



UNIVERSIDAD DEL AZUAY

Facultad de Diseño

Escuela de Administración y Conservación del Patrimonio

**Conservación y Restauración, en Pintura de Caballete de la obra:
“NUESTRA SEÑORA DEL SANTISIMO SACRAMENTO”,
Curia de Azogues.**

**Trabajo previo a la obtención del
Título de Licenciado en Administración Y
Conservación del Patrimonio**

AUTOR: JUAN FERNANDO CASTILLO

DIRECTOR: DIS. JOSE SAN MARTIN

CUENCA – ECUADOR

2007

DEDICATORIA:

A mis padres Eugenio y Norma, quienes con su amor y dedicación supieron guiarme y conducirme por el sendero del bien, la responsabilidad, la honradez y la confianza en mi mismo, para así lograr mis objetivos y poder culminar con mi carrera universitaria.

Juan Fernando

AGRADECIMIENTO

A todo el personal Docente y Administrativo de la Universidad del Azuay, quienes con el aporte de sus conocimientos y experiencia, hicieron que pueda concluir mi carrera universitaria.

A mi director, Dis. José Sanmartín, quien supo brindarme su apoyo y conocimientos en todo el desarrollo de este trabajo para poder concluirlo de mejor forma.

INDICE

	Página
INTRODUCCION	1
 CAPITULO I	
 ANTECEDENTES Y MARCO CONCEPTUAL	
 1.1. PATRIMONIO CULTURAL	3
1.1.1 Conceptos y reflexiones	4
1.1.2 Bien Cultural	5
1.2 CONSERVACION Y RESTAURACION	6
1.2.1 Definición	6
1.2.2 Historia de la Conservación y Restauración	9
 CAPITULO II	
 PINTURA DE CABALLETE	
 2.1 DEFINICION	12
2.2 HISTORIA	12
2.3 CONSERVACION Y RESTAURACION.....	13
 2.3.1 Listado de procesos de intervención más comunes a realizarse...	14
 2.4 ESTRATOS QUE CONSTITUYEN LA PINTURA DE CABALLETE	16
2.4.1 Bastidor	16
2.4.2 Soporte	18
2.4.3 Base o capa de Preparación	20
2.4.4 Capa Pictórica	22
2.4.4.1 Deterioros de la capa pictórica	23
2.4.5 Barniz de Protección	26

2.4.5.1 Deterioros del barniz de protección	27
---	----

CAPITULO III

IDENTIFICACION Y ESTUDIOS REALIZADOS EN LA OBRA “NUESTRA SEÑORA DEL SANTISIMO SACRAMENTO”.

3.1 DATOS DE IDENTIFICACION	29
3.1.1 Descripción Formal	29
3.2 FOTOS INICIALES	30
3.3 ESTUDIO HISTORICO	31
3.4 ESTUDIO ESTETICO	33
3.4.1 Tema	33
3.4.2 Elementos Formales	33
3.4.3 Disposición de formas y figuras	34
3.4.4 Dibujos y Características	34
3.5 ESTUDIO ICONOGRAFICO	36
3.5.1 Descripción Icnográfica general	36
3.5.2 Descripción de sus atributos	37
3.5.3 Descripción iconográfica de los colores que componen la obra ..	39
3.5.3.1 Colores del fondo de la composición pictórica	40
3.6 TECNOLOGIA	41
3.6.1 Soporte	41
3.6.2 Capa de preparación	42
3.6.3 Capa pictórica	42
3.6.4 Capa o barnizado de protección	44
3.6.5 Marco de madera	44
3.7 DIAGNÓSTICO DEL ESTADO DE CONSERVACION	45
3.7.1 Bastidor	45
3.7.2 Soporte	45
3.7.3 Capa o base de preparación	46
3.7.4 Capa Pictórica	46
3.7.5 Capa de protección	46

3.8 DOCUMENTACION FOTOGRAFICA DE LOS DETERIORES	47
3.9 PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	48
3.10 MAPA GENERAL DE DAÑOS	50

CAPITULO IV

INFORME TECNICO

4.1 REPORTE DE TRATAMIENTOS	53
4.1.1 Documentación Fotográfica	53
4.1.2 Desmontaje de la obra	55
4.1.3 Elaboración de la cama	56
4.1.4 Limpieza superficial mecánica	57
4.1.5 Pruebas de solubilidad	57
4.1.6 Consolidación de los bordes de la capa pictórica	58
4.1.7 Velado	59
4.1.8 Limpieza mecánica en seco y con bisturí del soporte	60
4.1.9 Colocación de Bandas de sujeción	61
4.1.10 Limpieza de la capa pictórica, eliminación del barniz de protección	63
4.1.11 Eliminación de repintes	65
4.1.12 Estucado de faltantes	66
4.1.13 Montaje del soporte en un bastidor técnico	68
4.1.14 Reintegración de color	69
4.1.15 Barnizado final de protección	71
4.1.16 Tratamiento del Marco	72
4.1.16.1 Limpieza mecánica superficial del marco para eliminar residuos de polvo y suciedad	72
4.1.16.2 Limpieza mecánica del marco para eliminar residuos de pintura	73
4.1.16.3 Capa de cera microcristalina	74
4.1.16.4 Montaje del Marco	75
OBSERVACIONES	76
CONCLUSIONES	77
RECOMENDACIONES	78
ANEXOS	
BIBLIOGRAFIA	79

RESUMEN

La obra pictórica Nuestra Señora del Santísimo Sacramento, designado para el trabajo de graduación, del autor ecuatoriano Nicolás Vivar; la cual data del año de 1915, presentaba daños principalmente en su capa pictórica, como desprendimiento de los pigmentos, craqueladuras, rasgaduras en menor proporción; los cuales han sido resultados de la mejor manera y con las técnicas adecuadas de reposición de faltantes, tanto en la capa pictórica como en la base de preparación.

En cuanto al soporte este óleo, presentaba problemas como excremento de insectos, pulverulencias, y rasgaduras; los mismos que se resolvieron con métodos mecánicos, y el uso de pestañas en las rasgaduras; aparte de la colocación de bandas de tensión para posteriormente ser colocado en un bastidor técnico.

Todos los procesos propuestos en este trabajo monográfico, fueron elegidos a partir de los más acertados conceptos y criterios de Restauración, los mismos que han sido impartidos a través de los cuatro años de carrera universitaria.

ABSTRACT

The painting of Our Lady of the Saint Sacrament from de Ecuadorian artist Nicolas Vivar, assigned for the graduation work dates from 1915. This painting presents damages mainly in its pictorial layer, such as separation of the pigments, cracks, and ripping which have been fixed using adequate techniques in the pictorial layer as well as in the preparation base.

In regard to the base of the oil painting, there were some problems such as insect excretions, dust, and, ripping; all of wich were fixed using mechanical methods, lash and tension bands wich made it possible to place the canvas back into a technical stretcher.

All the proposed processes in this monograph were chosen based on the most appropriate concepts and criteria of restoration learned during the four years of this university career.

INTRODUCCION.

La problemática de los bienes culturales, su conservación, restauración, gestión y difusión, ocupan y preocupan de un modo creciente a distintos campos profesionales y estados administrativos. No cabe duda que uno de los grandes problemas de nuestro tiempo es la salvaguardia de los testimonios históricos de las culturas y civilizaciones pasadas y presentes; la conservación así como la restauración de bienes se compromete igualmente, y de modo complementario, con la defensa global de la naturaleza y del equilibrio ecológico y ambiental, cuestiones que asumen perfiles decisivos, no solo en cuanto a la preservación de nuestra memoria histórica y, por tanto, como garantía del mantenimiento de nuestra identidad cultural, sino también como modo de posibilitar la propia supervivencia y continuidad del hombre sobre el planeta. Numerosas aportaciones de eminentes intelectuales y destacados exponentes de la ciencia y de la cultura y cuantiosos esfuerzos sociales se están dirigiendo trabajosamente hacia la afirmación decidida de una nueva calidad de vida, frente al derroche y explotación indiscriminada de los recursos ambientales, se afirma con fuerza la alternativa del respeto hacia la naturaleza y la conservación rigurosa de los recursos ambientales y culturales, considerados como realidades indispensables y complementarias.

Afirmando el valor insustituible de la cultura como marco en el que el hombre se integra y vive en sociedad, y en el que reconoce las raíces y los vínculos culturales que constituyen sus señas de identidad. Es indudable que se trata de una cuestión en constante debate en la sociedad, consciente de disponer de un diversificado caudal de riqueza histórico-artística y cultural, cuya adecuada conservación, así como su restauración, se impone como prioritaria tarea de responsabilidad social.

Situados en un mundo donde el presuroso desarrollo de las telecomunicaciones hace imperar los procesos de globalización e internalización, junto con la imposición de

valores tecnológicos y utilitarios, se refuerza la urgencia de tomar conciencia plena y madura de la importancia que reviste la posesión, tutela, conservación, y transmisión del legado cultural de los pueblos frente a la devoradora homogeneización.

Esta preocupación se viene expresando a través de numerosas manifestaciones internacionales de interés público centradas entorno al patrimonio cultural, desde reivindicaciones populares, hasta las campañas de restauración de bienes culturales protagonizados por los poderes públicos o patrocinados por empresas privadas.

CAPITULO I

ANTECEDENTES Y MARCO CONCEPTUAL

1.1. PATRIMONIO CULTURAL

A partir de la primera Guerra mundial surge a nivel internacional, la preocupación por proteger y conservar los lugares, construcciones o monumentos de gran interés; lo que motivó la convocatoria en 1972 de la primera Convención de Naciones Unidas sobre Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural.

La construcción de la represa Nacer o de Asuan en Egipto, que destruiría los templos de Abu Simbel y Filae, las campañas de salvaguarda de tesoros urbanísticos en Venecia, Italia; Borobodur en Indonesia y Moenjodro en Pakistán, entre otros impulsó en 1959 a la UNESCO a lanzar una campaña internacional para iniciar el rescate de esos tesoros históricos, y dio inicio a una solidaridad y responsabilidad compartida entre las naciones para la preservación de estos parajes excepcionales.

Estas notables acciones de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura UNESCO, tiene como objetivos: conservar o revalorizar obras, monumentos o lugares arqueológicos o naturales que constituyen patrimonio de un pueblo, región o país, para preservarlos de la destrucción atribuida al uso, abandono o a las acciones antrópicas; porque son la expresión y la afirmación de la identidad cultural o natural de esos grupos humanos, de esas áreas geográficas y ecológicas.

La salvaguarda del pasado de la humanidad y la permanencia de la naturaleza no pueden recaer en la responsabilidad exclusiva de los países poseedores de estas

riquezas, tanto visible o concretas y artísticas, como: la música, tradiciones etnográficas, folklóricas, etc., sino que también tiene una proyección internacional, como un legado a las futuras generaciones.

1.1.1 Conceptos y reflexiones.

El término patrimonio consiste en el concepto legal, que tiene que ver con el conjunto de bienes y derechos que una institución o persona poseen.

Al incorporar la palabra cultural” incluimos aspectos importantes de nuestra cultura y herencia histórica, aspectos que pueden ser: tangibles o intangibles.

Así “Patrimonio Cultural” consiste en un conjunto de aspectos de una cultura que es necesario rescatar y cuidar.

“El patrimonio Cultural de un pueblo comprende las obras de sus artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios; así como las creaciones anónimas surgidas del alma popular, y el conjunto de valores que dan sentido a la vida. Es decir, las obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de ese pueblo, la lengua, los ritos, las creencias tendientes a la satisfacción de ciertas necesidades culturales de la Comunidad”¹.

Según algunos autores: Patrimonio, al hablar de las personas, es el “conjunto de bienes, créditos y derechos hacienda o bienes que se heredan de los ascendientes”. El patrimonio cultural y natural por deducción son todas las riquezas de la comunidad y que deben precautelarse, porque no solo pertenecen a las poblaciones presentes, sino también a las venideras, como elementos fundamentales de su identidad vital como conglomerados humanos y de su entorno.

Al considerar el patrimonio en estas dos corrientes cultural y natural, se consolida la certeza de que los seres humanos generan comportamientos, actitudes y expresiones que interactúan con su entorno físico y biótico.

¹(INC-OEA. Documento base del Seminario sobre información para el desarrollo cultural del Departamento de Tacna y proyección regional. Tacna.)

Lo que proyecta la UNESCO es el concepto de Patrimonio Mundial de aplicación universal, cuya pertenencia es de la humanidad; es el aporte de cada uno de los pueblos, la riqueza común, que es el legado que recibimos de nuestros ancestros y que lo entregaremos a los que vendrán.

1.1.2 Bien Cultural.

Definición.- Se consideran bienes culturales los bienes muebles e inmuebles de gran importancia en el patrimonio cultural de cada país, tales como las obras de arte y de arquitectura, los manuscritos, los libros y otros bienes de interés artístico, histórico o arqueológico, los documentos etnológicos, los espécimen-tipos de la flora y de la fauna, las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros y archivos, e incluso los archivos musicales².

Resulta complejo definir el concepto de bienes culturales, y esto en virtud que su definición varía de una cultura a otra, sus significados cambian a través del tiempo, la historia y de su apropiación social, pero lo que resulta claro es que éstos bienes, conforman la herencia cultural de las naciones y se hace necesario su protección.

La representación de la UNESCO sobre el Intercambio Internacional de Bienes Culturales, define de la siguiente manera a los bienes culturales: “Constituyen Bienes Culturales, los bienes que son expresión y testimonio de la creación humana o de la evolución de la naturaleza y que tenga, o puedan tener, a juicio de los órganos competentes de cada Estado, un valor y un interés histórico, artístico, científico o técnico”³.

² Véase en <http://www.portal.unesco.org/es/ev.php->

³ Véase en http://www.mcd.gob.gt/MICUDE/conceptos_generales/bienes_culturales.

1.2 CONSERVACION Y RESTAURACION

1.2.1 Definición.

Conservación.- La naturaleza de la obra de arte como “documento histórico” o testimonio significativo de la actividad humana, su sentido amplio de “bien cultural”, es indudable que debe mantenerse y conservarse; todo lo que la historia a depositado sobre un bien cultural, sea una obra de arte, sea un bien cultural cualquiera, debe ser conservado, siempre y cuando no suponga un daño para el objeto; el respeto al valor documental de la obra de arte implica el mantenimiento de los signos del tiempo y la consiguiente conservación de las transformaciones experimentadas por la materia en su proceso temporal de vida; estas transformaciones se manifiestan en la alteración del aspecto cromático de la superficie del objeto, así como el envejecimiento natural de los materiales que lo constituyen, como el soporte, la tabla, la tela o el muro, etc., en el caso de la pintura, la mampostería, carpintería, piedra, etc., en el caso de la arquitectura ⁴.

Así observamos, como la conservación de obras de arte, o, en su sentido extenso, de bienes culturales, incluye, como decíamos, las operaciones destinadas a prolongar y mantener el mayor tiempo posible los materiales de los que esta constituido el objeto: la finalidad de la intervención de conservación consiste, por tanto, en aquellas operaciones destinadas a consolidar los materiales y hacerlos resistentes al deterioro.

Restauración.- La capacidad de producir experiencias estéticas a través de su imagen es una característica fundamental de la obra de arte, junto al mencionado valor documental; la restauración se ocupa de restituir esta capacidad estética de la obra de arte , cuando esta se haya deteriorado o perdido: de este modo, la restauración comprende aquellas operaciones destinadas a recuperar la imagen artística y a restablecerla en un estado lo mas próximo posible al original o, cuando esto no sea factible, la restauración aspira a proporcionar a la obra de arte una nueva unidad formal, para que siga existiendo como tal obra de arte u objeto capaz de provocar experiencias estéticas; ahora bien, debe precisarse inmediatamente que esta

⁴ GONZALES-VARAS, IGNACIO, (1999,2005) Conservación de Bienes Culturales, 1ª, 4ª Ediciones, Ediciones Cátedra, Madrid, España.

finalidad debe realizarla la restauración sin cometer en ningún caso un “falso histórico”, es decir, sin incurrir nunca en una adulteración de los componentes materiales de la obra, que supondría un atentado contra la autenticidad material y documental de la obra de arte como bien cultural.⁵ En efecto, el objetivo definido como propio de la restauración, la restitución de la unidad potencial de la obra de arte, puede llevar en algunos casos a entrar en conflicto con los objetivos de la conservación, si bien, como hemos dicho, las alteraciones provocadas por el tiempo se deben conservar, en cuanto constituyen un aspecto fundamental de su valor documental, algunas modificaciones de los materiales pueden ocasionar daños a la imagen artística, por lo que puede ser lícita su eliminación o su corrección: así sucede con las alteraciones que provocan deterioros en los materiales constitutivos de la imagen, caso, por ejemplo, de las eflorescencias de sales en los frescos, o con las alteraciones que impiden la legibilidad de la imagen, caso, por ejemplo, de los estratos de suciedad acumulados sobre la superficie o también de los materiales aplicados sobre la misma que con el tiempo se alteran y provocan una distorsión de la imagen. Pero es necesario señalar que del mismo modo que puede existir añadidos o alteraciones patológicas de la superficie del bien, también existen transformaciones absolutamente naturales de los materiales de la superficie de los objetos y que, como tales, deben conservarse: es el caso, por ejemplo, de la patina, tono sentado y suave que el tiempo confiere a los objetos artísticos por envejecimiento natural de los materiales, que no impiden la legibilidad de la imagen, y que es, al mismo tiempo, testimonio histórico de la acción natural del tiempo sobre la obra de arte y que, por este doble motivo, debe mantenerse. En conclusión podemos afirmar que el objetivo de la restauración, concentrada en la imagen artística, es, por tanto, el conjunto de intervenciones que permiten mantener la estética de la obra de arte.

Los términos conservación y restauración se utilizan de modo tan sumamente dispar que unas veces son presentados como expresiones excluyentes y opuestas, y otras casi como sinónimos. Sin entrar aquí en una definición directa de estos términos, en el sentido de explicar los caracteres esenciales de ambos, podemos intentar acotar su significado a partir de individualizar las operaciones que implican, la finalidad que se proponen conseguir y los objetos a los que estas intervenciones están dirigidas

⁵ GONZALES-VARAS, IGNACIO, (1999,2005) Conservación de Bienes Culturales, 1ª, 4ª Ediciones, Ediciones Cátedra, Madrid, España.

Verdaderamente, dentro de las intervenciones que se pueden efectuar sobre un objeto material caben dos tipos de operaciones:

Intervenciones de Conservación. Son operaciones cuya finalidad es prolongar y mantener el mayor tiempo posible los materiales de los que esta constituido el objeto; operaciones características son el análisis de los factores de deterioro, la prevención del deterioro, el control de las condiciones ambientales, la intervención sobre el ambiente, el control del estado de conservación del objeto, el mantenimiento ordinario y la intervención directa de conservación.⁶

Intervenciones de Restauración. Son operaciones cuya finalidad es la restitución o mejora de la legibilidad de la imagen y el restablecimiento de su unidad potencial, si esta se hubiera deteriorado o perdido; operaciones características de la restauración son la reintegración, la limpieza y las operaciones de eliminación de añadidos juzgados perjudiciales para la integridad física o estética de la obra de arte.⁷

Si aceptamos estos objetivos distintos y complementarios, debemos admitir que el concepto de “restauración” se aplica solo aquellos productos de la actividad humana que tratan de representar la realidad o en los que existen unos valores formales que configuran una imagen unitaria y orgánica, es decir las obras de arte o los objetos artesanales ; sin embargo el concepto de “conservación” es aplicable a todo tipo de objetos o artefactos, incluidos, desde luego, las obras de arte, es decir, se aplica a los bienes culturales en su amplia diversidad de categorías. De este modo, distinguimos entre “conservación de bienes” y “conservación y restauración de obras de arte”. Precisemos esta distinción, los bienes culturales asumen una naturaleza eminentemente documental, como testimonios significativos de la actividad humana, mientras que las obras de arte ostentan una naturaleza dual, es decir, un valor documental, como tales bienes culturales, y un valor artístico , en cuanto objetos que provocan experiencias estéticas.

⁶ GONZALES-VARAS, IGNACIO, (1999,2005) Conservación de Bienes Culturales, 1ª, 4ª Ediciones, Ediciones Cátedra, Madrid, España.

⁷ Ídem.

Los bienes culturales en los que identificamos un valor artístico se mantienen, por tanto, dentro de una tensión continua entre su aspiración a la estabilidad, permanencia, inalterabilidad, para que sus valores formales y expresivo perduren, y su realidad material, transitoria, caduca, su ontológica conformación material; es decir, una dialéctica entre extremos como eterno-infinito, invariabilidad-transformación, imagen-materia. Esta dualidad que contiene la obra de arte debe encontrar un equilibrio entre “conservación” y “restauración”, entre el mantenimiento de la materia, incluidas sus transformaciones incorporadas a lo largo de su historia, y su legibilidad y perdurabilidad como obra de arte que se resuelve en una imagen artística capaz de producir la satisfacción estética. La tarea de la “restauración” y “conservación” artística, se realiza dentro de estas dos fuerzas encontradas que deben compensarse mutuamente; cada caso particular puede requerir sin duda consideraciones especiales.

1.2.2 Historia de la Conservación y Restauración.

La conservación y la restauración son tan antiguas como la misma obra de arte, pues el proceso de degradación comienza ya durante la propia creación.

El arte, como el hombre, tiene un destino perecedero. Desde la antigüedad se ha hecho restauraciones: Plinio el Viejo y Vitruvio relatan ya traslados de frescos. En el siglo II d.C. San Cipriano critica la restauración.

En la Edad Media se restauraban los cuadros religiosos, fuera para conservar su sentido piadoso, o para adecuarlos a los nuevos gustos de la época. Y con todo, fue esta su mejor suerte, pues la indiferencia de los siglos XVII y XVIII hacia las pinturas medievales hizo que se destruyeran una gran cantidad de ellas.

En la época de la contrarreforma, como consecuencia de las decisiones tomadas en el Concilio de Trento (1545-1563), se repintaron las decoraciones religiosas y se las hizo más conformes a ciertas prescripciones encaminadas a favorecer la devoción. Las desnudeces, las alusiones profanas y las representaciones poco respetuosas del clero debieron taparse o corregirse. Así fue como en 1564, Daniel de Velterra recibió

el encargo de recubrir los desnudos que había pintado Miguel Ángel en el “Juicio Final” de la Capilla Sixtina⁸.

En 1576, el IV concilio provincial de Milán recomendaba a los Obispos quemar las imágenes piadosas que estuvieran muy deterioradas y colocar las cenizas resultantes en la iglesia para evitar cualquier tipo de profanación. Pero asimismo aconsejaba “renovar” aquellas que estuvieran mejor conservadas, a fin de reafirmar la devoción. En consecuencia, los cuadros de las iglesias debieron ser restaurados, lo que viene a significar que fueron “repintados”.

Desde la segunda mitad del siglo XVII se hizo frecuente el **forrado o reentelado**, intervención que consistía en reforzar el lienzo original, con la adición de otro.

Surgió a mediados del siglo XVIII una gran novedad técnica, **la transposición**, que consiste en sustituir el soporte original de aquellos cuadros cuya pintura se desprende, hasta el punto de hacer peligrar la obra. Según parece, este invento de la transposición, que data del primer cuarto del siglo XVIII, provenía de Italia y llegó a Francia a través de Bruselas.

De este modo, en Francia, en vísperas de la revolución, existía ya la restauración como disciplina independiente y contaba con las técnicas esenciales, en cuanto a tratamiento de los soportes: la renovación del lienzo y la transposición.

Los restauradores, siempre pintores, retocaban las obras en su calidad de artistas. Sus conocimientos de restauración eran empíricos y los retoques practicados se guardaban celosamente en secreto. Su trabajo era de carácter ilusionista y el cuadro restaurado debía mostrar el aspecto de una obra nueva e intacta⁹.

En el siglo XX cuando la restauración, poco a poco va apartándose de este empirismo para entrar en una era más científica.

⁸ AGUIRREZABAL FRANCISCO, (1991) Manual de Recuperación de Obras de Arte, Pinturas sobre tela, Tomo I, Madrid-España.

⁹ Ídem.

En respuesta a la toma de conciencia, progresivamente más intensa, que los conservadores de los museos experimentaban respecto a los problemas de restauración, la Oficina Internacional de Cooperación Intelectual sometió a estudio la restauración de las pinturas, y tras ello publicó en informe en 1939.

En 1948, con motivo de la primera conferencia general del I.C.O.M., o Consejo Internacional de Museos (agrupación internacional fundada por la UNESCO), se reunió en Londres un comité para el tratamiento de las pinturas, compuesto por especialistas de doce países; un comité análogo se reunió en Roma en 1949, en París en 1950 y en Bruselas en 1951, y desde entonces continua celebrando sesiones regularmente. Fue dentro de este contenido como surgió, en 1950, el enfrentamiento entre los partidarios de la eliminación de los barnices y los partidarios de un lijado suave: los anglosajones se mostraron favorables a las intervenciones radicales y los latinos, a las leves, posiciones que todavía actualmente se mantienen enfrentadas.

En 1950 se creó el I.I.C. o Instituto Internacional para la Conservación de Objetos Artísticos e Históricos (agrupación profesional), cuya sede se halla en Londres. Su objetivo fundamental es contribuir al desarrollo científico y técnico del estudio de la conservación y restauración.

En 1958, unos cuantos países, miembros de la UNESCO, crearon el Centro Internacional para la conservación y restauración de bienes culturales, cuya sede se ubicó en Roma. Este centro se ocupa de coordinar y difundir los métodos de conservación y restauración de obras de arte, favoreciendo la creación de laboratorios especializados.

CAPITULO II

PINTURA DE CABALLETE

2.1 DEFINICION

Pintura. Arte de representar imágenes reales, ficticias o, simplemente, abstractas sobre una superficie o soporte, que puede ser de naturaleza muy diversa, por medio de pigmentos mezclados con otras sustancias orgánicas o sintéticas¹⁰.

2.2 HISTORIA

Al paso de la historia, la pintura ha adoptado diferentes formas, según los distintos medios y técnicas utilizadas. Hasta el siglo XX, se ha venido apoyando, casi invariablemente, en el arte del dibujo. En Occidente, la pintura al fresco, que alcanzó su mayor grado de desarrollo a finales de la edad media y durante el renacimiento, se basa en la aplicación de pintura sobre yeso fresco o seco. Otra variedad antigua es la pintura al temple, que consiste en aplicar pigmentos en polvo mezclados con yema de huevo sobre una superficie preparada, que suele ser un lienzo sobre tabla. Durante el renacimiento, la pintura al óleo vino a ocupar el lugar del fresco y del temple; tradicionalmente se pensaba que esta técnica había sido desarrollada a finales de la edad media por los hermanos flamencos Jan van Eyck y Hubert van Eyck, pero en la actualidad se cree que fue inventada mucho antes. Otras técnicas de pintura son el esmalte, la encáustica, el guache, la grisalla y la acuarela. En los últimos años se ha extendido el uso de las pinturas acrílicas, con base de agua, de rápido secado y que no se oscurecen con el paso del tiempo.

¹⁰ Véase en [http:// www.todoart.com/caballetes](http://www.todoart.com/caballetes).

A lo largo de los siglos, se han venido sucediendo diferentes métodos y estilos artísticos, así como teorías relacionadas con la finalidad del arte para, en algunos casos, reaparecer en épocas posteriores con alguna modificación. En el renacimiento, la pintura al fresco en muros y techos cedió el paso a la pintura de caballete al óleo, pero ha vuelto a cobrar actualidad en el siglo XX con las obras de los muralistas mexicanos.

La necesidad de expresar una emoción intensa por medio del arte une a pintores tan diferentes como el español El Greco, del siglo XVI, y los expresionistas alemanes del siglo XX. En el polo opuesto de los intentos de los expresionistas por revelar la realidad interior, siempre ha habido pintores empeñados en representar exactamente los aspectos exteriores. El realismo y el simbolismo, la contención clásica y la pasión romántica, se han ido alternando a lo largo de la historia de la pintura, revelando afinidades e influencias significativas

2.3 CONSERVACION Y RESTAURACION

Se realizan intervenciones sobre diversos tipos de soportes textiles, rígidos, tablas, cartón, placas, mixtos, etc. y diferentes técnicas pictóricas tales como óleo, acrílico, témpera, temple, técnicas mixtas.

Se trabaja con materiales específicos, químicamente probados, acorde a criterios de reversibilidad principio fundamental de la restauración.

Se ejecutan procedimientos tales como limpieza mecánica y química, desbarnizado, parches, injertos de soporte faltante, reentelados, fijados y consolidación, cambios de bastidor, corrección de deformaciones, tratamientos antimicóticos, reintegración cromática.

2.3.1 Listado de procesos de intervención más comunes a realizarse.

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

Desbarnizado.- Remoción total de la película protectora, deteriorada por el proceso de oxidación, manchas, pasmos, absorción no uniforme.

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

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

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

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

Corrección de deformaciones.- Procedimiento para devolver al soporte de una obra su forma y dimensión original.

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

Cambio de Bastidor.- Reemplazo del soporte auxiliar de un textil debido a que ya no puede cumplir con su función portante.

Refuerzo del bastidor.- Colocación de listones de refuerzo en bastidores que se encuentran en buenas condiciones físicas pero que no cumplen completamente su función portante.

Plasteado.- Reposición de faltantes de imprimatura o capa de preparación del soporte principal.

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

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

Barnizado.- Aplicación de una película protectora. Parcial, como aislamiento de originales para su posterior restauración y total como protección definitiva de toda la obra.

Estabilizado.- Tratamiento aplicable a soportes textiles alterados por desecamiento, tendiente a restituir a las fibras sus características de flexibilidad y estabilidad originales.

2.4 ESTRATOS QUE CONSTITUYEN LA PINTURA DE CABALLETE

2.4.1 Bastidor.

Para que cumpla su misión de soporte de pinturas, las telas se tensan sujetándolas sobre bastidores fabricados con cintas de madera. Para evitar que el bastidor sea un armazón rígido, los ángulos no van encolados, sino ensamblados en caja, llevando una o más cuñas en la parte interior, que permite estirar la tela cuando está se dilata por los cambios de humedad.

Como refuerzo tienen un travesaño central para mantener su rigidez.

Los bordes interiores del bastidor deberán estar biselados para evitar el contacto directo de la tela sobre los filos, impidiendo así que este señale la pintura. El bastidor de cuñas debe ser armado bien, a escuadra, y en el estirado que sigue hay que cuidar, de que el marco no se salga de escuadra.

Los primitivos bastidores no eran regulables, sino que los ángulos se construían clavando listones. Los primeros que se hacen regulables aparecen en la segunda mitad del siglo XVIII¹¹.

El clavado de la tela se hacía con clavos o tachuelas de hierro lo que ha provocado con el tiempo la oxidación de la tela y, por tanto su ruptura.

Para evitar este daño se emplean actualmente tachuelas o grapas de metal inoxidable.

Las maderas utilizadas para los bastidores han sido generalmente poco escogidas. Esta no ha de ser fresca ya que se contraería, y con ello, la tela se doblaría o se desgarraría. Las maderas de las pinturas casi siempre fueron de pino secado al horno.

¹¹ AGUIRREZABAL FRANCISCO, (1991) Manual de Recuperación de Obras de Arte, Pinturas sobre tela, Tomo I, Madrid-España.

Las dimensiones ordinarias suelen ser unos 4 cm. de anchura y 2 cm. de grosor, los bastidores más sólidos y duraderos miden unos 6cm de ancho y solo están biselados por un lado.

Los bastidores modernos generalmente son de madera de pino con cuñas.

Además de los daños producidos por los clavos existen otros no menos graves. Es frecuente observar que las partes de la tela que tienen un contacto directo con el bastidor se conservan mejor que el resto. Esto se debe a que aquellas han estado protegidas por la madera de la acción de los agentes exteriores, especialmente de la oxidación y de la humedad, que actúa sobre el reverso de la tela provocando los movimientos de contracción y dilatación, movimientos casi inexistentes en las zonas tapadas por la madera. Por este motivo existe una frontera entre zonas de mayor y menor tensión, que coincide con el borde de la arista interna del bastidor. Esta frontera sufre esta desigualdad de tensiones y termina en muchos casos por romperse.

Contrariamente, cuando las zonas de la tela que están expuestas al aire quedan protegidas por una barrera contra la humedad, la madera del bastidor absorbe la del ambiente transmitiéndola a la tela con que esta en contacto. En este caso será la mas afectada, pudiendo acusar los efectos de una humedad perjudicial para su conservación.

Los bastidores que tiene aristas vivas provocan la ruptura de la tela en estas zonas y en el proceso de tensado de la tela al bastidor; cuando las tensiones no se distribuyen por igual en toda la superficie, se producen “guirnaldas de tensión”, que después se notan en la pintura deformando la imagen más y más a medida que aumenta el proceso de envejecimiento.

Las cuñas deben introducirse en el bastidor de tal manera que la veta de estas penetre de forma oblicua a las vetas de las cintas de madera, con el fin de repartir la presión a las dos cintas por igual.

2.4.2 Soporte.

Se llama soporte a toda superficie susceptible de recibir en ella una pintura, cualquier que sea la técnica a emplear. Pueden clasificarse en rígidos, semirrígidos y flexibles¹².

Hasta el siglo XVI, los pintores trabajaron básicamente sobre soportes rígidos: muros, techos y paneles de madera. También se han utilizado y continúa utilizándose otras clases de soportes rígidos, especialmente los metálicos. El cobre, el hierro, el zinc, el plomo y en época más reciente, el aluminio.

Los soportes semirrígidos son menos resistentes que los anteriores, pero menos alterables que los flexibles.

Entre los semirrígidos se cuentan la tela recia revestida de la tela fina o de tela recubierta de papel. Los flexibles, tales como el pergamino, el papel y la tela, se caracterizan por su gran vulnerabilidad.

Entre los soportes mas utilizados en el arte a lo largo de la historia, los más interesantes para nosotros los restauradores son los de tela, los de madera y las técnicas murales, por la frecuencia de su uso. En este capítulo nos ceñiremos a los soportes de tela y más específicamente al soporte de lino, mismo que constituye ser el soporte de mi trabajo monográfico.

Soportes de tela.- El empleo de la tela, como soporte de pintura en occidente, comienza hacia el año 1500 (siglo XVI) debido a las ventajas practicas con respecto a la madera como su menor costo, su inferior peso que permite su transporte más cómodo que el de la madera, la eventualidad de formatos mayores, su vibración a la luz y su más fácil preparación.

¹² AGUIRREZABAL FRANCISCO, (1991) Manual de Recuperación de Obras de Arte, Pinturas sobre tela, Tomo I, Madrid-España.

Durante el siglo XVI las telas para pintura comienzan a fabricarse tejidas a mano resultando tramas muy irregulares. En el siglo XVII aparece, además, un tejido formando rombos o hexágonos para reforzar las telas y así trabajar superficies mayores, llamada tela de mantel utilizada mucho por Zurbarán, los venecianos, etc.¹³.

Se mezclan el lino y el cáñamo, consiguiendo hilos más largos. El entramado es más cerrado que el del siglo anterior por lo que la preparación es menor. En el siglo XVIII aparece el telar mecánico aunque se sigue tejiendo a mano. Esta tela tejida a máquina tendrá una trama más regular, que la caracteriza. Se hacen piezas grandes pero con costuras, sobre todo a lo ancho. Hasta el siglo XIX estas telas fueron preferentemente de lino y cáñamo, apareciendo en este siglo las de algodón, yute y otras con fibras sintéticas; se teje ya todo a máquina y aparecen las primeras telas con imprimación comercial.

La estructura o tisaje del tejido (espesor de hilos, densidad, ligamentos...) varia según las épocas y escuelas sirviendo estos datos para fechar muchas veces la obra. Esto influye a su vez en la técnica empleada en cada época.

El Lino.- La fibra se obtiene del tallo de la planta llamada “*Linum usitatissimum*”¹⁴. Apareció primero en Egipto pasando luego a Roma y manteniéndose hasta el siglo XVIII como la fibra vegetal más importante. Para su cultivo se necesitan climas frescos pero con temperaturas veraniegas cálidas y gran humedad

La fibra del lino esta constituida, por celulosa. Esta formada por una única celulosa alargada en forma de huso hueco y su longitud varía entre los 60 y 120cms. En el microscopio tiene forma de cilindro con diámetro casi constante, presentando nudos, surcos y líneas en forma de X. las paredes de las fibras tienen una estructura fibrilar en espiral pues las fibrillas externas siguen una dirección que corresponde a una vuelta en S, característica que sirve como base del ensayo del retorcido-secado para

¹³ AGUIRREZABAL FRANCISCO, (1991) Manual de Recuperación de Obras de Arte, Pinturas sobre tela, Tomo I, Madrid-España.

¹⁴ Ídem.

la identificación el lino¹⁵. Los extremos presentan una forma puntiaguda y redondeada. La sección transversal esta formada por pequeños grupos más o menos poligonales.

El lino es más resistente que el algodón, si bien es menos elástico, especialmente en forma de hilo. El color de la fibra en crudo varía desde el blanco más o menos amarillento hasta el gris oscuro.

2.4.3 Base o capa de Preparación.

La base de preparación es la capa de fondo que se aplica sobre el soporte, con el fin de ponerlo en condiciones de recibir una pintura que contribuirá a su durabilidad. Esta capa tiene una doble función: físicamente, actúa como intermediario entre el soporte y la capa de pintura, refinando la superficie del soporte y proporcionando una capa estable y consistente para la pintura; estéticamente su naturaleza determina la textura y a menudo, los efectos cromáticos de la obra terminada. Permite controlar el poder absorbente del soporte y disimular las irregularidades de este, asegurando, además, la adhesión de la capa pictórica.

Sea cual sea el método a seguir en la capa de preparación, es importante que esta sea sencilla y ejecutada en capas no demasiado gruesas, para evitar las grietas.

Su función es de la mayor importancia desde el punto de vista de la conservación, pues es receptora de las alteraciones del soporte y transmisora de estas a la pintura.

En gran parte, la capa de preparación es una innovación debida a pintores europeos, generalizada posiblemente durante la Edad Media, época en la que las tablas pintadas solían cubrirse de oro bruñido, y era preciso, por tanto, un preparado muy suave que retuviera ese oro y permitiera su pulimento. Los ingredientes de la preparación varían según el tipo de soporte (madera o lienzo), las épocas, las escuelas de pintura y las necesidades individuales. Los elementos esenciales son, un aparejo inerte y un aglutinante.

¹⁵ AGUIRREZABAL FRANCISCO, (1991) Manual de Recuperación de Obras de Arte, Pinturas sobre tela, Tomo I, Madrid-España.

Existen tres tipos principales de aglutinante: cola, aceite y emulsión (que es una mezcla de los dos primeros). En la pintura medieval italiana el aparejo era el gesso (sulfato de calcio); en Holanda, los pintores flamencos, usaban yeso (carbonato de calcio), mezclado con cola animal.

Al principio se usaba el mismo tipo de imprimación para la pintura sobre lienzo que la utilizada para la tabla, pero era quebradiza y menos adecuada.

El color de la preparación es generalmente blanco o de tono claro, para permitir la ejecución del dibujo con más facilidad. La materia que da ese tono, es un polvo blanco, utilizándose entre otras sustancias el yeso, la tiza, la arcilla de China y otros pigmentos similares. Para que una capa considerada fina, obtenida con este polvo quede adherida al soporte se necesita un aglutinante que de preferencia sea uno de cola animal.

La razón principal para elegir un adherente soluble en el agua es la comodidad de trabajo, pues seca antes y se alisa con más facilidad, además de que conserva el tono blanco de los materiales inertes, como la tiza y el yeso, que disueltos en aceite se tornan parduscos y amarillentos. Pueden, sin embargo, hacerse preparaciones con aceite, utilizando como pigmentos blancos el blanco de plomo, de zinc, o de titanio, mezclados con yeso u otro cuerpo inerte. La causa principal de que las preparaciones acuosas sufran deterioro con el tiempo es la presencia de la cola, pues es sumamente sensible a los cambios de humedad y alimenta el moho y los microorganismos. La forma acuosa más tradicional era similar a la utilizada en los soportes de madera y tenía el inconveniente de ser excesivamente duro, sin elasticidad suficiente para adaptarse a los movimientos del soporte. Los pintores venecianos comenzaron el uso de preparaciones más ligeras mezclando azúcar y cola de almidón como base, y yeso y cola en forma de una segunda capa. Los pintores españoles usaron como capa de preparación también la gacha de harina de trigo y miel, o a veces, aceite de linaza. Los resultados de tal preparación solían ser malos pues el aceite oscurece y agrieta el lienzo y la gacha produce la formación de hongos en lugares húmedos.

Distinguimos así, entre capas de preparación magra (yeso, creta, calcio, mezclados con cola animal o vegetal); capas de preparación grasas (a base de aceite o albayalde, o de cualquier otro pigmento triturado); las capas de preparación mixtas

(preparaciones magras recubiertas por una preparación grasa). En los siglos XV y XVI se han introducido otras sustancias en la capa de preparación como harina, almidón, miel, azúcar, glicerina, cera de abeja o leche.

Hasta la segunda mitad del siglo XVI se utilizaban exclusivamente capas de preparación blancas que aumentaban el poder de reflexión. A veces los pintores pintaban directamente sobre soportes sin esta capa. Durante la segunda mitad del siglo XVI, se ha utilizado, preferentemente, preparados coloreados, generalmente rojos o pardos; estos preparados tenían el inconveniente de ennegrecerse con el tiempo, pero han tenido un importante papel en la armonía del color de los cuadros, su uso implicaba una técnica radicalmente nueva que era la de pintar en claro sobre oscuro, en vez de que al revés. La composición tendía a hacerse, directamente sobre el lienzo, en la capa de la pintura, bien esbozando las formas con unas pocas líneas blancas o amplias zonas de color. Eran frecuentes los cambios en la composición. Una base oscura tenía la ventaja de contribuir a la rapidez de ejecución, pero también tenía una función estética, ya que las zonas de sombras o semitonos se dejaban al descubierto, con lo que el color de la base formaba parte de la composición final.

Hasta el siglo XVII, todo este trabajo de capa de preparación se realizaba en el estudio del artista, pero a partir de 1600 existen indicios de que estas tareas las realizaban profesionales independientes. Hacia el siglo XVIII, ya se podían adquirir lienzos imprimados industrialmente en diversos tamaños, según el tema de la obra.

2.4.4 Capa Pictórica.

Ya entrado el siglo XIX la capa pictórica de los cuadros estaba generalmente formada por varias capas de color superpuestas. Así se conseguían los efectos cromáticos más complejos. Era menos frecuente la mezcla de pigmentos entre sí, habitual en la pintura moderna.

En general se utilizaban en su forma pura y únicamente se añadía blanco de plomo para lograr una aclaración.

El efecto cromático se forma en virtud de la mezcla óptica sustractiva de las capas finas de color. Por ejemplo los modelados y las sombras se conseguían aplicando

como fondo una capa de color más oscuro, asimismo en una misma superficie de color variaban el espesor y el número de capas de pintura¹⁶.

En el transcurso de los siglos se modificó este tipo de estructuras por capas. Mientras que en la pintura sobre tabla de los siglos XIII, XVI y parte del XV los artistas establecían la sucesión de capas de acuerdo con las normas de las tradiciones de los talleres, con la decadencia de estos y el paso a la pintura al óleo surgieron técnicas pictóricas cada vez más individuales, más relacionadas con cada artista. El pintor no solo desarrollaba su propio estilo, si no que elaboraba sus propios procedimientos técnicos en el contexto de los materiales pictóricos que le eran habituales. Esta delicada estructura de la capa pictórica resulta modificada, y en algunos casos incluso destruida, en su aspecto exterior por las influencias más diversas.

Todos los cuadros envejecen. Lo que se resiste en este proceso es la estructura general. Recién creados, todos los cuadros antiguos tenían un aspecto distinto que en la actualidad. Condicionados por el soporte, la capa de preparación, por la capa pictórica y sus aglutinantes y por el barniz, aparecen especialmente en la capa pictórica síntomas de vejez y cambios que muchas no pueden detenerse mediante la conservación, ni corregirse con la restauración. En ciertos casos un buen trabajo de conservación puede frenar, nunca detener, el proceso de envejecimiento de un cuadro.

2.4.4.1 Deterioros de la capa pictórica.

Craqueladuras.- Son grietas que se producen en la capa de preparación y en la capa pictórica por un envejecimiento natural de las materias que constituyen una obra, o derivadas de tensiones físicas o mecánicas originadas por el sistema estructural de la pintura, por presiones mecánicas externas o por accidentes, tales como golpes, vibraciones, etc. Aparecen desde la capa de Barniz hasta la capa de preparación.

Otro factor es la técnica utilizada por el artista, siendo el más el espesor de los estratos, así como la naturaleza del aglutinante, de los pigmentos, de los materiales,

¹⁶ KNUT, NICOLAUS, (1999) Manual de Restauración de Cuadros.

de la preparación y las tensiones locales ejercidas por los movimientos del bastidor, en el caso de las pinturas sobre tela.

Las formas que suelen adoptar estas craqueladuras son muy variadas siendo las más comunes, entre otras, las de tela de araña, las de círculos concéntricos y la escalera de caracol.

Cazoletas.- Al desprenderse la capa de preparación del soporte produce el que se levanten zonas de color al ser comprimidas por tensiones laterales, formándose grietas en la capa de pintura en forma de pequeñas cazoletas, pues los bordes se curvan hacia arriba¹⁷. Estos bordes levantados de la capa de preparación suelen desprenderse, y en una capa de preparación acuosa, en la que intervenga la cola, pueden hincharse a causa de la humedad condensada en las grietas. A veces sucede que estas cazoletas permanece sujetas entre si por la simple presión de unos bordes contra otros, pero se desprenden fácilmente cuando sufren un golpe accidental. La forma y dimensiones de estas cazoletas pueden variar según la naturaleza de la pintura y del soporte presentando además surcos y pliegues en el reverso, que se corresponde con los bordes del anverso; cuando son de un tamaño reducido y numerosas, suelen denominarse escamas.

Abolsados.- Se producen también por los desprendimientos de la capa de preparación al encogerse en le soporte. La simple observación de la forma de comportarse de los soportes de tela pone de manifiesto: la tela, en el uso corriente, se tensa estando mojada y cede cuando se seca¹⁸. El lienzo de los cuadros se conduce en forma contraria ya que un cuadro de gran tamaño, expuesto a la humedad durante un periodo de tiempo, queda flácido en el bastidor. La diferencia, esta en la preparación de la cola o en el reentelado de lienzo con cola. En general, todas las preparaciones y las pinturas tienden por si mismas a hacerse más quebradizas, tendencia menos marcada en la gelatina y el aceite que en la resina. El proceso lo detienen, también, las partículas de los pigmentos y las sustancias inertes que constituyen la masa de dichas capas.

¹⁷ AGUIRREZABAL FRANCISCO, (1991) Manual de Recuperación de Obras de Arte, Pinturas sobre tela, Tomo I, Madrid-España.

¹⁸ Ídem.

El obstáculo que el granulado opone al contraerse hace que la tendencia al craquelado disminuya. En las capas de superficie nada disminuye la extrema fragilidad que provoca un prolongado período de sequedad y oxidación, ni nada detiene su agrietamiento. Cuando la primera se levanta con facilidad, formando una corteza que se quiebra y encorva, tiende a levantar consigo las estructuras existentes.

Estas bolsas pueden ser verdaderas cordilleras o simples ampollas.

Un cuadro puede tener abolsados y no aparentarlo en la superficie, pero el desprendimiento de las capas en el conjunto de su arquitectura raras veces se da sin que se experimente alguna variación de planos en la superficie. Puede ser tan pequeña la alteración que solo llega a reconocerse con ayuda o utilización de algún procedimiento especial de iluminación. Uno de ellos, el llamado de “luz oblicua”, arroja un haz de luz sobre la superficie y casi en el mismo plano del cuadro. De esta manera se captan las desigualdades del contorno. Las diferencias en la superficie se examinan desde el ángulo de reflexión.

Pulverulencia.- Este deterioro que da un aspecto arenoso al color proviene de la descomposición o migración del aglutinante, que deja así de ejercer su función cohesionante de los pigmentos. De esta manera se produce una paulatina descomposición de la capa pictórica, una verdadera desintegración, al quedar los colorantes y pigmentos sueltos.

Decoloraciones.- Las pinturas antiguas han sufrido durante el transcurso del tiempo cambios en sus tonos, tales como oscurecimientos, amarillamientos o transparencias, que forman parte de su natural envejecimiento.

Aparte de los efectos ópticos del barniz, la propia capa pictórica se altera cromáticamente.

Los aceites utilizados como aglutinantes en las pinturas al óleo se oxidan y adquieren un tono amarillento.

Manchas de moho.- Las manchas que aparecen en los cuadros se deben a muy diversa causas como los defectos en el barniz y la decoloración de viejos repintes. Pero también puede producirlas el moho.

La razón de la aparición de mohos radica en que las obras pueden estar depositadas en lugares húmedos que de por sí, proporcionan apetitoso alimento a la variedad vegetal que es el moho, del que son elementos vitales la humedad, el oxígeno y la proteína.

Los cuadros de construcción sencilla, de soporte delgado, son los más atacados, pero también las pesadas pinturas al óleo y los cuadros barnizados pueden ser atacados.

Los barnices de resina o cera no se infectan fácilmente, pero cuando el lienzo está reentelado de nuevo a la cola, constituye una excelente morada para los mohos que pueden abrirse camino, desde el reverso hasta la capa pictórica.

El crecimiento puede notarse en las manchas claras u oscuras que producen las masas de tallos de las plantas. El moho se alimenta de las sustancias del cuadro que infecta y como es natural, parte de los materiales son destruidos. La mayor parte del moho muere entre las fibras o en las pinturas, y los residuos o la descomposición de los mismos son causa de las manchas y de la pérdida del color.

2.4.5 Barniz de Protección.

El barniz de un cuadro es una capa de protección que se aplica sobre la capa de pintura.

La capa de barniz se usó desde la antigüedad para proteger la superficie pintada de los efectos de la luz y de la atmósfera. Las características más importantes de los barnices son su perfecta transparencia, su carencia de color y su inalterabilidad a la acción de la atmósfera. También es importante su elasticidad para seguir los movimientos de la capa pictórica.

Un cuadro empieza a deteriorarse apenas terminado¹⁹; las alteraciones se producen por la acción de circunstancias inevitables sobre los materiales que integran el cuadro. El barniz se obtiene por la disolución o fusión de una resina natural en un fluido que puede ser aplicado con pincel o aerógrafo. Un barniz puede ser coloreado o no, clasificándose por la naturaleza de sus componentes. Se distinguen los barnices al aceite de resinas naturales y artificiales, los de resinas naturales y artificiales sin aceite ni ácidos rasos; los barnices celulósicos; los bituminosos; los barnices al látex o al caucho y los barnices naturales.

Sea el tipo que sea la resina, esta viene a ser una película transparente.

A los pocos años, la película adquiere una especie de color pardo amarillento, siendo las causas fundamentales de su degeneración: la oxidación, la nueva asociación molecular y el desprendimiento de aceites volátiles esenciales.

2.4.5.1 Deterioros del barniz de protección:

Autooxidación.- Las resinas naturales se oxidan con el tiempo en contacto con el aire, tomando un tono amarillento que perturba los efectos cromáticos de la pintura. Esta oxidación va aumentando a medida que se evaporan los disolventes utilizados en la preparación del barniz, por lo que la película pierde su transparencia, amarillea y se hace frágil. Estos defectos dependen del tipo de resina empleada.

Pasmado.- Es la alteración, de tipo químico y mecánico, cuyo motivo principal es la humedad de la atmósfera que actúa sobre el barniz. Aparecen zonas blanquecinas, casi opacas, que velan la transparencia de la capa de superficie y que son efecto de la humedad depositada en ellas, la cual produce, a veces, colonias de hongos.

En otras circunstancias, los pasmados son zonas azuladas que se deben también a la humedad atmosférica.

Sea el motivo químico o mecánico el resultado viene a ser el mismo. La luz no puede atravesar el plano en línea recta y en algunos casos ni siquiera puede atravesarlo. La humedad que se condensa sobre la película aumenta las molestias y a veces produce

¹⁹ AGUIRREZABAL FRANCISCO, (1991) Manual de Recuperación de Obras de Arte, Pinturas sobre tela, Tomo I, Madrid-España.

un complejo emblanquecimiento que llega a asemejar pintura blanca. De otra parte la rigidez y la naturaleza vítrea que con el tiempo adquiriera la capa de resina la hacen propensa a sufrir pequeños daños. Una simple uña puede dejar señal, e incluso la yema de un dedo que se pase sobre ella basta para producir manchas blanquecinas, por cuanto el barniz fresco o viejo es muy sensible a los rasguños.

CAPITULO III

IDENTIFICACION Y ESTUDIOS REALIZADOS EN LA OBRA “NUESTRA SEÑORA DEL SANTISIMO SACRAMENTO”.

3.1 DATOS DE IDENTIFICACION.

- **Denominación:** Pintura de Caballete.
- **Título:** Nuestra Señora del Santísimo Sacramento (Virgen con el Niño).
- **Autor:** Nicolás Vivar.
- **Época:** año de 1915.
- **Técnica:** Óleo sobre lienzo.
- **Dimensiones Iniciales:** Ancho: 98cms; Alto: 189cms.
- **Procedencia:** Curia de Azoguez.
- **Fecha de entrada:** 9 de enero del 2007.
- **Marco:** Si

3.1.1 Descripción Formal.

Obra de formato rectangular, su perfil superior se inscribe dentro de una media circunferencia, Presenta tres elementos principales y ocho secundarios, en el centro se encuentra la virgen de pie en posición de descanso con el pie derecho semi estirado; de tez blanca, ojos ovalados semiabiertos mirando hacia su hijo, cabello color castaño oscuro, nariz grande y boca pequeña de labios medianos, su cabeza esta inclinada a la izquierda y en dirección hacia abajo, su mano derecha semi levantada y con el dedo índice hacia arriba; la mano izquierda sostiene al niño, el cual es de tez blanca, cabello rubio, ojos redondos grandes, mirando hacia arriba en dirección de su madre, nariz y boca pequeños; su brazo izquierdo se encuentra semi levantado con la

mano abierta, el brazo derecho en cambio se encuentra sosteniendo el cáliz con el Santísimo Sacramento. La virgen viste una túnica de color púrpura y un manto dorado con decoraciones en los filos el cual cubre su cabeza. El niño viste una blusa blanca con decoraciones en dorado en el cuello y parte media, cubre sus piernas un manto de color turquesa. Alrededor de la virgen y el niño se encuentran ocho querubines distribuidos alrededor del cuadro.

Todos los personajes están sobre en un piso formado por gran cantidad de nubes de color: blancas, azules claras, grises, violetas y rosadas. Estos colores componen de igual manera el fondo celestial.

3.2 FOTOS INICIALES

Vista Frontal



Vista Posterior



3.3 ESTUDIO HISTORICO.

Oblatos.

En el año de 1883. El sacerdote Julio María Matovelle funda, la Congregación de los misioneros Oblatos de los Corazones Santísimos de Jesús y María (Padres Oblatos), que es la única Congregación sacerdotal masculina del país.

Padre Julio Matovelle.

José Julio Maria Matovelle Maldonado, nació en Cuenca del Ecuador el 8 de septiembre de 1852.

Se trata de un hombre pobre, que pasó de mano en mano en su adolorida infancia. Venía destinado por Dios para ser Santo, desde muy tierno se ejercitó en el servicio de Dios y de la Virgen María.

Fue un niño desamparado, a tal punto que luego de nacer fue abandonado en la puerta de la casa de la señora Carmen Maldonado; criado por indígenas, que sintieron ternura por aquel niño blanquito. A los cinco años encontró en una imagen de la Virgen Dolorosa a su madre, su refugio y protección²⁰.

Estudió en la escuela del seminarista Manuel Cuesta donde hizo su Primera Comunión a los siete años y desde entonces su entrega a Dios fue total, como se comprende por el voto de perpetua castidad que hizo ante la Virgen de la Luz en la Capilla del Corazón de Jesús, renovándolo en 1868 y ratificándolo en 1870; luego pasó al Colegio Seminario de los Padres Jesuitas. Muy joven funda el círculo juvenil literario "La Esperanza" que publica la revista "La Aurora", dirigida por Luís Cordero, participa del "Liceo de la Juventud" y publica "La Luciérnaga", revista de fama continental.

²⁰ Véase en <http://www.uejmm.edu.ec/>

De bachiller entró a la universidad, estudió Sagrada Teología, Derecho Civil y Canónico, distinguiéndose en virtud y aplicación. El 11 de noviembre de 1877 se incorpora de abogado en la Universidad del Azuay con la máxima calificación, en donde ejerce posteriormente el magisterio en Economía Política, Ciencia Constitucional, Estadística y Derecho Político Eclesiástico.

Se dedicó a la defensa gratuita de los pobres y ejerció la abogacía en defensa de los encarcelados.

Fue nombrado profesor residente del Seminario Mayor, y sintiéndose llamado por Dios, optó por la carrera Sacerdotal, así, el 21 de febrero de 1880 fue ordenado sacerdote.

Luego organiza la "Academia de Derecho Público Católico". Ya de Sacerdote por diez años, el 11 de octubre de 1883 concurre como diputado a la Asamblea Nacional Constituyente, representando al Azuay. El 28 de junio de 1886, nuevamente ejerce la diputación, esta vez por el Cañar. El 21 de agosto de 1886 es nombrado consejero.

Como parlamentario, Matovelle defiende el nombre de Dios para que conste en la Constitución, asegura las fronteras vivas de la Patria con la acción de los misioneros en el Oriente, lo cual servirá para establecer cuatro vicariatos en la región oriental en 1892²¹.

Participó de las gestiones para que el Ecuador sea consagrado al Corazón de Jesús. Se hizo cargo de la construcción de la basílica del Voto Nacional en Quito. Fue gestor de la consagración del Ecuador al Inmaculado Corazón de María y de la erección del monumento a la Santísima Virgen en el Panecillo.

Escribió treinta y cinco obras, entre profanas y religiosas, sobresaliendo: Imágenes y Santuarios de María en América, Derecho Civil, Ciencia en Administración Política, Las Catacumbas y Meditaciones sobre el Apocalipsis, ésta última aprobada en Ecuador y Roma, con aplauso y recomendación.

²¹ Véase en <http://www.uejmm.edu.ec/>

En 1883 fundó la Congregación de Misioneros Oblatos y en 1892 de las Religiosas Oblatas, encargados de propagar y mantener el reinado social de los Sagrados Corazones de Jesús y de María en el Ecuador y en el mundo.

Creó numerosos centros: históricos, científicos, literarios, patrióticos y de beneficencia social.

En 1895, Manuel Antonio Franco, seguidor de Eloy Alfaro, persigue a Matovelle, por esta razón se trasladó a Lima, regresando a Cuenca en la Navidad de 1901.

Adornado de méritos y virtudes sobrenaturales se durmió en la Paz de Dios, el 18 de junio de 1929. El 24 de septiembre de 1959 se instaura el Proceso Ordinario Diocesano sobre su fama de santidad; en 1965 la Conferencia Episcopal Ecuatoriana envía el proceso a Roma; a partir de 1970 se le nombra "Siervo de Dios" y el 26 de marzo de 1994 el Papa Juan Pablo II firmó el Decreto por el que la Iglesia reconoce las virtudes heroicas del Padre Julio María Matovelle y le declara VENERABLE.

3.4 ESTUDIO ESTETICO

3.4.1 Tema: Composición conocida como “**Nuestra Señora del Santísimo Sacramento**”.

3.4.2 Elementos Formales:

- Virgen con el niño
- Cáliz con el Santísimo Sacramento.
- Ocho querubines.
- Cielo y nubes

3.4.3 Disposición de formas y figuras.

La virgen se encuentra dispuesta como eje central de simetría variable, es decir, que alrededor de ella los elementos denotan movimiento. El Niño ocupa su propio espacio al lado de su madre, dicha ubicación igual de importante que su progenitora, ya que sostiene en su mano derecha el cáliz con el Santísimo Sacramento, debido al cual el bien adopta su nombre.

El custodio que contiene al Santísimo Sacramento se encuentra dispuesto en medio de la Virgen y el Niño, como tema central de la pintura. Alrededor de la Virgen y el Niño se ubican ocho querubines.

Las figuras tanto de la virgen como la de los ocho querubines, se sostiene sobre nubes en un fondo de cielo.

3.4.4 Dibujos y Características.

Dibujo.

La virgen, guardan los cánones estéticos de dibujo, el rostro, así como las manos y pies llevan un trazo de dibujo fino, delicado, tierno; la cara definida con expresiones de madre, de ternura, facciones que denotan amor y dedicación; los pliegues y formas del manto adoptan líneas curvas. En relación al Niño, el dibujo de su rostro es de facciones delicadas, nariz fina, labios pequeños, abultadas mejillas, en cuanto al dibujo de los ojos son grandes de forma redonda, enseñando una mirada, tierna, perdida, un poco triste; al igual que su madre presenta un trazo delicado en cuanto a manos y pies.

Los dibujos del cáliz conteniendo el Santísimo Sacramento, bien logrados, conseguidos con dibujos de trazo rápido de líneas rectas y curvas, manteniendo una excelente simetría..

En cuanto a los querubines, se observa una técnica estilizada de dibujo, con trazos que descubren una exquisita belleza y ternura, característica principal de los querubines.

Color.

La aplicación del cuadro se desarrolla en un fondo de colores blancos, grises, celestes, rosados y violetas. Comenzando por la Virgen, el manto que cubre su cabeza, el cual es de un color dorado, conserva una perfecta armonía con la túnica de color violeta que lleva por debajo, la misma que contrasta en armonía con la manta color turquesa que cubre las piernas del niño. Ya por el lado del Niño, lleva una túnica color blanco, con bordes dorados en el cuello y pecho, que combinan de manera excepcional con el dorado del cáliz.

Respectivamente a los querubines todos tiene un solo color base, que es el encarne con ligeras alteraciones de tono.

Tridimensionalidad.

Los volúmenes para esta obra están dados por los contrastes luminosos, juego de sombras y un buen manejo de los pliegues.

El fondo también juega un papel fundamental en la composición tridimensional, puesto que el cielo como fondo de las figuras, se conjugan perfectamente con las nubes, las que cumplen el papel de soporte de las representaciones que componen la obra pictórica.

3.5 ESTUDIO ICONOGRAFICO.

3.5.1 Descripción Iconográfica general.

Obra pictórica que cuenta con once elementos, tres principales y ocho secundarios. Los principales son: la Virgen, el Niño y el cáliz con el Santísimo Sacramento. Las figuras secundarias son ocho querubines alados que rodean a la Virgen

“Nuestra Señora del Santísimo Sacramento”, nombre otorgado a esta representación religiosa, con el fin de enseñar a los fieles un modelo que los condujera al "centro y cultura de toda la vida cristiana" que es la Eucaristía. María es la que nos conduce a Jesús, Pan de Vida²².

A continuación se ha descrito iconográficamente ciertos conceptos propios para una mejor interpretación de esta obra:

- **Virginidad.-** El estado de virginidad simboliza la disponibilidad plena. La singularidad de la Virgen Madre no es una innovación del cristianismo, sino que se registra en diversos precedentes religiosos. Pero cuando la Virgen es precisamente Madre de Dios se hace símbolo del alma humana plenamente abierta a la gracia, en quien Dios actúa y hace su morada.
- **Madre.-** Símbolo universal del principio de la vida, comparable y correspondiente respecto de tierra, agua, etc. La mayoría de las diosas de la tierra han sido avatares de la Diosa Madre, dispensadora de la fecundidad. La correlación entre la tierra y la Diosa Madre se percibe en los periodos más arcaicos de la mayoría de los ámbitos religiosos: el nacimiento es la salida de la tierra o de la madre; pero, a la inversa, la muerte supondrá un retorno al seno de aquella, al reino de las tinieblas.

²² Véase en <http://www.foros.catholic.net/viewtopic.php>

- **Cáliz.-** Del latín *calix*, *-ĭcis*, copa; vaso sagrado de oro o plata que sirve para contener el vino que se ha de consagrar en el Sacramento de la comunión, iconográficamente simboliza un conjunto de amarguras, aflicciones o trabajos.

3.5.2 Descripción de sus atributos.

- **Virgen María.-** Después de Jesús, Personaje más representado en el arte cristiano, iconográficamente es símbolo de pureza, hermosura, virginidad de pecado; de indudable belleza, ella es lo más próximo a Dios.
Pero también tiene un acotación de simbolismo que es la de ser Madre, símbolo de protección, enseñanza y orientación.
- **EL Niño.-** Símbolo de lo nuevo o lo prometedor, en cuanto a posibilidades de realización²³.

Así mismo el niño ha evocado tradicionalmente nociones de inocencia, espontaneidad, limpieza y alegría. En la iconografía pagana, los genios fueron representados como niños; también en arte cristiano los ángeles tienen a menudo, no siempre, apariencia infantil.

Niño Divino.- Manifestación de algunas divinidades en forma infantil, constituye una alusión al fenómeno del nacimiento²⁴.

- **Manto de la Virgen.-** Símbolo de dignidad, atributo de poder. Es propio de reyes, así como, en otro orden, de los religiosos consagrados mediante sus votos, en cuya ceremonia se envuelven en un manto, como señal de su adentramiento exclusivo en Dios y en si mismos, con expresa renuncia a lo demás. En el caso de la virgen el manto tiene un significado de protección.

²³ REVILLA FEDERICO, (1999) Diccionario de Iconografía y Simbología, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid-España.

²⁴ Ídem.

- **Cáliz con el Santísimo Sacramento.-** Copa generalmente suntuosa destinada al vino de sacrificio eucarístico. El cáliz por si solo evoca dicho sacrificio²⁵. Por adoptar a menudo una forma semiesférica, simboliza la recepción y el contenido de las energías espirituales procedentes de lo alto.

Por su altísima finalidad, el cáliz fue suntuosamente elaborado desde los siglos iniciales de la Edad Media. Las más antiguas disposiciones ordenaban que debieran ser de oro o plata y sólo de estaño en casos de extrema pobreza. El cáliz esencialmente estaba formado por tres elementos unidos entre sí: el pie, generalmente circular a partir del Renacimiento y dividido en molduras concéntricas de diámetros decrecientes; el astil o sección intermedia, siempre con un nudo central que servía para tomarlo y la copa, lisa u ornamentada, de tipo cilíndrico y necesariamente dorada en su interior²⁶. El cáliz debía ser consagrado por el obispo antes de entregarse al uso litúrgico; cuando se rompían, agujereaban, recibían un nuevo dorado o eran profanados, debían consagrarseles de nuevo.

- **Santísimo Sacramento.-** Se encuentra sobre el cáliz, tiene una simbolización referente al cuerpo de Cristo. Preparándose, Jesús el Salvador para partirse de este mundo su Padre, instituyó este Sacramento.

Quiso además que se recibiese este Sacramento como un manjar espiritual de las almas, con el que se alimenten y conforten los que viven por la vida del mismo Jesucristo, que dijo: Quien me come, vivirá por mí; y como un antídoto con que nos libremos de las culpas veniales, y nos preservemos de las mortales²⁷.

- **Nubes.-** Dos son los principales sentidos simbólicos de la nube: en cuanto epifanía o manifestación de la divinidad, por una parte; en cuanto símbolo de lo inconcreto, huido y vago, por la otra.

²⁵ REVILLA FEDERICO, (1999) Diccionario de Iconografía y Simbología, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid-España.

²⁶ Véase en <http://museosdevenezuela.org/Documentos>.

²⁷ Véase en <http://www.foros.catholic.net/viewtopic.php>.

En la primera de estas significaciones, el origen es típicamente agrario: la nube, desde el cielo, produce la lluvia que fecunda los campos. La nube como manifestación divina es un símbolo patente que alude una vinculación entre el cielo y la tierra.

En la iconografía cristiana, las nubes representan a menudo el cielo: mano divina surgiendo de una nube; la nube que cubre la figura de Jesús en la ascensión, etc.

En un orden mucho más particular, en la poesía barroca la nube es símbolo de nacimiento, de cambio y de fragilidad.

- **Querubines.**- Del latín bíblico *cherūbim* o *cherūbin*, se encuentran dentro de la categoría de ángeles, espíritus celestes caracterizados por la plenitud de ciencia con que ven y contemplan la belleza divina, persona de singular hermosura.

Espíritu angélico superior, cuya categoría suele situarse entre los tronos y los serafines, caracterizándolos la irradiación de sabiduría.

3.5.3 Descripción iconográfica de los colores que componen la obra.

- **Manto y Cáliz Dorados.**- Color de oro o semejante a él. Simboliza el Esplendor y la felicidad.

El color dorado, tiene significaciones solares del oro, por consiguiente la tendencia del hombre a una “solarización”, esto es, a la superación que le conduzca hasta los linderos de lo divino²⁸.

- **Túnica violeta de la Virgen.**- Color resultante de la mezcla de rojo y azul, que significa una actitud de equilibrio, una equidistancia de tierra y cielo, pasión y reflexión, amor y prudencia. Estos valores de aproximación o, más

²⁸ REVILLA FEDERICO, (1999) Diccionario de Iconografía y Simbología, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid-España.

aún, de unión de los contrarios se explican cuando la iconografía hace vestir las imágenes de Jesús en la Pasión con túnicas de color violeta: significando con ellas la perfecta asunción de su condición de hombre que une esta con la divina. Asimismo, el color violeta simboliza obediencia, virtud no menos evidente en la aceptación del sacrificio.

3.5.3.1 Colores del fondo de la composición pictórica:

- **Azul claro o celeste.-** Perteneciente o relativo al cielo. Color esencialmente frío, que contribuye a aligerar y desmaterializar las formas. Este color expresa habitualmente el desprendimiento de lo mundano, que permite el alma remontarse a lo divino. Tal es el paso en la gama de los azules, que a partir de azul marino se van atenuando hasta el azul celeste, ya muy próximo a la pureza perfecta del blanco, asimismo el azul claro se asemeja al color del cielo. Por todo ello, azul y blanco son los colores dominantes en la iconografía mariana.
- **Blanco.-** Culminación de la gama cromática, que puede considerarse tanto el resumen de todos los colores como la ausencia de los mismos. Se asocia generalmente a la luz. Su rica significación fue resumida cuando se observó que el blanco actuaba sobre nuestra alma como el silencio absoluto. Pero ese silencio no es muerte si no que palpita de posibilidades vivas.

La tradición cristiana adopta el blanco en cuanto color bautismal: iniciación, pero también regeneración, revelación, efusión de la gracia. En el relato de la transfiguración, el blanco indica la condición gloriosa; consiguientemente, se ha empleado en abundancia en toda la iconografía celestial: ángeles, bienaventurados, etc. también simboliza el blanco virtudes y cualidades tales como la virginidad, la alegría y la sabiduría.

- **Gris.-** Color equidistante del negro y del blanco que lo integran. Se encuentra por ello en medio de la gama cromática, lo cual le presta una función psicológica del equilibrio. No obstante, su misma condición favorece las

interpretaciones negativas: indiferencia, atonía, ambigüedad; dicese de una personalidad que es gris cuando no destaca en ningún aspecto²⁹.

Como color de la ceniza, participa en el simbolismo cristiano de los significados de esta: evocación de la mortalidad.

- **Rosado.-** Este color simboliza la belleza, pero también la complejidad de la rosa.

Existen también ciertas afinidades del color rosado con respecto a nociones de renacimiento, victoria sobre el dolor y la muerte.

- **Violeta.-** Color resultante de la mezcla de rojo y azul, que significa una actitud de equilibrio, una equidistancia de tierra y cielo, pasión y reflexión, amor y prudencia.

3.6 TECNOLOGIA.

Conjunto de teorías y de técnicas que permiten el aprovechamiento práctico del conocimiento científico. Lenguaje propio de una ciencia o de un arte³⁰.

3.6.1 Soporte.

Limpieza mecánica en seco.- Proceso, por medio del cual se retira la suciedad y el polvo acumulada a lo largo del tiempo en la superficie del soporte. Las herramientas utilizadas en este procedimiento, son: bisturí, brocha mediana, aspiradora.

Eliminación mecánica de parches.- Proceso mecánico, que consiste en retirar los parches alojados en el soporte, los mismos que cubrían las rasgaduras. Herramientas utilizadas en este procedimiento el bisturí.

²⁹ REVILLA FEDERICO, (1999) Diccionario de Iconografía y Simbología, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid-España.

³⁰ Microsoft® Encarta® 2006. © 1993-2005 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

Bandas de sujeción.- Consiste en ensanchar el margen de sujeción, añadiendo un nuevo margen. Se lo realiza pegando por detrás del soporte textil una banda más ancha de tejido. Son necesarias como el caso de este cuadro, cuando el margen de sujeción es inestable o solo existe residualmente o ha sido cortado.

Las tiras de tejido deberán tener la misma estructura que el soporte original o ser más finas, en nuestro caso, utilizamos lino. Se hacen cortes de la longitud y anchura requeridas, se desfleca el borde que llega hasta el soporte textil por encima de la arista del pliegue. Utilizamos como adhesivo el alcohol polivinílico, untado con una espátula, dicho adherente se aglutina mejor con la presencia del calor, mismo que aplicamos por medio de una plancha a temperatura baja. Los materiales utilizados fueron: espátulas, cepillo, papel melinex, plancha.

Colocación de pestañas.- Este paso realizamos sobre las rasgaduras del soporte, son del mismo material de las bandas, producto del desflecado. En este proceso, se unta las pestañas con beba gel, una vez secas, colocamos en las rasgaduras y para que se adhiera en el soporte utilizamos transferencia de calor, lograda a través de una plancha.

3.6.2 Capa de preparación.

Reintegración de faltantes pequeños.- Como consecuencia de la acción del tiempo, uso de un bastidor inadecuado, provocó, que en ciertos lugares del cuadro, en especial en los bordes se desprenda la capa de preparación, misma que debe ser reintegrada con la ayuda de un estucado, que esta compuesto por: base de carbonato de calcio, disuelta en cola de conejo.

3.6.3 Capa pictórica.

Limpieza mecánica con brocha.- Procedimiento efectuado, para remover los polvos y suciedades existentes en la superficie de esta capa. Herramientas utilizadas: brocha y aspiradora.

Pruebas de solubilidad.- Trabajo realizado sobre cada color, que constituye esta capa, para diagnosticar el solvente más adecuado para la limpieza del barniz, que se

encuentra por encima de la capa pictórica. Dichas pruebas se efectuaron con solventes con los siguientes solventes: A1, A2, A3, tiñer, empapados en un hisopo, ninguno de ellos causando alteración de los pigmentos.

Velado.- Consiste en poner una veladura de papel japonés adherido con metil celulosa sobre la capa pictórica, protegiendo así la misma del maltrato ocasionado por los procesos de intervención realizados. El velado, protege a la pintura, de desprendimiento, suciedad, ralladuras, manchones, etc.

Limpieza del barniz.- Debido a que el barniz de protección, altera la composición cromática original del cuadro, debido a su amarillamiento, se optó por su extracción. El solvente utilizado para esta limpieza fue el tiñer untado en hisopos.

Estucado.- Proceso de intervención, que consiste en aplicar una base de carbonato de calcio disuelto en cola de conejo, más clavo de olor como preservante y un poco de fenol, sobre las lagunas de capa pictórica que existen en la obra. Para su aplicación se utilizó espátulas y pinceles.

Barniz de retoque.- Antes de la reintegración del color se coloca una capa de barniz de retoque, con motivo de lograr una mejor reintegración cromática y adquirir las tonalidades necesarias. Se emplearon las siguientes herramientas y materiales: aerógrafo, y barniz de retoque disuelto en aguaras.

Reintegración de color.- Cada cuadro cumple una función estética y una función histórica. Ambas constituyen una unidad invisible. La reintegración debe ser tal que ninguna de estas unidades predomine ni oprima a la otra³¹. (Cesare Brandi).

El retoque consiste en reintegrar el color en la laguna de un cuadro. La reintegración es la última operación de restauración antes del barnizado definitivo. El aspecto exterior del cuadro depende decisivamente del acierto de la reintegración. Como método de reintegración se utilizó la del rigattino: consiste en una sustitución con líneas paralelas, verticales o cruzadas según la necesidad de la pintura. Herramientas utilizadas: pinceles finos pelo de marta, colores a la laca Maimeri: Blanco de titanio,

³¹ KNUT, NICOLAUS, (1999) Manual de Restauración de Cuadros.

ocre claro, tierra de sombra natural, verde óxido de cromo, azul cobalto, tierra de siena tostada, negro de marfil, disueltos en trementina.

3.6.4 Capa o barnizado de protección.

Barnizado final de protección.- Capa final de la pintura. Consta de resinas disueltas, colas, gomas, clara de huevo y aceites secantes. Este barniz proporciona a la capa pictórica, profundidad, viveza, brillo u opacidad y la protege de los efectos mecánicos o atmosféricos.

El barniz ideal para un cuadro es transparente e incoloro, posee y mantiene una elasticidad suficiente, representa una protección para la capa pictórica y se puede eliminar al envejecer, si fuera necesario, con un disolvente, como se lo realizó en este cuadro.

El barnizado final aplicado, consiste en una resina damar envuelta en una media nylon sumergida en aguaras, una vez disuelto el dammar se tamiza. Luego con la ayuda de un aerógrafo se aplicó sobre la superficie de la capa pictórica.

3.6.5 Marco de madera.

Limpieza superficial mecánica.- Por la acción del tiempo y descuidos en su manejo el marco presenta suciedades, mismas que fueron retiradas con la ayuda de una brocha y metil celulosa; de la misma manera existen manchas de pintura blanca, las cuales fueron eliminadas por medio del bisturí.

Capa de cera microcristalina.- Compuesto aplicado sobre la superficie del marco, como medida preventiva de conservación del marco, así como por presentación estética del mismo, produciendo en la superficie, un tono brillante.

La cera microcristalina, presentada en forma de lágrimas, se disuelven en aguaras hasta formar una pasta, que será aplicada con la ayuda de una brocha pequeña.

Montaje del Marco.- Optamos por usar un sistema de sujeción, que consta de un taco de madera que fija al bastidor contra el marco, con la ayuda de tornillos.

3.7 DIAGNÓSTICO DEL ESTADO DE CONSERVACION.

- Se realizará un diagnóstico previo del estado en que se encuentra el bien.
- Diagnostico del estado de conservación de la obra a través de la observación directa e interpretación profesional.

3.7.1 Bastidor.

Daños presentes.- Esta obra presenta un bastidor rígido inadecuado, constituido por una plancha de playwood, a la cual se encuentra adherido el soporte por medio de clavos.

3.7.2 Soporte.

Daños presentes.- El material del soporte es lino, mismo que presenta las siguientes alteraciones:

- Clavado al bastidor.
- Falta de tensión.
- Muestra manchas de excrementos de insectos.
- Manchado por la acción de la humedad.
- Oxidado, debido al contacto con los clavos de bastidor.
- Acumulación de suciedad, polvo y grasa.
- Faltantes pequeños.
- Desgastado en los filos, por presencia de bastidor inadecuado.
- Presenta tres rasgaduras.
- Parches.

3.7.3 Capa o base de preparación.

Daños presentes.- Capa que se muestra muy fina en esta obra pictórica, presenta un estado de conservación más o menos bueno, con las siguientes alteraciones:

- Pigmentación coloreada.
- Desprendimiento y falta de cohesión en los bordes.
- Faltantes pequeños.

3.7.4 Capa Pictórica.

Daños Presentes.- Esta capa presenta un estado medio de conservación, presentando deterioros tales como:

- Acumulación de polvo y suciedad en la superficie.
- Craquelado parcial.
- Falta de cohesión en lugares determinados.
- Faltantes pequeños.
- Repintes.
- Mancha de comida, posiblemente miel.
- Excrementos de insectos.

3.7.5 Capa de protección o barnizado de protección.

Daños presentes.- Esta capa de protección, presenta alteraciones en la constitución de su color que se ha tornado un poco amarillento, así como acumulación de polvo y suciedad en su superficie.

3.8 DOCUMENTACION FOTOGRAFICA DE LOS DETERIORES.

Daños presentes en la Obra.



Presenta objetos extraños como los clavos, los cuales están fijando al lienzo contra un soporte inadecuado de madera, que dañan y debilitan la estructura del soporte.



Debilitamiento de los bordes del soporte debido al desgaste, desprendimiento y craqueladura de la capa pictórica y de preparación.



El cuadro también presenta algunos repintes en la parte inferior.



Existen también intervenciones anteriores, como reintegración de una rasgadura, la cual se encuentra en la parte superior derecha del cuadro.



Presenta una rasgadura en la parte media del cuadro, provocada tal vez por un clavo o cuchillo, vandalismo.



Parches en el soporte.

3.9 PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.

- Documentación fotográfica
- Desmontaje de la obra
- Elaboración de la cama.
- Limpieza superficial mecánica.
- Pruebas de solubilidad.
- Consolidación de los bordes de la capa pictórica.
- Velado.
- Limpieza mecánica en seco y con bisturí del soporte
- Colocación de Bandas de sujeción
- Limpieza de la capa pictórica, eliminación del barniz.
- Eliminación de repintes
- Estucado de los faltantes.

- Montaje del soporte en un bastidor técnico
- Reintegración del color.
- Barnizado de protección
- Limpieza mecánica superficial del marco para eliminar residuos de polvo y suciedad.
- Limpieza mecánica del marco para eliminar residuos de pintura.
- Capa de cera macrocristalina.
- Montaje del Marco.

3.10 MAPA GENERAL DE DAÑOS.

Bastidor:



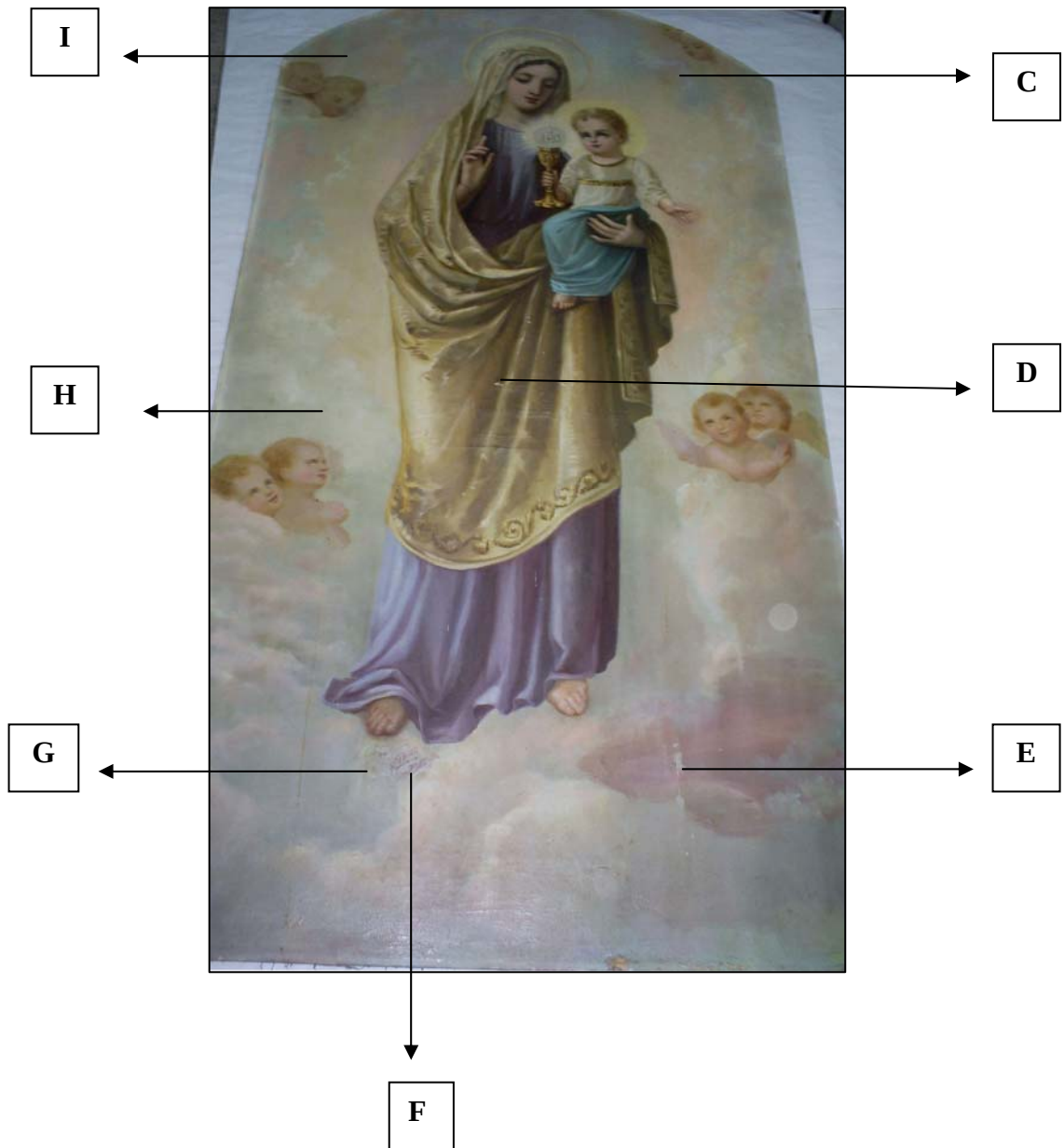
A



B

- A: Bastidor rígido inadecuado, clavado al soporte.
- B: Clavos que sujetan al soporte.

Capa Pictórica, soporte y capa de preparación



- **C, D y G**: Rasgaduras del soporte.
- **E y F**: Repintes.
- **H**: Barniz envejecido, color amarillento.
- **I**: Desprendimiento de la capa pictórica.



- **J:** Faltante pequeños del soporte en los bordes del cuadro.



- **K:** intervenciones anteriores, parches.

CAPITULO IV

INFORME TECNICO

4.1 REPORTE DE TRATAMIENTOS.

4.1.1 Documentación Fotográfica.

Realizamos la documentación con la ayuda de la fotografía de formato digital, con el fin de detallar el estado de conservación en el que se encontraba la pintura en un principio, dando así un respaldo fotográfico, para justificar los procesos de intervención realizados..

Para efectos de la presentación del Informe, esta obra pictórica fue documentada fotográficamente, junto con el marco, de frente y por la parte posterior:



Fotografía inicial del Cuadro
Vista frontal



Fotografía Inicial del cuadro
Vista posterior

Documentamos de la misma manera a la pintura sin el marco.



Vista preliminar de la pintura sin Marco

4.1.2 Desmontaje de la obra:

Para empezar a intervenir, primero retiramos el marco de la pintura, que estaba sujeto con clavos, mismos que retiramos con la ayuda de una tenaza. Liberada la pintura, procedimos a retirar los clavos que sujetaban el soporte contra el bastidor inadecuado.



Retirado de clavos, para liberar a la pintura del arco.



Pintura liberada del marco



Retirado de los clavos.



Detalle de los clavos que adhieren al soporte

4.1.3 Elaboración de la cama:

Antes de empezar a trabajar sobre la obra, realizamos lo que llamamos en restauración una cama, la misma que protegerá la obra de las secuelas negativas que pueden dejar los procesos de intervención, ya sean estas maltrato de la capa pictórica al momento de manipularles sobre otras superficies, acumulación de polvo y suciedad, adherencia de gomas y resinas propias de algunos procesos de restauración empleados.

Para elaborar dicha cama, procedimos primero a obtener el molde en papel craft de el perfil del lienzo, se fija con cinta masquin. Luego realizamos el mismo procedimiento anterior, pero esta vez con papel melinex, el mismo que va encima del papel craft, que sirve para evitar adherencias de cualquier tipo.



Armado de la cama.

4.1.4 Limpieza superficial mecánica:

Esta limpieza realizamos con la ayuda de una brocha y aspiradora, con la finalidad de eliminar residuos de polvo y suciedad.

La aspiradora se debe manejar con mucho cuidado, la boquilla debe estar protegida con un tejido cualquiera que ayude a no rayar la capa pictórica.



Limpieza mecánica con brocha.

4.1.5 Pruebas de solubilidad:

Las pruebas de solubilidad fueron efectuadas, en cada uno de los colores, para de esta manera saber que tipos de solvente puede soportar al momento de la limpieza de la capa pictórica.

Las pruebas fueron realizadas mediante un hisopo, y las sustancias utilizadas fueron A1, A2, A3, tiñen, las mismas que no causaron alteración alguna en la pigmentación de la obra, siendo el tiñen el de mayor efectividad al momento de la limpieza.



Pruebas de solubilidad en el fondo



Pruebas de solubilidad en rostros

4.1.6 Consolidación de los bordes de la capa pictórica:

Debido al efecto de desgaste que tienen los bordes del soporte, la capa pictórica de estos lugares es más vulnerable a desprenderse, optamos temporalmente por consolidar los mismos con pequeñas veladuras de papel japonés adheridas mediante un pincel con metil celulosa, como medida preventiva antes del velado completo, puesto que se plancho los bordes para recuperar su plano.



Pequeñas veladuras de papel japonés colocadas en los bordes debilitados de la pintura

4.1.7 Velado.

Este proceso es realizado como medida de protección de la capa pictórica contra desprendimiento de pigmento, ralladuras, polvo y suciedades, y en general de todas las intervenciones que vendrán a continuación.

Dicha veladura procedimos a elaborar de la siguiente manera, primero se prepara la metil celulosa, el cual es el medio de adherencia utilizado en el velado, la misma que aplicamos mediante un pincel sobre pedazos pequeños de papel japonés de forma cuadrada, los cuales están en contacto con la capa pictórica. Los pedazos de papel, deben ir colocados de tal manera que vayan cubriendo toda la superficie.



Proceso de velado.

4.1.8 Limpieza mecánica en seco y con bisturí del soporte.

Antes de realizar la limpieza posterior del soporte, debe estar fijo y sujeto. Para obtener dichos resultados es necesario el uso de cintas de papel engomado; las misma que reaccionan al contacto con el agua liberando la goma. Fueron colocadas en los 4 bordes de la pintura y sujetadas contra el soporte de madera sobre el cual esta asentado el bien, ya que el cuadro tiene una media circunferencia en la parte superior, con las bandas se debe adoptar esta misma forma. Una vez secas las bandas engomadas tienen el efecto de tensarse y dejar la superficie completamente plana y lista para la limpieza.

Tensado el soporte, se procedió a cuadrricular su superficie y con la ayuda del bisturí vamos limpiando suavemente, siguiendo un orden dispuesto en forma de damero, para liberar tensiones.

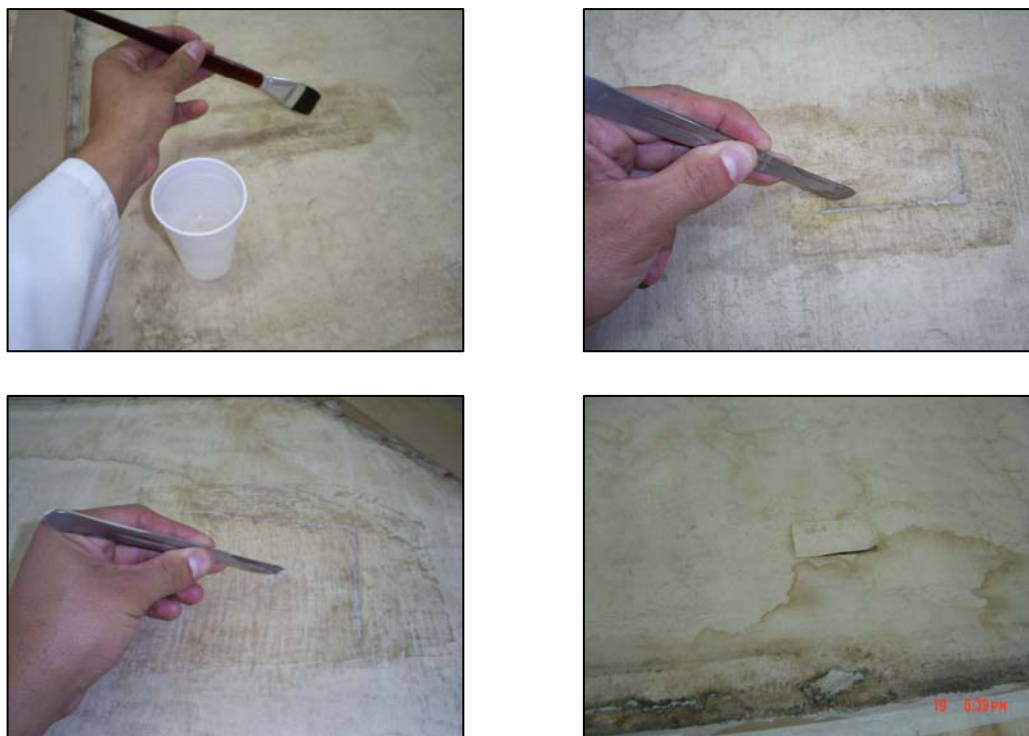


Cuadriculado del soporte



Limpieza mecánica con bisturí del soporte

En la limpieza del soporte nos topamos con intervenciones anteriores como parches y restos de goma en el lugar donde están las rasgaduras, los que fueron retirados con la ayuda del bisturí y metil celulosa.



Limpieza con bisturí y metil celulosa en intervenciones anteriores

4.1.9 Colocación de Bandas de sujeción.

Teniendo en cuenta que la pintura no cuenta con las medidas necesarias para ser tensado en el nuevo bastidor, y los daños en el soporte no ameritan un reentelado, se optó por realizar bandas de sujeción, de tela de lienzo. Dichas bandas fueron cortadas previamente con las mediditas de los 4 lados del cuadro, el ancho de las mismas es de 10cm tomando en cuenta las dimensiones del cuadro.

Cortadas las bandas, procedimos a realizar el desflecado, el mismo que abarcara cinco centímetros de los diez que las mismas tienen de ancho. El desflecado realizamos tensando cada una de las 4 bandas por medio de clavos, luego se procede a retirar hilo por hilo hasta completar los cinco centímetros requeridos, el paso siguiente es el de disminuir el espesor del desflecado con la ayuda de dos espátulas,

las mismas que disminuirán dicho grosor al momento de hacer fricción hacia abajo, este proceso se lo llevó acabo varias veces hasta establecer el espesor deseado.



Cortado de las bandas de 10cm de ancho



Deshilachado de las bandas



Desfleado de bandas con ayuda de espátulas

Una vez lista las bandas procedemos a su colocación. Primero ubicamos la parte desflecada en el soporte, con la ayuda de un pincel, untamos el alcohol polivinílico previamente disuelto en agua destilada, a baño de maría sobre, en el desflecado y con la ayuda de una plancha con una temperatura baja fijamos las bandas contra el soporte, cabe recalcar que entre la plancha y el desflecado debe estar interpuesto el papel melinex, para evitar adhesiones.



Adherido de las bandas al soporte por medio de transferencia de calor.

4.1.10 Limpieza de la capa pictórica, eliminación del barniz de protección.

Colocadas las bandas, procedemos a la limpieza de la capa pictórica, no sin antes tensar el cuadro con cinta engomada para evitar el movimiento del mismo.

Tensado el cuadro, proseguimos a retirar el velado con la ayuda del bisturí.

Posteriormente limpiamos el barniz que se encontraba sobre la capa pictórica, afectando la cromática.



Retirado del velad

La sustancia utilizada para la limpieza del barniz fue el tiñer, el mismo que no causó ningún daño a los pigmentos. Con la ayuda de hisopos untados de este solvente, se procedió hacer poco a poco la limpieza, abarcando todas las zonas del cuadro hasta cubrirlo en su totalidad, retirando así todas las suciedades adquiridas a través de los tiempos.



Limpieza de encarnes



Limpieza de fondos

4.1.11 Eliminación de repintes.

Luego de la limpieza de la capa pictórica procedimos a la eliminación de los repintes, los mismos que fueron retirados mecánicamente con la ayuda de un bisturí.

En la eliminación de repintes trabajamos sobre dos rasgaduras intervenidas anteriormente, las mismas que tenían una fuerte acumulación de color, provocando así una distorsión visual en la obra.



Eliminación de repinte situado sobre una rasgadura.

De la misma manera retiramos repintes, que estaban sobre las letras que contenían el nombre otorgado al cuadro “**NTRA. SRA. DEL SATMO. SACRAMENTO**”, así como la firma del autor y la fecha de elaboración “**N. VIVAR 1915**”



Eli
min
ació
n
mec
ánic
a de



repinte sobre letras



Titulo encontrado bajo el repinte

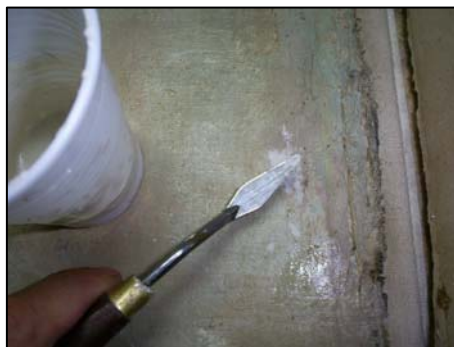


Eliminación de repinte situado sobre de la firma del autor

4.1.12 Estucado de faltantes.

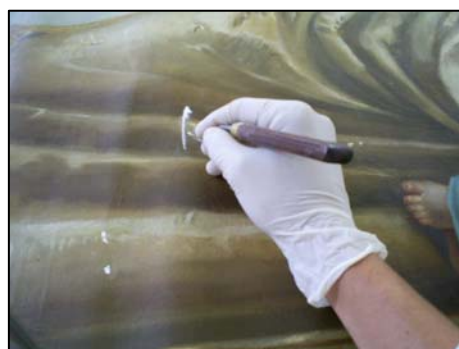
Debido a la acción del tiempo, así como el manejo inadecuado del bien, provocó que en ciertas zonas, especialmente en los bordes se presente un desprendimiento de la capa pictórica así como de la base de preparación, las que deben ser recuperadas con estuco, que es una mezcla de carbonato de calcio disuelto en cola de conejo con clavo de olor como conservante y un poco de fenol. Aplicamos el estuco con la ayuda de un pincel y una espátula pequeña.





Estucado de bordes

De esta misma forma fue colocado el estuco en las rasgaduras y faltantes de color en los rostros de los querubines.



Estucado de rasgaduras



Estucado de rostros

4.1.13 Montaje del soporte en un bastidor técnico.

Una vez listo el estucado, procedimos a colocar el soporte en el bastidor, el mismo que fue confeccionado con las medidas adecuadas y la tecnología optima para preservar el bien, dicho bastidor cuenta con el sistema de cuñas, para un mejor tensado.



Bastidor Técnico

El trabajo del tensado, realizamos con la ayuda de una pistola de aire y grapas inoxidable especiales para este proceso. El extendido del soporte sobre el bastidor, tiene que ser muy cuidadoso, observando que el tensado sea parejo en todos los sentidos, evitando así abombamientos en la superficie por falta de tensión.



Tensado del soporte sobre el bastidor

4.1.14 Reintegración de color.

Antes de la reintegración, como recurso preventivo para obtener las tonalidades de color es necesario pasarle una mano de barniz de retoque disuelto en aguaras, proceso que realizamos con la ayuda de un aerógrafo.



Mano de Barniz de retoque

Tensado el soporte, empezamos la reintegración del color. Se utilizaron pigmentos denominados color a la laca de la casa Maimeris, los mismos que son empleados específicamente en los trabajos de restauración, dichos colores fueron disueltos en trementina.

Con la ayuda de un pincel fino pelo de marta, se comenzó a coger el color, primero de los fondos los cuales contienen las rasgaduras, luego se reintegro el color de letras, y rostros.

Para una mejor estructuración de colores, primero se debe coger una tonalidad mas baja como base, luego una gama más próximo al original y por ultimo realizar pequeñas pinceladas de color bien disueltas para obtener mejores resultados.



Reintegración de color en fondos



Reintegración de color en rasgaduras.



Reintegración de color en letras.



Reintegración cromática en encarnes.

4.1.15 Barnizado final de protección.

Reintegrado el color, procedimos al barnizado de protección final, mismo que conservará de mejor manera las intervenciones realizadas en el cuadro.

El procedimiento para preparar el barniz de protección lo ejecutamos de la siguiente manera: en un recipiente se colocó 500ml de agua ras, sumergimos la resina dammar envuelta en una media nylon para que se disuelva, ya diluida la resina, tamizamos y colocamos 15gr de cera microcristalina. Listo el barniz aplicamos sobre la capa pictórica con la ayuda de un aerógrafo, siempre teniendo presente que para el barnizado es necesario la presencia del sol, evitando el pasmado del cuadro.



Barnizado final de protección.

4.1.16 Tratamiento del Marco.

4.1.16.1 Limpieza mecánica superficial del marco para eliminar residuos de polvo y suciedad.

Por la acción del tiempo y lugar de almacenamiento del cuadro, el marco del mismo se encontraba sucio y empolvado, a lo cual procedimos a realizar una limpieza mecánica superficial.

Primero comenzamos por remover el polvo situado en la superficie, con la ayuda de una brocha.



Limpieza superficial con brocha

Retirado el polvo, realizamos una limpieza mas profunda. Con la ayuda de un hisopo untado en metil celulosa aplicamos por toda la superficie del marco removiendo así todas las suciedades acumuladas a través del tiempo.



Limpieza superficial con metil celulosa



4.1.16.2 Limpieza mecánica del marco para eliminar residuos de pintura.

Debido a que el marco presentaba pequeñas salpicaduras de pintura blanca por toda su superficie, se optó por retirarlos mecánicamente con la ayuda de un bisturí, manejándolo con sumo cuidado para evitar ralladuras.



Eliminación de residuos de pintura

4.1.16.3 Capa de cera microcristalina.

Para efectos de estética y protección del marco, aplicamos sobre toda la superficie una capa de cera microcristalina untada por medio de un pincel.



Capa de cera microcristalina

Ya cubierta toda la superficie, procedemos a pulir toda el área con la ayuda de una tela de lino, la cual dará un efecto de brillo en el marco.

La preparación de la cera microcristalina que comercialmente se presenta en forma de lágrimas, se realiza disolviendo la misma en aguaras hasta formar una especie de pasta blanca.



Pulido del marco

4.1.16.4 Montaje del Marco.

Calzado el bastidor en el marco, procedimos a su fijación, la cual realizamos por medio de unos tacos de madera que sujetan al bastidor con el soporte contra el marco, mediante tornillos, utilizamos en total siete tacos de sujeción.





Sistema de sujeción.

Detalle del atornillado.



Montaje final.

OBSERVACIONES

El desarrollo de mi trabajo monográfico, se ha desenvuelto, sin mayores complicaciones; ya que realizamos una programación y ejecución de procesos bien definidos, con el soporte técnico adecuado brindado por los docentes de la Escuela encargados del desarrollo de este curso, y con los conocimientos y criterios propios adquiridos al pasar del tiempo.

Existen puntualizaciones pequeñas como consejos que resultarían útiles al momento de intervenir una pintura de caballete: primero el uso de colores bien disueltos como bases del color antes de obtener la tonalidad deseada en la reintegración cromática, en cuanto al estucado de faltantes ya sean estos de soporte, de base de preparación o capa pictórica, se debe aplicar con la ayuda de un pincel o espátula los que facilitarían su pulido, de igual manera en cuanto al tensado del soporte al bastidor, ya concluido se debe procurar dejarlo de pie y no acostado, pues puede perder tensión y provocar los tan odiados abombamientos, no experimentar con las obras, basarse en el conocimiento científico y experiencias propias.

En cuanto a la planificación, observamos que debemos contar con el tiempo suficiente para trabajar sin prisas, puesto que las cosas hechas al apuro siempre resultan defectuosas. Dichas observaciones pueden resultar útiles en futuras intervenciones.

CONCLUSIONES

Concluido los trabajos de intervención, se puede acotar que los procesos y técnicas empleadas, han sido las mejores, las más adecuadas; de acuerdo a los criterios y conocimientos acumulados a lo largo de la carrera universitaria, así como en experiencias personales, los mismos que ayudaron a la hora de la resolución de los problemas de conservación.

Los diferentes deterioros que presentaba este cuadro, fueron tratados exitosamente, frenando así el paso destructivo del tiempo, finalizando el hecho de que el soporte fue el que presento mayor numero de problemas a la hora de la intervención, los mismos que fueron resueltos con el máximo de profesionalismo que este requería.

RECOMENDACIONES

Después de haber realizado el diagnóstico del estado de conservación en que se encontraba el bien, interpretando los resultados para luego dar soluciones a los problemas, terminamos recomendando que los deterioros que presentaba sean el producto de la falta de conocimiento de los principios de conservación y manejo de bienes muebles.

Refiriéndome específicamente, a utilizar los materiales adecuados, nunca usar clavos o grapas de un material distinto al inoxidable, para no causar oxidaciones en el soporte. Así mismo se debe contar con el personal calificado que proporcione un mantenimiento periódico del bien.

El medio ambiente también juega un papel fundamental en la producción de deterioros en especial en los de soporte de tela, estableciendo de esta manera, que el lienzo debe ser expuesto o almacenado en un espacio físico de condiciones de humedad, temperatura e iluminación adecuadas, mismas que no alteren las estructuras de los diferentes estratos de la pintura. Paralelamente esta recomendación preservará de mejor manera las intervenciones realizadas

Ficha de prelación.

FICHA DE PRELACION:		PINTURA DE CABALLETE:		Curia de Azogues					
Nuestra Señora del santísimo Sacramento		UBICACIÓN:		Dimensiones					
Autor: Nicolás Vivar # de inventario: no tiene Año: 1915		Reserva:		Alto: 189cm Ancho: 98cm					
		Préstamo:		Técnica: óleo sobre lienzo					
		Exposición:							
		☒							
ANÁLISIS GENERAL DE LA OBRA:									
Descripción:		se inscribe dentro de una media circunferencia, presenta 3 elementos principales y 8							
		segunda en el centro se encuentra la							
Virgen de pie en posición de descanso con el pie derecho semi estirado; de tez blanca, ojos ovalados semiabiertos, mirando hacia su hijo, cabello color castaño oscuro, nariz grande y boca pequeña de									
labios medianos, su cabeza esta inclinada hacia la izquierda y en dirección hacia abajo, su mano									
derecha semi levantada y con el dedo índice hacia arriba; la mano izquierda sostiene al niño, el mismo que es de tez blanca ,									
cabello rubio, ojos redondos grandes, mirando hacia arriba en dirección									
en dirección a su madre , nariz y boca pequeños; su brazo izquierdo semi levantado con la mano									
abierta, en cambio el brazo derecho sostiene el cáliz con el Santísimo Sacramento.									
ESTADO DE CONSERVACION.				NATURALEZA		PRELACION:		VALUACION:	
BASTIDOR:		BASE DE PREPARACION:		Madera:		Urgente:		Original:	☒
Adecuado:		Coloreada:		Mármol		Intervención	☒	Copia:	
Inadecuado:	☒	Blanca:	☒	Lienzo:	☒	Puede Esperar:		Falsificación	
Faltan cuñas:	☒	Gruesa:		Cuero:		No Necesita:		Otros:	
Pegado al Soporte:		Fina:	☒	Metal:		Otros:		Reemplazable	
No se puede ver:		Falta de Cohesión:	☒	Otros:					
No tiene:		No tiene:		ALTERACIONES:					
Atacado por insectos:		No se puede ver.							
Atacado por microorganismos:		Falta de adhesión:							
Uniones defectuosas:		Otros:		Causas Externas:				si tiene	
Otros:				Mal manejo		☒			
				Vandalismo					
				Seguridad					
SOPORTE:		CAPA PICTORICA:		Falta de mantenimiento					
Una pieza:	☒	Craquelado:	☒	Otros					
Formado por piezas:		Total		Causas inherentes:					
Mutilado:		Parcial:	☒	materiales inadecuados:		☒			
Unido con costuras:		Falta de Cohesión:	☒	Materiales frágiles:					
Clavado al bastidor:	☒	Falta de Adherencia:		Secados Acelerados:					
Adherido a la madera:		Estratos:		Montaje Inadecuado:		☒			
Falta de tensión:		Faltantes:	☒	Materiales muy frágiles:					
Deformado:		Grandes:		Otro:					
Atacada por insectos:	☒	Pequeños:	☒						
manchado:	☒	Desgastada:	☒						
Oxidado:		Decolorada:	☒						
Desgastada:		Repintes:	☒						
Atacada por microorganismos	☒	Arrepentimientos:							

Parches #:	☒	Manchas:	☒			
Roturas:	☐	CAPA DE PROTECCION:				
Faltantes:	☐	Amarillenta:	☒			
Remiendos:	☐	Pasmada:	☐			
Reentelado:	☐	No existe:	☐			
Otros:	☐	Otros:	☐			
OBSERVACIONES Y RECOMENDACIONES:						
Bastidor rígido inadecuado, adherido al soporte con clavos, debe ser						
Reemplazado inmediatamente por uno adecuado.						
Juan Fernando Castillo		09/01/2007				

Obra concluida, producto final.

Vista Frontal



Vista Posterior



BIBLIOGRAFIA

- Aguirrezabal, Martín, MANUAL DE RECUPERACION DE OBRAS DE ARTE, TOMOI Pinturas sobre telas, Madrid-España, 1991.
- Carrasco Pedro y Céspedes Guillermo, Historia de América Latina I, Alianza Editorial, S.A., Madrid-España.
- González-Varas, Ignacio, CONSERVACION DE BIENES CULTURALES: Teoría, historia, principios y normas, Ediciones Cátedra, Madrid-España, 1999/2005.
- (INC-OEA. Documento base del Seminario sobre información para el desarrollo cultural del Departamento de Tacna y proyección regional. Tacna).
- Nicolaus, Knut, MANUAL DE RESTAURACION DE CUADROS, España, 1999.
- Revilla Federico, DICCIONARIO DE ICONOGRAFIA Y SIMBOLOGIA, Tercera Edición Ampliada, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid-España, 1999.

Paginas Web:

- <http://www.elmercurio.com.ec/web/titulares.php>.
- <http://www.foros.catholic.net/viewtopic.php>.
- http://www.mcd.gob.gt/MICUDE/conceptos_generales/bienes_culturales.
- <http://www.mnahimisaias.com/colonial.html>.
- <http://www.museosdevenezuela.org/Documentos/Nomenclator>.
- <http://www.pasajedelrestauro.com.ar/PintCab.html>.
- <http://www.portal.unesco.org/es/ev.php>.
- [http:// www.todoart.com/caballetes](http://www.todoart.com/caballetes).
- <http://www.uejmm.edu.ec/site/index.php>.