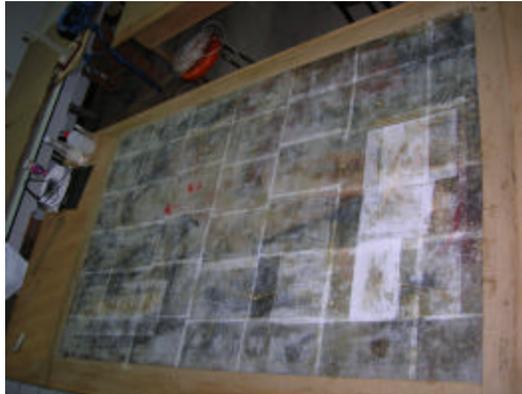
Herramientas

- Brocha



La obra es nuevamente velada, el papel seda se cortó en pedazos rectangulares , con esto listo se procede a colocar el papel y con la ayuda de la brocha se aplicó metil celulosa sobre el papel.

A continuación colocamos la bandas de cinta engomada para mantener en tensión al cuadro.



4.4.14 Reentelado

Se realizó el reentelado debido a que el soporte de la obra se encontraba sumamente desgastado, roto y con faltantes. Esta intervención era urgente en el caso de este cuadro, para que el mismo recupere la estructura del soporte que se encontraba perdida y a la vez estéticamente se logre reintegrar.

Materiales

- 250 ml de agua destilada
- 100 gramos de alcohol Polivinílico
- 15 ml de hiel de buey
- 15 ml de glicerina
- Fenol
- Melinex
- Lino de algodón
- Cinta engomada

Herramientas

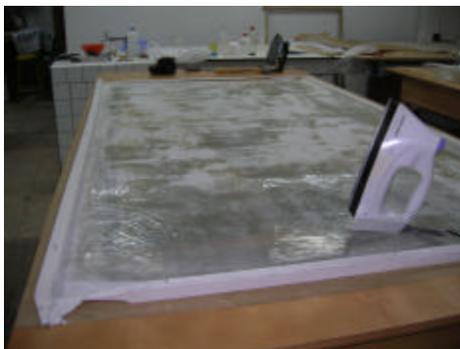
- Espátulas
- Planchas

Velado el cuadro y con el soporte limpio , se lo pone al revés y con cinta engomada lo tensamos. Se coloca el alcohol Polivinílico con el agua destilada, una vez que este humectado el alcohol (24 horas), se añade la hiel de buey , la glicerina y un poco de fenol en un recipiente de vidrio y se prepara a baño María.



En la tela (lino de algodón) previamente lavada y tensada se coloca el alcohol Polivinílico con las espátulas , el mismo procedimiento se realiza sobre el soporte original de la obra, una vez los dos soportes humectados con el alcohol ,la tela nueva es asentada sobre el soporte original , se pone melinex y se plancha.





4.4.15. Develado

Herramientas:

- Mangos de bisturí # 3 y 4
- Hojas de bisturí
- Aspersor

Reentelado el cuadro se procedió a develarlo en seco con el bisturí y en algunos lugares humectando para no causarle daños a la obra .



4.4.16. Eliminación de Repintes

Se tomó la decisión de eliminar los repintes que presentaba la obra , ya que los mismos estaban entorpeciendo la lectura correcta del bien, a más de que los mismos fueron recubiertos con cola sintética que

provocaba un brillo y una rigidez que contrastaba con la pintura original de la obra dándole matices diferentes y formando una película plástica que afectaba la parte estética de la representación.

La eliminación de los repintes se realizó mecánicamente con bisturí. Ya que en algunos casos habían sido realizados directamente sobre el soporte, sin estucar, para nivelar e igualar con la capa pictórica original

Herramientas:

- Mango de bisturí # 3 y 4
- Hojas de bisturí

4.4.17. Estucado

Materiales

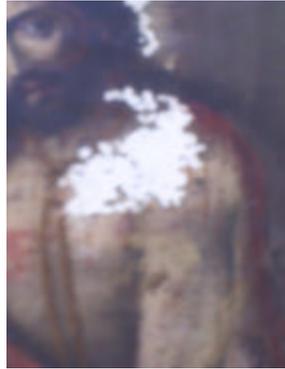
- Cola de conejo
- Miel de abeja
- Carbonato de calcio
- Fenol
- Agua destilada

Herramientas

- Espátula
- Recipiente de vidrio

Para preparar el estuco , se prepara la cola de conejo en proporción 1/8 con agua destilada una vez humectada y entibiada a baño Maria , se coloca una cucharita de miel de abeja , gotas de fenol y se coloca el carbonato en pequeñas cantidades hasta que se forme una isla , enseguida con la ayuda de una espátula fusionamos la cola con la carga de afuera hacia dentro revolviendo lentamente hasta conseguir una mezcla homogénea.

Preparado el estuco se colocó en las lagunas que presentaba la obra. Se dejó secar y con el bisturí y una lija muy fina se procede a igualar la capa de carga colocada que debe quedar al nivel de la capa pictórica, para una reintegración correcta de color.



4.4.18. Colocación de la obra en el bastidor técnico.

Herramientas

- Pistola engrapadora
- Destornillador
- Martillo

Materiales

- Grapas
- Lija

Bastidor

Con una lija fina , se procedió a lijar el bastidor, a continuación se colocó el cuadro en el bastidor y con la engrapadora se colocaron las grapas perpendicularmente tensando la obra en el bastidor técnico.





4.4.19 Barniz de Retoque

Materiales

- Aguarrás
- Barniz de retoque

Herramientas

- Aerógrafo
- Compresor



Se preparó el barniz de retoque en proporción 1/3 (1parte de barniz de retoque y 3 de aguarrás). Con el aerógrafo se colocó en toda la superficie del cuadro 2 capas barniz, de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba, para reactivar los colores originales y conseguir una restitución bien lograda.

4.4.20 Reintegración de Color

Materiales

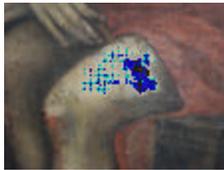
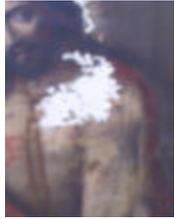
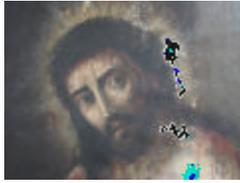
- Maimeris:
- Azul ultramar
- Tierra verde antigua
- Ocre amarillo
- Blanco de titanio
- Rojo indio
- Negro de Marfil
- Tierra de sombra tostada
- Trementina

Herramientas

- Pinceles # 0
- Paleta de vidrio

En una paleta de vidrio colocamos la gama de colores que presenta la obra. Y procedimos a reintegrar el color con la técnica del puntillismo en las lagunas que presentaba la obra.

Se utilizó la técnica del puntillismo debido a que la capa pictórica presentaba textura y gran cantidad de matices, consiguiendo una integración adecuada.



4.4.21 Barniz Final

Materiales

- 100 gramos de dammar
- 500 mililitros de aguarrás
- 15 gramos de cera microcristalina

Herramientas

- compresor pequeño
- aerógrafo

Para preparar el barniz, colocamos 500 mililitros de aguarrás en un recipiente de vidrio, luego le agregamos el dammar finamente molido, una vez disuelto la resina, lo filtramos haciéndolo pasar por una tela, varias veces hasta que la mezcla este limpia y a continuación se pone la cera para darle al un tono mate.

Preparado el barniz con la ayuda del compresor y el aerógrafo colocamos la capa de protección a la obra, en dos direcciones diferentes de arriba abajo y de derecha a izquierda.



4.4.22 Aplicación de cinta engomada

Materiales

- Cinta engomada



Tensado el cuadro correctamente , se coloco en los cuatro bordes del cuadro , cinta engomada como una protección de la tela para colocar el marco de la obra.

4.4.23 Marco

Herramientas

- Bisturí
- Pincel

Materiales

- Metil celulosa
- Cera microcristalina
- Aguarrás
- Hojas de bisturí
- Polvo de madera
- Cola blanca
- Algodón

Al marco se le dió un tratamiento de conservación , que consistió en la limpieza del mismo, el proceso se inició en la parte posterior del marco en donde con metil celulosa y con el bisturí se retiró mecánicamente la suciedad.

En el frente del marco la limpieza se realizo con metil celulosa y algodón, en algunas partes fue necesaria la limpieza mecánica con bisturí , ya que sobre el marco se había derramado pintura blanca.

Terminado el tratamiento se colocó con un pincel en la parte delantera del marco cera microcristalina que fue preparada en aguarrás , una vez aplicado en toda la superficie, con un pedazo de tela se pulió para darle brillo.

En los cuatro lados , el marco presento agujeros que fueron realizados para sostener al cuadro, esto causó un problema estético , por lo que se rellenaron los huecos con una preparación de polvo de madera y cola

blanca, una vez secos se procedió a dar una leve capa de estuco y se reintegro el color, quedando así el marco listo para ser colocado nuevamente en el bien.

4.4.24 Colocación del Marco

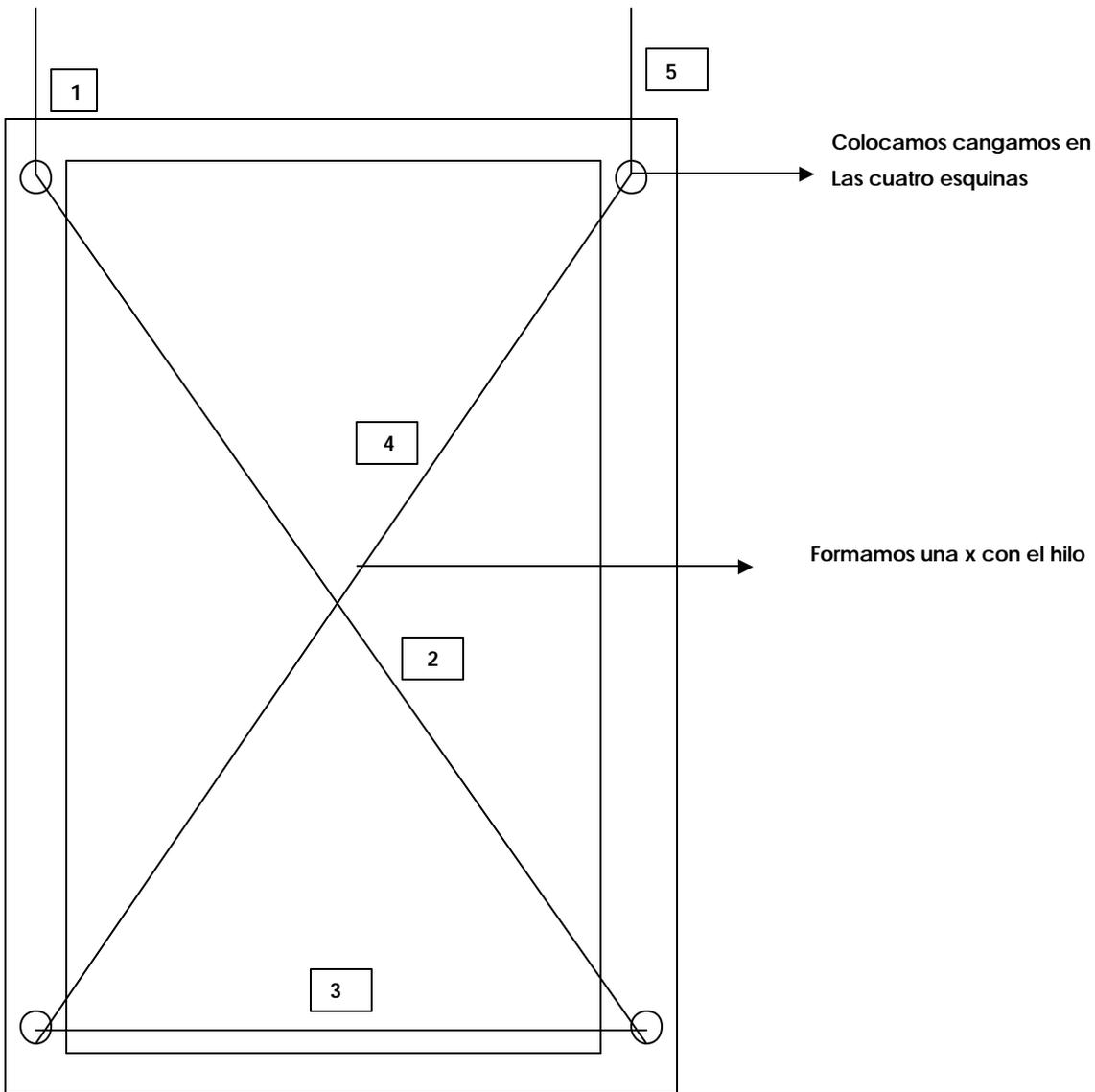
La colocación del marco, se realizo con la ayuda de piezas de madera, elaboradas para la sujeción del cuadro al marco, y por medio de tornillos se realizo el montaje.



4.4.25 Como colocar el cuadro.

Dado que el cuadro con el marco es pesado, lo mas conveniente es tratar de distribuir el peso de una manera uniforme, de modo que se equilibre. Para conseguir esto es preciso fijar las cuatro esquinas con ángulos, agregando cancamos por los cuales se pasa una cuerda o hilo

de nylon formando una X, para de esta manera distribuir bien el peso.
Los extremos se pueden sujetar a dos ganchos bien firmes a la pared.



4.4. 26 Documentación fotográfica de la obra antes y después de la intervención.



4.4.27 Recomendaciones para la conservación de la obra

- No se debe colocar el cuadro al sol ya que este dañara los pigmentos por los rayos infrarrojos y ultravioletas. Se debe colocar el cuadro donde no de el sol directo.
- No se debe limpiar con materiales alcalinos, como jabón, ceniza, amoniaco. Para quitar el polvo, basta pasar un plumero suave por delante y por detrás; conviene emplear una pequeña aspiradora para quitar el polvo que de lo contrario puede producir hongos.
- Si se va a iluminar un cuadro con luz artificial, es preferible una lámpara de incandescencia, pues esta daña menos y se debe colocar a cierta distancia.
- No se debe colocar una obra en la chimenea, ya que al encender y apagar la chimenea, se genera una considerable variación de temperatura. El humo y polvo que escapan de la chimenea ensucian la capa pictórica y pueden reaccionar en alguno de los pigmentos .
- No se puede ubicar un cuadro en un lugar húmedo, ya que la humedad puede provocarle hongos.

4.5 Propiedades de los Materiales

Acetato de Polivinilo

"... Resina vinílica sintética termoplástica, derivada de la polimerización del acetato de vinilo... Es consolidante y adhesivo muy utilizado para el relleno de lagunas y en la unión de piezas de materiales porosos como pinturas murales, materiales cerámicos, textiles, papel, piel, encuadernación y madera. Como adhesivo sustituye a la antigua cola fuerte natural de carpintero... Es estable a la luz aunque se oxida con el tiempo si esta en contacto directo con la atmósfera..." ¹

Agua Destilada

" Agua de la que se han separado las sales y otras impurezas, como microorganismos, por destilación... Se emplea fundamentalmente para preparar medios estériles, reactivos" ²

Aguarrás

Esencia de trementina extraída del pino, empleado como disolvente de pinturas y barnices..." ³

Alcohol

" Se denomina así a todos los compuestos orgánicos que contienen en su molécula el grupo hidroxilo - OH, unido a un átomo de carbono...

-
1. CALVO Ana (2003) .Conservación y Restauración. Materiales ,técnicas y procedimientos de la A a la Z. Ediciones del Serbal. Barcelona . Pág.,12
 2. Idem. Pág., 17
 3. Id. Pág., 18

los alcoholes en general son líquidos incoloros con una amplia gama de puntos de ebullición.

Todos son fuertemente polares, y muchos son inflamables...Su uso mas importante es como disolvente." 4

Alcohol Polivinílico

" ... Nombre genérico de varias resinas sintéticas vinílicas termoplásticas, producidas por la hidrólisis de los acetatos de polivinilo... Se aplican en solución acuosa como adhesivos para los materiales porosos, como adhesivos de contacto reactivables por el calor o la humedad ... Son sensibles a los ácidos y bases débiles, formando puentes entrecruzados e insolubilizándose en los disolventes comunes" 5

Azul ultramar

" Natural y artificial. El pigmento natural mineral es el lapislázuli, piedra semipreciosa. Silicato feldespático con sulfuro de sodio, mas calcita y otras impurezas. El ultramarino artificial es un pigmento sintético inorgánico, silicato de aluminio y sulfuro de sodio... Tiene un índice de refracción bajo por lo que se conserva un aspecto mas brillante al temple que al óleo. En muchas pinturas se ha vuelto verdoso por amarillamiento del barniz. El calor no lo descompone, ni los álcalis, pero los ácidos diluidos en caliente hacen que pierda el color, desprendiendo sulfuro de hidrógeno" 6

4. CALVO Ana (2003) .Conservación y Restauración. Materiales ,técnicas y procedimientos de la A a la Z. Ediciones del Serbal. Barcelona . Pág.,19

5. Ídem. Pág., 20

6. Id. Pág., 32

Blanco de Titanio

“ Dióxido de Titanio, TiO_2 . Es el pigmento mas blanco y de mayor poder cubriente. El material principal para su obtención, la ilmenita... En pintura se usa desde 1920. Alto índice de refracción. Muy estable ,no le afecta ni la luz, ni los ácidos o las bases diluidas. Ordinariamente, el compuesto utilizado como pigmento, lleva un 70 % de barita o sulfato de calcio. Seca mal, produciendo películas blandas en aceite, si no le se agrega un secativo.”⁷

Cera microcristalina

Son sustancias minerales semisintéticas obtenidas en el refinado del petróleo, y derivan de las mismas materias primas que las ceras parafinas, aunque al contrario de estas últimas, presentan una estructura microcristalina que les confiere una mayor plasticidad. Presentan diferentes puntos de ablandamiento y varían de consistencia notablemente, poseen la capacidad de absorber y mantener en suspensión otros sólidos y líquidos. Las moléculas de las ceras microcristalinas son muy pesadas; forman pequeños cristales deformes solo a partir del estado de fusión , funden a 70 grados centígrados y son resistentes y flexibles, duras, opalescentes y poco brillantes.”⁸

7. CALVO Ana (2003) .Conservación y Restauración. Materiales ,técnicas y procedimientos de la A a la Z. Ediciones del Serbal. Barcelona . Pág.,32

8. SCICOLONE C Giovanna (2003) . De la trad: Ariadna Viñas. Restauración de la Pintura Contemporánea. Edit. Nerea. Andalucía. Pág., 205-206

Cola de conejo

" Adhesivo animal fabricado de residuos de piel y cartílagos de conejo... Se emplea en la preparación de yesos como base de pintura en tabla y lienzo...Se emplea para las fijaciones de capa pictórica..."⁹

Damar

" Resina natural, blanda, que se extrae de árboles de Angiospermas. Es la resina... mas estable, la que menos amarillea... Tiene buena solubilidad en disolvente orgánicos, en white spirit, disolventes aromáticos y trementina... De excelente adhesividad por ello se utiliza mezclada con cera, para entelados y fijaciones. También se usa como componente de barnices, y consolidante de madera empapada en agua..."¹⁰

Fenol

"... Desinfectante en forma de cristales blancos, de olor característico...Soluble en agua, alcoholes, éter y cloroformo. Empleado como fungicida en preparaciones de colas naturales..."¹¹

Glicerina

" Líquido viscoso empleado para dar flexibilidad... Producto higroscópico. Químicamente es polialcohol" ..."¹²

9. CALVO Ana (2003) .Conservación y Restauración. Materiales ,técnicas y procedimientos de la A a la Z. Ediciones del Serbal. Barcelona . Pág.,61

10. Idem. Pág., 73

11. Id. Pág., 99

12. Id. Pág., 107

Hiel de Buey

“ Extracto natural de bilis de buey, o sintético... baja fuertemente la tensión superficial... En forma de extracto espeso se lo utiliza también como tensoactivo en la preparación de adhesivos porosos”¹³

Maimeri

“Marca comercial de productos de pintura y restauración. Especialmente conocida por sus pigmentos en tubo preparados para reintegración del color. Se trata de pigmentos pastados y aglutinados con barniz de almáciga en lagrimas y esencia de trementina, o con una resina sintética cetónica. Su estabilidad depende de cada color”¹⁴

Melinex

“ Laminas resistentes al calor fabricadas a base de resinas de poliéster. Se fabrica en varios grosores. Es resistente al aire, a la humedad y altas temperaturas. Se emplea como soporte aislante en el pegado de numerosos adhesivos termoplásticos, como soporte durante los tratamientos y para almacenamiento”¹⁵

13. CALVO Ana (2003) .Conservación y Restauración. Materiales ,técnicas y procedimientos de la A a la Z. Ediciones del Serbal. Barcelona . Pág.,114

14. Ídem. Pág., 138

15. Id. Pág., 142

Metil celulosa

“ Es un polímero semisintético, derivado de la celulosa, un éter de celulosa. Es soluble en agua fría, pero no en caliente, y en algunos hidrocarburos clorados y alcoholes. Forma películas flexibles, químicamente inertes y resistentes a los microorganismos. Se emplea como adhesivo en la conservación de papel y en técnicas acuosas de pintura como los temples (mural y de caballete)...” 16

Miel de abeja

“... Se usa como aditivo de algunas colas naturales, con objeto de darles mayor flexibilidad” 17

Negro de Marfil

“ Pigmento natural animal. Se obtiene por calcinación de huesos, marfil o asta de animales, previamente hervidos para eliminar la gelatina. Su color es negro azulado y de textura bastante fina...” 18

Ocre

“ Pigmentos que pueden ser de tonos amarillos, rojos, dorados o marrones. Son tierras naturales que contienen sílice además de otras impurezas como yeso, magnesio, aluminio, y que deben su color al óxido

16. CALVO Ana (2003) .Conservación y Restauración. Materiales ,técnicas y procedimientos de la A a la Z. Ediciones del Serbal. Barcelona . Pág.,144

17. Idem. Pág.,145

18. Id. Pág., 155

de hierro que contengan... El ocre amarillo contiene hidróxido de hierro (limonita), además de goetita, $\text{Fe}_2\text{O}_3\cdot\text{H}_2\text{O}$..."¹⁹

Papel Japonés

"...El fabricado con la parte interior de la corteza del moral y otros arbustos del Japón mezclado con harina de arroz. Es satinado, de fibra larga y flexible, y color amarillento... Se emplea para empapelado de pinturas, protecciones, fijación, injertos y tratamientos de documentos."²⁰

Papel de Seda

"... Muy fino y semitransparente, flexible, empleado para empapelar, envolver objetos, cubrir ilustraciones de libro. El nombre lo recibe quizás por su apariencia similar a la seda"²¹

Rojo indio (óxido de hierro)

"... Pigmento de color rojo... El color puede variar en función del grado de hidratación y subdivisión, según las regiones. Varía de rojo a morado, casi Marlon, hasta un ocre amarillo. Actualmente se prepara de forma artificial. Es un compuesto muy estable.

19. CALVO Ana (2003) .Conservación y Restauración. Materiales ,técnicas y procedimientos de la A a la Z. Ediciones del Serbal. Barcelona . Pág.,159

20. Ídem. Pág., 165

21. Id. Pág., 165

No lo afectan ni los ácidos ni los álcalis. Solo es soluble en ácidos calientes concentrados. El calor oscurece las variedades mas claras... El rojo Indio, llamado así por ser frecuente en la India (Fe_2O_3 90%), se prepara también artificialmente por calcinación del sulfato de hierro..." 22

Sombra Tostada

" Pigmento artificial que se obtiene por calcinación de sombra natural, quedando el oxido de hierro anhidro, y presentando un tono mas cálido y OSCURO." 23

Tierra verde antigua

" Pigmento verde natural mineral. Son dos minerales celadonita y glauconita. Es un hidroxilisicato de hierro, magnesio, y silicatos de aluminio y potasio... las tonalidades varían entre verde amarillento y verde pálido agrisado. Tiene poco poder cubriente al óleo... Al calor se vuelve rojo pardo, pero, en general, es muy estable a la luz y al aire. No le afectan ni los ácidos ni las bases diluidas..." 24

22. CALVO Ana (2003) .Conservación y Restauración. Materiales ,técnicas y procedimientos de la A a la Z. Ediciones del Serbal. Barcelona . Pág.,162

23. Ídem. Pág., 207

24. Id. Pág., 220

Trementina

" ... Secreciones vegetales mas o menos fluidas, consistentes en un disolución natural de una resina en un liquido volátil. Producto óleo - resinoso obtenido de diferentes árboles...De ellas se extraen las esencias, como la esencia de trementina" 25

CONCLUSIONES

Culminado el trabajo de la obra pictórica, puedo decir que he alcanzado los objetivos planteados. Se ha realizado un estudio estético , histórico e iconográfico del bien. Se ha ejecutado el tratamiento completo de restauración de la obra devolviéndole a la pintura su utilidad funcional de ser un objeto de decoración y culto religioso. A mas de esto he puesto en practica los conocimientos teóricos como prácticos adquiridos en el transcurso de mi carrera estudiantil.

BIBLIOGRAFÍA

BRUHMS, Theile J.M. (1996). El libro de la Restauración. Alianza Editorial. Impreso en España

CALVO, Ana (2003). Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z. Ediciones del Serbal. Impreso en España.

CIRLOT, Juan Eduardo (2002). Diccionario de Símbolos. Ediciones Siruela. Sexta edición. Impreso en España.

["Enciclonet"](#),portal de contenidos culturales en Internet y del libro de René Berger ."El conocimiento de la pintura". Editorial Noguer. Barcelona (España).

GIRLANDA Ravasi,Rossano, (1990). Nuevo diccionario de teología bíblica. Ediciones Paulinas . Madrid España.

GOMEZ, Ma. Luisa (1998). La Restauración examen científico aplicado a la conservación de obras de arte. Ediciones Catedra

HAYES Colin (1981).- Guía completa de Pintura y Dibujo.Ed. Blume. Madrid.

KNUT K Nicolaus (1999) . Manual de Restauración de Cuadros. Edit. Konemann. Impreso en Eslovenia.

MORENO de Dávila, Ana Eulalia (2005) . La Colección Pictórica del Museo de las Conceptas de Cuenca. Universidad del Azuay. Impreso en Ecuador

REVILLA , Federico (1999). Diccionario de Iconografía y Simbología. Ediciones Cátedra. Impreso en España.

SCICOLONE, Giovanna C (1993). Restauración de la Pintura Contemporánea

VARGAS, José Maria (1956). Arte Religioso Ecuatoriano. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.

VARGAS, José Maria, O:P. Biblioteca Ecuatoriana Clásica. El Arte Ecuatoriano.

ANEXOS

Ficha de Prelación de Pintura de Caballete							
Nombre:	* El Señor de La Columna			Ubicación:	Exposición:		
Autor:	Anónimo				Reserva:	x	
Técnica:	Óleo sobre lienzo				Préstamo:		
Dimensiones:	Alto:	1.54 cm	Ancho:		1.05 cm		
Marco:	Si	x	No				
Análisis General de la Obra							
<p>La obra, se encuentra en muy mal estado, presenta múltiples problemas no solo en su parte estética, sino también en la material ya que tiene adherido a su soporte papel y tela, también su capa pictórica esta cubierta totalmente de repinte, que altera integramente la estética del bien, la capa pictórica esta craquelada, la obra a perdido el plano y como capa de protección se ha colocado una especie de cola que tiene al cuadro completamente rígido.</p>							
Estado de Conservación		Valuación		Prelación	Urgente:		
Bueno		Original	x	Puede Esperar			
Malo	x	Falsificación		Necesita Intervención			
Regular		Reemplazable		No necesita			
Bastidor		Base de Preparación					
Adecuado:		Coloreada					
Inadecuado:	x	Blanca					
Naturaleza		Gruesa					
Madera		Fina					
Lienzo	x	No tiene					
Cuero		No se ve	x				
Papel							
Metal							
Soporte		Capa Pictórica					
		Craquelado	x				
Una pieza		Falta de cohesión					
Formado por piezas	x	Faltantes	x				
Mutilado	x	Decolorada					
Unido con costuras		Repintes	x				
Clavado al bastidor	x	Arrepentimientos					
		Capa de Protección					
Adherido a la madera		Manchas		Amarillenta			
Falta tensión		Excrementos	x	Pasmada			
Deformado	x	Polvo /suciedad	x	Otros	x		
Atacado por insectos		Alteraciones					
Manchado	x	Causas Externas		Causas Internas			
Oxidado	x	Vandalismo	x	Materiales inadecuados.	x		
Desgastado	x	Seguridad		Montaje inadecuado.			
Parches	x	F/ mantenimiento	x	Materiales frágiles.			
Roturas	x			Muy frágiles			
Faltantes	x			Secado acelerado			
Remiendos				Otros	x		
Reentelado							
Otros.							