



UNIVERSIDAD TECNICA DEL NORTE

INSTITUTO DE POSTGRADO

MAESTRÍA EN ARTES VISUALES

**“DESARROLLO DEL PROCESO METODOLÓGICO DE LA RECUPERACIÓN
ARTÍSTICA EN LA IMAGEN DE ANDA DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DE LAS
LAJAS DE SAN ANTONIO DE IBARRA”**

Trabajo de Investigación previa la obtención del Título Magíster en Artes Visuales

DIRECTOR:

Dr. Raimundo Alonso López Ayala

AUTOR:

Renán Heriberto Yandún González

Ibarra – Ecuador

2022

DEDICATORIA

El presente trabajo de investigación “Desarrollo del Proceso Metodológico de la Recuperación Artística en la Imagen de Anda de la Virgen del Rosario de Las Lajas de San Antonio de Ibarra” está enfocado en difundir, fortalecer y proporcionar datos para la enseñanza y aprendizaje de los procesos que se deben ejecutar para poder conservar y restaurar los bienes artísticos patrimoniales que llegan a nuestros talleres, información que es de vital importancia para el desarrollo técnico-científico de los artesanos/artistas en San Antonio de Ibarra y todos quienes estén inmersos en el arte de las obras religiosas.

Con el pasar de los años, el aprendizaje en los distintos talleres y el día a día, me han llevado a preguntarme quién se encargará de conservar y restaurar en un tiempo cercano, la gran cantidad de obras de altísimo valor artístico que se han producido por maestros antiguos, es por ello que esta investigación me ha dado el privilegio de obtener grandes amigos y expertos en restauración de quienes tuve una transferencia de conocimientos exhaustiva y con excelente calidad profesional, enseñanzas que están reflejadas en un trabajo profesional de aprendizaje continuo y con el compromiso de seguir adelante aportando con un granito de arena para el engrandecimiento de esta tierra noble y fecunda, de un legado gigantesco de grandes artistas que han dejado en lo más alto el nombre de nuestro entrañable San Antonio de Ibarra.

Me es placentero dedicar este trabajo a la memoria de mi hermano + Ronal Marlon Yandún González, quien fue mi precursor, el mismo que me llevó a conocer la pasión y entrega sin límites, hacia el maravilloso y fascinante mundo de la Policromía y el Arte Religioso.

AGRADECIMIENTOS

Luego de un proceso arduo, de entrega en las aulas y fuera de ellas, fortalecido por la enseñanza y el aprendizaje recibido, lleno de muchas expectativas sobre esta bonita etapa de preparación en el ámbito profesional como personal, es conveniente reconocer que este aporte investigativo ha generado un profundo impacto en mi formación, conocimiento, filosofía y accionar por lo tanto, me es placentero agradecer a todas las personas que me colaboraron y ayudaron durante esta fase educativa e investigativa.

Quiero agradecer inicialmente a Dios por permitirme hacer realidad este sueño a base de esfuerzo, tenacidad, dedicación y por poner en mi camino a personas extraordinarias que me han guiado y acompañado a culminar con éxito esta meta trazada. Particularmente a Manuel Félix García un excelente profesional, maestro y un gran ser humano, a Víctor Proaño magno profesional, que sin su aporte no hubiéramos cristalizado este proyecto. Además, agradecer a mi tutor Dr. Raymundo López Ayala por su valiosa ayuda al facilitarme todas las herramientas necesarias para completar mi trabajo de fin de grado con calidad y complacencia.

Como no agradecer a mi señora madre, a mi padre que desde el cielo estoy seguro estará muy orgulloso de verme seguir adelante día a día, a mis hermanos y a todos mis familiares que sin duda este logro será como propio de todos ellos.

Me es muy grato agradecer a Jeniffer Pintado mi amada, compañera de vida, cómplice de estudio, tareas y lucha diaria, sin duda mi pilar fundamental donde se edifican nuestros sueños más importantes, gracias por estar junto a mí y ser mi apoyo incondicional.

Finalmente, a mis amigos que, de toda la vida, hoy todos profesionales, que desde sus diferentes campos de acción contribuyeron a que este proyecto se ejecute, tenga el interés y la connotación que se había trazado desde un inicio.

¡Muchas gracias a todos!



UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

AUTORIZACIÓN DE USO Y PUBLICACIÓN A FAVOR DE LA UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE

1. IDENTIFICACIÓN DE LA OBRA

En cumplimiento del Art. 144 de la Ley de Educación Superior, hago la entrega del presente trabajo a la Universidad Técnica del Norte para que sea publicado en el Repositorio Digital Institucional, para lo cual pongo a disposición la siguiente información:

DATOS DE CONTACTO			
CÉDULA DE IDENTIDAD	1002396743		
APELLIDOS Y NOMBRES	Yandún González Renan Heriberto		
DIRECCIÓN	San Antonio de Ibarra, calle Eloy Alfaro 3-24 y Antonio José de Sucre		
EMAIL	renancitoy@gmail.com		
TELÉFONO FIJO	062932732	TELÉFONO MÓVIL:	0995008235

DATOS DE LA OBRA	
TÍTULO:	Desarrollo del Proceso Metodológico de la Recuperación Artística en la Imagen de Anda de La Virgen Del Rosario de Las Lajas de San Antonio de Ibarra
AUTOR (ES):	Yandún González Renán Heriberto
FECHA: DD/MM/AAAA	25-01-2022
SOLO PARA TRABAJOS DE GRADO	
PROGRAMA:	<input type="checkbox"/> PREGRADO <input checked="" type="checkbox"/> POSGRADO
TITULO POR EL QUE OPTA	Magíster en Artes Visuales
ASESOR /DIRECTOR	Dr. Raimundo López Ayala

2. CONSTANCIAS

El autor (es) manifiesta (n) que la obra objeto de la presente autorización es original y se la desarrolló, sin violar derechos de autor de terceros, por lo tanto, la obra es original y que es (son) el (los) titular (es) de los derechos patrimoniales, por lo que asume (n) la responsabilidad sobre el contenido de esta y saldrá (n) en defensa de la Universidad en caso de reclamación por parte de terceros.

Ibarra, a los 25 días del mes de enero del 2022

EL AUTOR:

Firma:



Firmado electrónicamente por:
**RENAN HERIBERTO
YANDUN GONZALEZ**

Nombre: Renán Heriberto Yandún González



Instituto de
Posgrado

UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE INSTITUTO DE POSGRADO

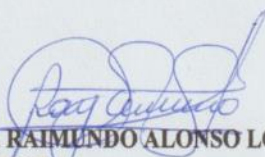
Ibarra, 22 de noviembre de 2021

APROBACIÓN DEL TEMA DE TESIS POR EL TUTOR

Yo, Raimundo Alonso López Ayala en calidad de tutor del presente trabajo de investigación con el tema: **“DESARROLLO DEL PROCESO METODOLÓGICO DE LA RECUPERACIÓN ARTÍSTICA EN LA IMAGEN DE ANDA DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DE LAS LAJAS DE SAN ANTONIO DE IBARRA”**, presentado por el maestrante Licenciado **Renan Heriberto Yandún González** con C.I. 100239674-3, estudiante del Programa de Posgrado **Maestría en Artes Visuales** de la Universidad Técnica del Norte.

Hago constar que este trabajo se sujeta a las normas y metodologías dispuestas en el reglamento del título a obtener, que he leído y se han realizado las correcciones según lo indicado, por tal razón se autoriza al estudiante continuar con los trámites necesarios con el proceso de titulación.

Atentamente



Dr. RAIMUNDO ALONSO LÓPEZ AYALA
TUTOR.
C.I. 100130890-5

INDICE

PORTADA.....	1
DEDICATORIA.....	2
AGRADECIMIENTOS	3
AUTORIZACIÓN DE USO Y PUBLICACIÓN A FAVOR DE LA UNIVERSIDAD TÉCNICA DEL NORTE	4
APROBACIÓN DIRECTOR DE TESIS.....	6
RESUMEN	11
ABSTRACT	13
CAPÍTULO I. EL PROBLEMA	14
1.1. Planteamiento del problema	14
1.2. Antecedentes	15
1.3. Objetivos	16
1.3.1. Objetivo General	16
1.3.2. Objetivos Específicos	16
1.4. Justificación.....	17
CAPITULO II. MARCO REFERENCIAL	18
2.1. Marco Teórico	18
Definiciones de arte religioso.....	18
Esculturas religiosas en madera y estilos de elaboración.....	21
Los mejores representantes del Arte Religioso en Latinoamérica.....	23
La Policromía	26
Materiales y técnicas características que se usaban en la Escuela Quiteña.....	26
Conceptualización de Restauración	28
El rol del restaurador	29
Países destacados en restauración en madera	29
Factores de deterioro en las imágenes religiosas.....	34
Tipos de intervención para la restauración de imágenes religiosas	37
Descripción de las obras y como realizar procesos de Restauración.	38
Procesos químicos y procedimientos para recuperar una imagen de madera	41
Técnicas y procesos para recuperar color, pan de oro y encarnados en una imagen religiosa.....	44
Disolventes y líquidos para hacer una limpieza en recuperación de imágenes religiosas.	47

Reintegración de partes faltantes	49
Procesos del estucado	51
Capas protectoras o barnizados finales.....	51
2.2. Marco Legal	52
CAPÍTULO III. MARCO METODOLÓGICO	54
3.1. Descripción del área de estudio	54
3.2. Enfoque y tipo de investigación	54
3.3. Procedimiento de la Investigación	56
3.3.1. Cronograma de actividades.....	57
3.4. Consideraciones bioéticas.....	58
CAPÍTULO IV. RESULTADOS Y DISCUSIÓN.....	59
4.1. Entrevistas personalizadas a los tres maestros antiguos más destacados de la parroquia: Alcides Montesdeoca, Hugo Montesdeoca y Alfonso Yépez.	60
4.2. Desarrollo del Conversatorio virtual.....	62
4.3. Entrevista realizada al Rvdo. Padre Amado Carranco	64
4.4. Entrevista realizada al Maestro Restaurador Manuel Félix García	65
4.5. Análisis y discusión	66
CAPÍTULO V. PROPUESTA.....	70
5.1. Metodología de la recuperación artística en la imagen de anda de La Virgen del Rosario de Las Lajas de San Antonio de Ibarra	70
5.1.1. Presentación	70
5.1.2. Introducción.....	72
5.1.3. Resumen.....	73
5.1.4. Objetivo.....	74
5.1.5. Justificación.....	74
5.1.6. Materiales, instrumentos y equipos de protección	75
5.1.7. Descripción Iconográfica	76
5.1.8. Datos de la Obra	78
5.1.9. Diagnóstico del estado de conservación	80
5.1.10. Propuesta de Intervención	83
5.1.11. Elaboración del informe técnico final.....	84
5.1.12. Conclusiones	90
5.1.13. Recomendaciones	90
5.1.14. Bibliografía.....	91
5.1.15. Anexos	92

Fotografías de la intervención	92
CONCLUSIONES	103
RECOMENDACIONES	105
ANEXOS.....	106
Esquema de entrevista aplicada a los artistas de diferentes generaciones	106
Esquema de la entrevista aplicada al Rvdo. Padre Amado Carranco promotor del Santuario de Nuestra Señora de Las Lajas.....	107
Invitación al evento de entrega – recepción de la obra restaurada.....	108
Respaldo fotográfico	109
Entrevistas realizadas a los maestros antiguos de la parroquia	109
Conversatorio virtual	111
Referencias.....	112

Índice de Figuras

Figura 1.....	20
Figura 2.....	32
Figura 3.....	35
Figura 4.....	41
Figura 5.....	50
Figura 6.....	50
Figura 7.....	53
Figura 8.....	62
Figura 9.....	76
Figura 10.....	92
Figura 11.....	93
Figura 12.....	94
Figura 13.....	94
Figura 14.....	95
Figura 15.....	95
Figura 16.....	96
Figura 17.....	96
Figura 18.....	97
Figura 19.....	97
Figura 20.....	98
Figura 21.....	99
Figura 22.....	99
Figura 23.....	100
Figura 24.....	100
Figura 25.....	101
Figura 26.....	102
Figura 27.....	108
Figura 28.....	109

Figura 29.....	109
Figura 30.....	110
Figura 31.....	110
Figura 32.....	111
Figura 33.....	111

Índice de Tablas

Tabla 1.....	38
Tabla 2.....	56
Tabla 3.....	57
Tabla 4.....	59

PROGRAMA DE MAESTRÍA EN ARTES VISUALES

DESARROLLO DEL PROCESO METODOLÓGICO DE LA RECUPERACIÓN ARTÍSTICA EN LA IMAGEN DE ANDA DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DE LAS LAJAS DE SAN ANTONIO DE IBARRA

Autor: Lic. Renán Heriberto Yandún González

Tutor: Dr. Raimundo Alonso López Ayala

Año: 2021

RESUMEN

La inexistencia de un documento en la localidad y zona norte del país, en donde se evidencien los procesos, técnicas y materiales específicos para restauración de imágenes religiosas que cumplan con los estándares establecidos por los entes de control de bienes patrimoniales, tomando en cuenta que la parroquia es productora de arte religioso de alta calidad, motivo por el cual el objetivo del presente trabajo investigativo es: desarrollar el proceso metodológico para la recuperación artística de la Imagen de Anda de la Virgen del Rosario de Las Lajas de la Parroquia de San Antonio de Ibarra, a fin de plasmar una guía que contenga los principales lineamientos de restauración profesional, por lo tanto, la pregunta de investigación es: ¿cómo documentar la conservación y restauración mediante procesos técnicos - científicos para recuperar bienes artísticos-culturales?, considerando que en nuestro medio no existen personas dedicadas a realizar restauración de una manera profesional. En virtud de ello, se ha determinado efectuar un proceso de investigación cualitativo a través de entrevistas guiadas a los personajes representativos de la población: escultores y policromadores de diferentes generaciones, restaurador experto y representante eclesiástico, quienes brindaron testimonios sobre arte religioso, conservación,

procesos empíricos y técnicas que se utilizan. Posterior a ello se determinó que en la localidad existe un desconocimiento de la restauración ya que se realizan trabajos de una manera empírica sin imaginar el daño irreversible que se ocasiona al patrimonio. Con la entrega de la imagen restaurada como propuesta en esta investigación, se ha generado expectativa e interés en el ámbito artístico del sector, ya que al ser un tema no profundizado ha incentivado a los artesanos / artistas a involucrarse activamente en la restauración de una forma responsable y técnica.

Palabras clave: restauración, arte religioso, policromía, conservación, bienes patrimoniales.

ABSTRACT

The non-existence of a document in the town and northern part of the country, where the specific processes, techniques and materials for the restoration of religious images are evidenced that comply with the standards established by the control entities of heritage assets, taking into account that the parish is a producer of high quality religious art, which is why the objective of this research work is: to develop the methodological process for the artistic recovery of “La Imagen de Anda de La Virgen del Rosario de Las Lajas de la Parroquia de San Antonio de Ibarra”, in order to create a guide that contains the main guidelines for professional restoration, therefore, the research question is: how to document conservation and restoration through technical-scientific processes to recover artistic-cultural assets? considering that in our environment there are no people dedicated to carrying out restoration in a professional way. By virtue of it has been determined to carry out a qualitative research process through guided interviews with the representative characters of the population: sculptors and polychromators of different generations, expert restorer, and ecclesiastical representative, who provided testimonies on religious art, conservation, processes empirical and techniques that are used. After that, it was determined that in the locality there is a lack of knowledge of the restoration since work is carried out in an empirical way without imagining the irreversible damage that is caused to the heritage. With delivery of the restored image as a proposal in this research, expectation and interest has been generated in the artistic field of the sector, since being a topic not studied in depth has encouraged artisans / artists to actively get involved in the restoration in a way responsible and technical.

CAPÍTULO I. EL PROBLEMA

1.1. Planteamiento del problema

La inexistencia o ausencia de estudios que puedan denotar y evidenciar los valores que tiene la imagen de anda (viajera) de la Virgen de Las Lajas, su valor artístico - patrimonial y relacionar cuales son los impactos del deterioro de esta imagen, tanto en el aspecto religioso y sociocultural en la parroquia de San Antonio de Ibarra.

El deterioro al que se expone cotidianamente en sus peregrinajes, la imagen de anda (viajera), al estar expuesta a los agentes externos del ambiente que evidencian el paso del tiempo, hacen que existan pérdidas de sus miembros, quebraduras, suciedad o desgaste de la capa pictórica por el contacto con los fieles que la veneran, polillas, rajaduras y fisuras en su totalidad, la falta de un mantenimiento preventivo a este tipo de imágenes ocasiona que estén expuestas al desgaste, posible pérdida de sus técnicas originales de elaboración, los elementos más comunes de deterioro es el ennegrecimiento u oxidación de la policromía y las malas intervenciones realizadas anteriormente.

Los artistas de nuestro medio han desarrollado distintas técnicas, formas y métodos para elaborar y restaurar imágenes religiosas de manera empírica, sin embargo, actualmente no se cuenta con un documento al que se pueda recurrir para realizar los procesos técnicos, científicos y profesionales para intervenir una imagen religiosa de estas características y que sirva como una herramienta de consulta y aprendizaje tanto para los individuos relacionados en el mundo del arte, así como para el público en general que tiene afición e inclinación a esta rama.

Con estos antecedentes, la interrogante del presente trabajo es: **¿Cómo documentar la conservación y restauración mediante procesos técnicos - científicos para recuperar imágenes religiosas o bienes artísticos-culturales?**

1.2. Antecedentes

San Antonio de Ibarra es una parroquia rural del cantón San Miguel de Ibarra, asentada en las faldas del solitario y mítico monte Imbabura, que, desde su nacimiento, según (Villalba, 2009) fue 76 años antes de la fundación de la ciudad de Ibarra, es aquí donde se ha desarrollado y prevalecido con gran categoría varias generaciones de artistas, artesanos y obreros dedicados a las diversas manifestaciones artístico culturales, forjando un pueblo de grandes características sociales, económicas y de variada producción artística y artesanal.

La tradición artística de San Antonio de Ibarra según (Villalba, 2009) se debe a la obra de los hermanos Reyes quienes fueron los precursores del arte en la población. Luis Reyes fue un pintor que había recibido enseñanzas de los maestros Rafael Troya y de Luis Cadena. Daniel Reyes fue un escultor que había empezado a desarrollar su maravilloso arte ayudando al maestro Javier Miranda, que se encontraba trabajando en Ibarra en la reparación de varias imágenes religiosas destruidas por el terremoto de 1868, posterior a ello se formó en la ciudad de Quito con maestros provenientes de la famosa “Escuela Quiteña” ícono de Latinoamérica.

Los dos hermanos Reyes a su retorno a fines del siglo XIX establecieron un Liceo Artístico para promulgar y enseñar todo lo aprendido, razón por la cual en la actualidad ha trascendido en el tiempo su legado y enseñanzas.

La imagen de la Virgen del Rosario de Las Lajas es el ícono más representativo de la Parroquia, sin embargo; a pesar de que San Antonio de Ibarra es reconocida como Cuna de Arte y sus artesanos son parte de la famosa “Escuela Quiteña”, se ha detectado que nadie ha tenido el interés de fomentar procesos de restauración de una forma profesional cumpliendo con todos los requerimientos que ello exige, además de haberse realizado malas intervenciones a nombre de falsos restauradores causando más daño, deterioro y pérdida de los bienes patrimoniales,

debido a la falta de un buen manejo y preservación de las imágenes religiosas, ya que algunas son legado de grandes artistas orgullosamente de la parroquia.

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo General

Desarrollar el proceso metodológico para la recuperación artística de la Imagen de Anda de la Virgen del Rosario de Las Lajas de la Parroquia de San Antonio de Ibarra, a fin de plasmar una guía que contenga los principales lineamientos técnicos y científicos de restauración en la rama del arte religioso.

1.3.2. Objetivos Específicos

- Sustentar teórica y científicamente los procesos, técnicas y manejo de materiales, que se deben utilizar para recuperar, conservar y restaurar las imágenes religiosas, por medio de la elaboración del marco teórico.
- Desarrollar el marco metodológico, mismo que permite conocer la historia del arte de la restauración, por medio de un estudio que conlleve a identificar los diferentes procesos tanto antiguos como nuevos, mediante la aplicación de los diferentes métodos y técnicas de investigación aplicables al presente estudio.
- Clasificar la información obtenida de las principales fuentes, la cual permite determinar la situación actual de la restauración del arte religioso, a fin de establecer el proceso idóneo a implementar, por medio del análisis de resultados y discusión.
- Restaurar la imagen de la Virgen de Las Lajas con técnicas, materiales y normas adecuadas desde el punto de vista técnico-científico, socializando el proceso de

realización y resultado final a la colectividad, por medio del desarrollo de la presente propuesta.

1.4. Justificación

La parroquia San Antonio de Ibarra se ha caracterizado por estar enlazada a procesos artísticos, los cuales le han permitido destacarse nacional e internacionalmente, siendo un referente en el desarrollo y producción de arte religioso, sin embargo carece de documentos que detallen y expliquen los métodos, procedimientos, técnicas de restauración de esculturas e imágenes religiosas, lo cual genera la necesidad de elaborar el presente estudio para detallar el proceso de recuperación e intervención en la Virgen de anda de Las Lajas, considerando los valores culturales y religiosos que están representados en la imagen.

En este contexto, es importante realizar el estudio de técnicas, materiales y procedimientos, como, por ejemplo: esgrafiado, punteado, estofado decorativo, dorado en pan de oro, plata y bronce, temple, alto y bajo relieve, aguada de color, el fresco, entre otros, lo cual se direcciona a la elaboración del trabajo de recuperación final.

En función a lo antes expuesto, se propone realizar la recuperación de la imagen antes mencionada, misma que se centra en procesos de limpieza, cierres de fisuras o grietas, consolidación de cazoletas y/o desprendimientos de la capa pictórica y la base de preparación; esto conlleva a efectuar el resane y reintegración de color, elaboración de piezas faltantes o desgastadas y tratamientos encaminados a su conservación, devolviéndole un aspecto visual renovado, limpio y de prolongación en el tiempo.

La propuesta del presente trabajo de investigación permitió brindar un aporte importante a la iglesia católica y a la comunidad en general; por medio de la recuperación y conservación de la obra, dando cumplimiento a todas las especificaciones sistemáticas sobre el manejo de los procesos, técnicas y materiales de restauración de obras del arte religioso.

CAPITULO II. MARCO REFERENCIAL

2.1. Marco Teórico

Definiciones de arte religioso

Según la Guía de Identificación de Escultura del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador refiere que el arte religioso “Es el arte de modelar, tallar o esculpir figuras, dando forma al volumen. Este arte lo integran las artes alfareras, las de talla y de cincel, junto con las de fundición y el moldeado”. (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2011, p. 18)

Adicionalmente se destaca lo siguiente: “Al arribo de los europeos a tierras americanas, se impusieron las técnicas de manufactura y decorativas españolas, que fueron utilizadas como un medio evangelizador en los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX.” (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2011, p. 19)

El arte religioso también puede reflejarse en una escultura que puede ser:

- Original: obra única.
- Copia: repetición de una obra ya existente con anterioridad y por parte de otro autor.
- Réplica: repetición de una obra ya existente con anterioridad y por parte del mismo autor de la original.
- Falsificación: elaboración de obras de arte con deliberada intención de cometer un fraude. (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2011, p. 20)

El Concilio afirmó que: “La santa Madre Iglesia fue siempre amiga de las bellas artes, buscó constantemente su noble servicio, principalmente para que las cosas destinadas al culto

sagrado fueran en verdad dignas, decorosas y bellas, signos y símbolos de las realidades celestiales”. (Vargas & Escudero, 2000, p. 79)

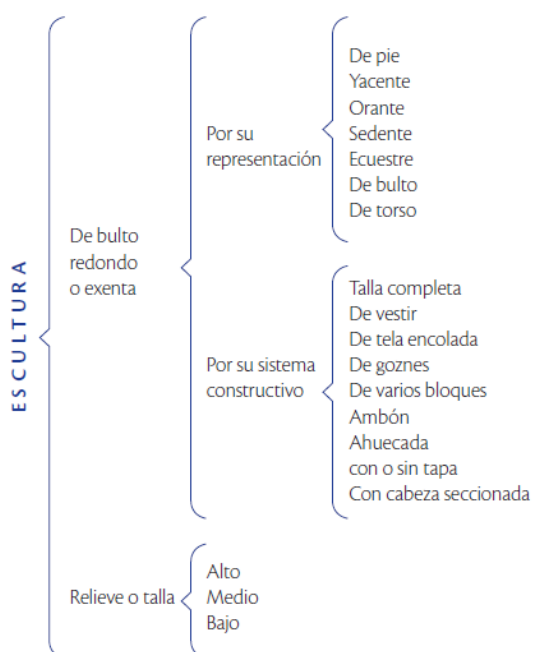
Como se puede apreciar el arte religioso en Latinoamérica es uno de los legados que dejó el proceso de la conquista, este criterio se ratifica con lo descrito en el siguiente texto: “El arte hispanoamericano es la repercusión en América de las grandes corrientes artísticas europeas recibidas a través de España y modificadas intensamente por el genio de la raza americana, por su tradición artística y por el poderoso medio geográfico”. (Ballesteros Arranz, 2015, p. 2)

Así como también se puede confirmar lo anteriormente mencionado en el artículo de la Esencia del Arte Cristiano (Radoslav, 1999): El arte cristiano está definido desde Jesús, el Verbo de Dios, quien, al encarnarse redimió y elevó la naturaleza humana. Es propiedad fundamental del arte cristiano la revaloración del hombre desde la figura de Cristo. Dentro del arte cristiano debemos considerar el arte cristiano sacro, destinado al culto.

Con estos antecedentes, El arte religioso es el arte del cristianismo, a través del cual se ilustra, realza y representa en una forma tangible la divinidad celestial, se encuentra reflejado en altares de iglesias, lienzos, imágenes de vírgenes, santos, ángeles y de Jesucristo.

En términos generales, es importante resaltar que, de acuerdo con la Guía de Identificación de Escultura del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador, la escultura religiosa se clasifica en:

Figura 1

Clasificación de la Escultura

Tomada de: (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2011, p. 21)

Según la Guía de Identificación de Escultura del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador, los atributos o valores innatos en los bienes culturales sirven como base para la postulación de los criterios de bienes muebles y se agrupan en tres categorías generales:

- **Valores Históricos.** - Se identifican las características de objetos constituidos como un aporte al desarrollo cultural, histórico, científico, por lo general se asocian al valor del tiempo, antigüedad.

- **Valores Estéticos.** - Se relacionan a las características físicas, diseño, manufactura, decoración y empleo de técnicas para lograr el bien cultural.
- **Valores Simbólicos.** - Se refiere a los elementos que representan o simbolizan a una determinada sociedad o sector cultural. (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2011, p.24)

Esculturas religiosas en madera y estilos de elaboración

Como señala Ximena Escudero Albornoz:

La noble escultura, y policromía que vino de España con sus conocimientos hacia los hispanoamericanos, se asentó en Quito donde se dio un mestizaje y expresión de arte muy particular, así como en Sevilla España y otras ciudades andaluzas, en Quito y en San Antonio de Ibarra, la permanencia de la escultura y la policromía de los siglos XX y XXI, no es más que la perennidad de ese mismo sentimiento atávico de querer continuar con estas escuelas de arte y colorido. (Escudero Albornoz, 2007, p. 118)

Se puede decir que para (Escudero Albornoz, 2007) durante un siglo aproximadamente 1700 a 1800, es la época que se califica como de oro, la escultura se caracteriza por el lujo y preciosísimo estético de la decoración, lo cual lo transforma en una verdadera joya policromada. Es la era del color, en el ropaje de la imagen con una riqueza muy pocas veces expresada, todo esto detrás de una excelente técnica de policromía.

Además, la mencionada autora, manifiesta que:

La maestría de los escultores y policromadores de la imaginería quiteña en madera policromada, adquirió un rango continental y representa el mejor capítulo del desarrollo de arte religioso latinoamericano en la policromía, se destacó el

encarne brillante, ojos de cristal, el estofado, combinaciones de oro plata y bronce, el color del óleo, tierras y pigmentos, esto adornado con flores y arabescos. (Escudero Albornoz, 2007, p. 96)

La policromía de las imágenes de bulto y sus relieves evolucionó en todas sus etapas entre los siglos XVI y XVII, pues es la técnica mediante la cual se pintaba y decoraba una estatua o un relieve con varios colores utilizando diversos métodos como: encarnado, esgrafiado, estofado, y corlas. (Escudero Albornoz, 2007, p. 107)

Es importante mencionar también que:

En la escultura barroca española se pueden distinguir tres etapas:

- 1.- De matiz naturalista o realista de equilibrio y orden clásicos.
- 2.- De exaltado barroquísimo durante la segunda mitad de siglo.
- 3.- De predominar las influencias extranjeras durante la primera mitad de siglo XVIII.

Predominio que perdura en unión a la tradicional escultura hispana hasta enlazar con el arte academicista de la segunda mitad del siglo. Se destacan dos grupos en la escultura española: Castilla y Andalucía, a las que luego se sumará en el siglo XVIII, la escuela de Murcia. (Ballesteros Arranz, Escultura Barroca Castellana, 2015, pp. 3-4)

Ahora se posee un panorama más claro de toda la corriente artística que fue fecundando en nuestros artistas y haciendo hoy en día una de nuestras mejores cartas de presentación para el mundo. En la Guía de Identificación de Escultura del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador, se pueden evidenciar los siguientes estilos artísticos:

Renacimiento. Estilo que nació en Italia, en el siglo XV. Se caracterizó por retomar las formas clásicas en el arte y por la nueva concepción del ser humano y del mundo. Llegó a América por haber sido el estilo predominante en Europa y duró hasta los primeros años del siglo XVII.

Barroco. Movimiento que nació en Italia, a comienzos del siglo XVII, en contraposición al Renacimiento. Tuvo su época de oro en España y en sus colonias americanas. Se caracterizó por la exuberante decoración y ornamentación, por el movimiento de sus elementos y por el juego de luces y sombras. Era el estilo con la que se identificó la Iglesia católica y el que más desarrollo tuvo en América.

Rococó. Movimiento artístico nacido en Francia, en el siglo XVIII. En este estilo predominaron las formas inspiradas en los elementos marinos, la mitología, la belleza de los cuerpos desnudos, el arte oriental y, especialmente, en los temas galantes y amorosos. Nuestros artistas utilizaron estos elementos a partir de la segunda mitad del siglo XVIII.

Neoclásico. Estilo que aparece a mediados del siglo XVIII. Se caracterizó por la moderación en las expresiones, así como en la sencillez y la pureza de sus líneas. Retomó los modelos clásicos de los griegos y los romanos, de los temas mitológicos y de las alegorías con virtudes cívicas, que se vieron reflejadas en los relieves de edificios, frontones, pórticos, arcos de triunfo o en las columnas conmemorativas. En nuestro medio, este estilo apareció a finales del siglo XIX. (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2011, pp. 26-28)

Los mejores representantes del Arte Religioso en Latinoamérica

Con respecto a este apartado, según (Bayón, 1984) manifiesta que la escultura colonial iberoamericana comprende: imagenería, retablos, sillerías de coros y púlpitos, altares de iglesias

cuyo origen es netamente español. En Sudamérica desde el siglo XVI aparecieron tres pintores italianos: el jesuita Bernardo Bitti, Matías de Alesio y Angelino Medoro, quienes fueron los precursores y maestros de artistas tales como: Fray Pedro Bedón y el panameño hermano Hernando de la Cruz.

Desde el punto de vista de (Bayón, 1984), se describen los principales países donde se destacó el arte religioso:

En México se destacan los españoles Simón Perenys, Baltasar de Echave, Sebastián de Arteaga, el artista José Juárez y sobre todo Cristóbal de Villalpando cuyas pinturas se encuentran plasmadas en la Catedral de México junto con las de Juan Correa quien fue maestro de la decoración.

En Colombia se encuentra uno de los fundadores de la dinastía, se trata de Baltasar de Figueroa (español), su nieto Baltasar de Vargas Figueroa pasó a la historia junto a su discípulo Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, quien fue considerado como el artista neogranadino de la época colonial.

En el siglo XVII, destacaron en Perú los artistas Basilio de Santa Cruz y Diego Quispe Tito precursor de la llamada “Escuela Cusqueña”.

En Bolivia resaltó el artista Melchor Pérez de Holguín quien trató de imitar a Zurbarán, quien es considerado como uno de los pintores coloniales más originales.

En Brasil destacó José J. da Rocha cuyas obras se encuentran en la Iglesia de la Concepción de la Playa, también resaltó Manuel da Costa Athaide quien pintó el techo de la iglesia San Francisco de Asís en Quro Preto.

En nuestro país Ecuador, posterior al éxito del Padre Bedón y Hermano Hernando de la Cruz, nacen los artistas: Miguel de Santiago y Nicolás Javier de Goríbar mientras que en el siglo XVIII el artista más relevante fue Manuel de Samaniego.

En la ciudad de Quito se instaura una tradición escultórica, cuyo origen está seguramente en la creación de la Escuela de Artes y Oficios de San Andrés por los primeros sacerdotes franciscanos españoles. Los imagineros quiteños utilizan en su trabajo tipos y actitudes de las escuelas andaluzas. En lo referente a policromía estaban influenciados por la escuela castellana. Entre las figuras más importantes se encuentran el maestro José Olmos “Pampite”, quien fue influido por Martínez Montañés y especialista en imágenes de Cristo y Calvarios, posteriormente aparece el mestizo Bernardo de Legarda imaginero quien creó un tipo de “Virgen danzante”. Por último, se destaca el indio Manuel Chili “Caspicara” autor de algunas obras entre las cuales se encuentra el Descendimiento de la Cruz mismo que está en la catedral quiteña.

Lo anteriormente mencionado, se ratifica con lo que manifiesta la autora Ximena Albornoz:

En muchas ocasiones, sea a través de artículos de prensa o de publicaciones periódicas, muchas personalidades del mundo de la cultura han atribuido decenas de obras a los artistas más reconocidos e ilustres de las distintas épocas: Fray Pedro Bedón, Miguel de Santiago, Bernardo Legarda o Manuel Chili Caspicara, ninguno de los cuales ha sido objeto aún de un estudio monográfico sistemático. (Escudero Albornoz, 2007, p. 11)

Pero se debe tomar en cuenta que, por la estructura misma de la sociedad de aquellos tiempos, les era negado a los indígenas y mestizos hacer usos de sus derechos de autoría o de figurar como maestros artistas.

La Policromía

Como afirma (Huneus Alliende, 2014) a los policromadores también se los conoce como pintores de imaginería, los que daban color a las tallas con técnicas: esgrafiado, estofado y encarnado, muchas veces los escultores hacían la labor de policromía. Por lo tanto, la policromía se compone de polvos de color (pigmentos), aglutinantes o disolventes, los cuales se usan de acuerdo con la técnica a emplear.

El arte de policromía también está considerada como:

Es la capa o capas, con o sin preparación, realizada con distintas técnicas pictóricas y decorativas, que recubre total o parcialmente esculturas o elementos arquitectónicos u ornamentales, con el fin de proporcionar a estos objetos un acabado o decoración. La policromía, ilumina las formas de las figuras y busca un efecto de realismo, unas veces de fantasía, otras, que varía también con la iconografía, la función de la obra, etc. Su estética propia es inseparable de la escultura y está sujeta a la evolución de la técnica y estilística de los diferentes periodos de la historia del arte. (Gómez González & Gómez Espinosa, 2001, p.613)

Dentro de la policromía está considerado el barniz de chinezco, de acuerdo con (Huneus Alliende, 2014), es una técnica del siglo XVIII que consistía dar a las vestimentas reflejos metálicos imitando barnices orientales, sobre una lámina de plata mediante una película delgada de color, lo que daba el efecto de transparencia para luego estofar y dorar, esta técnica proviene de países orientales y fue traída por parte de misiones jesuitas y franciscanos.

Materiales y técnicas características que se usaban en la Escuela Quiteña

En la Guía de Identificación de Escultura del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural del Ecuador, se manifiesta que una escultura religiosa está conformada por varios niveles:

Soporte. Comúnmente de madera, por ser un material dúctil que permite un fino acabado. Para frontones, fachadas o pórticos, fue muy útil el empleo de la piedra, por sus características duraderas. Hubo también otros materiales que se emplearon con menos frecuencia, como el hueso y marfil.

Emporado. Aplicación de agua-cola para tapar los poros de la madera y preparar la superficie para incluir las capas siguientes.

Estucado o base de preparación. Aplicación de varias capas de estuco, que en sus principios estaba conformado de sulfatos, como material de carga. Posteriormente se generalizó el empleo de carbonatos de calcio, aglutinados con cola animal y, en muy pocos casos, con aceites.

Encarnado. Simulación del color de la piel del cuerpo humano que se da a las esculturas.

Estofado. Técnica común en la decoración que consiste en la aplicación del pan de oro sobre una base de bol de Armenia, mineral de varios tonos, que se emplea de acuerdo con el acabado que se quiere dar al oro. Como parte de esta técnica se encuentra el esgrafiado.

Policromado. Decoración con varios colores. (Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2011, p. 18)

Desde el punto de vista de (Huneus Alliende, 2014) las obras realizadas en Quito tenían una característica importante en brillantez, similares a las usadas por el español Alonso de

Berruguete. Los materiales fueron principalmente elementos de la naturaleza de donde se obtuvieron pigmentos, aceites y barnices. Se asume que en los talleres existían herramientas para el tallado y en la policromía tenían instrumentos como: piedras de moler, cuchillos, cuencos, morteros, escudillas, paletas, manuales con recetas sobre el manejo de pigmentos y sus fusiones. Entre los principales materiales usados se encuentran: albayalde, malaquita, cardenillo, azul de Prusia, añil, azurita, esmalte, cochinilla, bermellón, minio, sangre de drago, achiote, palo Brasil, hematita, oropimente, negro carbón, ocre, etc.

Adicionalmente (Huneeus Alliende, 2014) menciona que en la época antigua se usaba la mascarilla metálica o mascarilla de plomo, tenía una mezcla de estaño, bronce, cobre, plata y zinc, sobre un molde de cera o arcilla, estas reproducciones tenían varios modelos de vírgenes, santos, niños, etc. A estas piezas se les incorporaban ojos de cristal y una vez terminadas, eran colocadas sobre los cuerpos de las esculturas de madera retirando la parte que le correspondía al rostro y continuaba el proceso normal de policromía.

Conceptualización de Restauración

Se define a la restauración como: “El conjunto de acciones orientadas a la recuperación de valores tanto estéticos como históricos presentes en los bienes patrimoniales, a fin de procurar la reintegración al contexto cultural vigente y su transmisión al futuro en toda su potencialidad.” (Anselmo & Valenzuela, 2002, p. 9-10)

En Nápoles - Italia existe un parámetro o norma denominado Código de los Bienes Culturales y de Paisaje actualizado en octubre del 2011, quien establece como definición de Restauración: al “Conjunto de operaciones dirigidas a lograr la integridad material y la rehabilitación del mismo bien, la protección y la transmisión de sus valores culturales”. (Lozano Dominguez, 2015, p. 715)

El rol del restaurador

De acuerdo con lo manifestado (Gómez González & Gómez Espinosa, 2001) los estudios e investigaciones deben ser efectuados por personas profesionales como historiadores, científicos y restauradores, es muy importante que tengan formación académica y una amplia experiencia para trabajar en este campo. Al restaurador se le define como el responsable de realizar un informe previo en el cual se determine la situación actual, estado de conservación de las obras y en función de ello realizar la propuesta de intervención que debe abarcar la metodología, materiales y técnicas, para que posteriormente ejecute los procesos correspondientes en las imágenes a restaurar.

Según el libro de (Pascual & Patiño, 2002) el restaurador es un profesional con formación académica y su misión es preservar los bienes culturales en beneficio de las actuales y futuras generaciones, dándoles estética, historia e integridad física a estos objetos.

Países destacados en restauración en madera

Para conocer a los países referentes y pioneros en realizar restauraciones en madera y procesos de policromía se puede citar lo siguiente: “Los bienes culturales, cuyo conjunto constituye el patrimonio de los países de América, reconocen un origen de inspiración predominantemente religioso de España que impuso y justificó la conquista del Nuevo Mundo mediante la evangelización de sus habitantes”. (Vargas & Escudero, 2000, p. 79)

De acuerdo con el artículo del Arte Barroco:

Escultura: El signo que caracterizó a las artes figurativas españolas fue el realismo. La temática fue fijada por quien es casi el único cliente: la Iglesia. En cuanto a los materiales, en general se talla en madera, la cual después se

policroma. Esta policromía viene a reformar el profundo sentido realista que no consiste en copiar la realidad, sino en hacer eterno lo efímero.

Escultura castellana: son esculturas hirientes, figuras con el dolor o la emoción a flor de piel. Su principal representante es Gregorio Fernández, profundamente religioso, trata de transmitir su fe y sus emociones en un estilo directo y muy convincente. Su realismo es patético, pero sin caer en vulgaridades o fealdades inútiles. Sus desnudos, exclusivamente masculinos, son un estudio correcto del natural. Su primera obra de gran patetismo es El Cristo Yacente del Pardo. También representó a Cristo en la Cruz y no podían faltar las figuras castellanas más apreciadas como son Virgen Dolorosa y la Virgen de la Purísima Concepción.

Escultura andaluza: más tranquila, más sosegada. Busca siempre la belleza correcta sin huir del rico contenido espiritual. Destacan 3 escultores como: Juan Martínez Montañés, la verdadera revelación de su personalidad lo consiguió con el Cristo de la Clemencia. Alonso Cano, entre sus obras destacan El Retablo de la Iglesia de Lebrija. Luis Salvador Carmona esculpió en madera policromada, con elementos de plata, una de las más hermosas reproducciones de La Divina Pastora.

Fuera de estos grupos se encuentra Francisco Salzillo. Hijo de un escultor napolitano establecido en Murcia. A diferencia de la escultura andaluza que concebía las figuras aisladas, utiliza grupos escultóricos que van narrando la Pasión ante los fieles ya que su arte no está tanto al servicio de las iglesias como a la del pueblo. Una obra importante es El Paso de la Oración en el Huerto, en el que destaca la figura del Ángel. Salzillo cierra en España el gran ciclo del Barroco

y abre con el equilibrio de su plástica, el gusto por lo clásico (neoclasicismo).
(López, Marcano, López, & Fasanella, 2004, p. 2)

Teniendo en cuenta a (Ballesteros Arranz, 2015), la escultura europea seguirá fielmente los dictados de la escuela italiana, pero en cambio, en España durante este siglo, el siglo de Oro de la Escultura Hispana, se realizan obras de características propias bien diferenciadas de las europeas. Es la gran época de la imaginería española que prosigue la tradición del siglo anterior. Al igual que la policromía sigue siendo la característica fundamental. La madera continúa empleándose en gran abundancia, siendo ella la que motiva la continuidad de la rica policromía a base de la encarnación y el estofado. Uno de los aspectos que distinguen fundamentalmente nuestra escultura barroca de la italiana y europea es su marcado carácter religioso. En ningún otro se producen tan abundantes y excelentes esculturas y retablos para decorar conventos e iglesias. El naturalismo de la expresión se concentra en los rostros, manos y pies, que incluso se usan ojos de cristal o lágrimas del mismo material para destacar su realismo.

A continuación, se presenta una extracción del libro Arte Barroco (Ruitort, 2010, pp. 151-153), en el cual se detallan los países más destacados en la escultura:

Figura 2

Detalle de artistas y obras por cada país destacado.

ITALIA	
GIANLORENZO BERNINI	<i>Apolo y Dafne San Longino Éxtasis de Sta. Teresa Retratos de Luis XIV y Constantino Sepulcros de Urbano VIII y Alejandro VII</i>
ALEJANDRO ALGARDI	
CAMILO RUSCONI	
FELIPE DELLA VALLE	
FRANCIA	
SIGLO XVII Tiranía estética de Le Brun (Versalles)	
FRANÇOIS GIRARDON	<i>Luis XIV</i>
ANTOINE COYSEVOX	<i>Colbert</i>
PIERRE PUGET	

SIGLO XVIII Rococó	
GUILLERMO Y NICOLÁS COUSTOU J. B. LEMOINE J. B. PIGALLE	
JEAN ANTOINE HOUDON	<i>Voltaire</i>
INGLATERRA	
NICOLÁS STONNE GRINLING GIBBONS	
L. F. ROUBILIAC	<i>Sepulcro de Haendel</i>
ALEMANIA	
ANDREAS SCHLÜTER	<i>Gran Elector</i>
ESPAÑA Temas religiosos Madera policromada Marcado dramatismo Imágenes de Semana Santa	
ESCUELA CASTELLANA	
GREGORIO FERNÁNDEZ	<i>Cristo yacente</i> <i>Cristo de la luz</i> <i>Dolorosa</i>

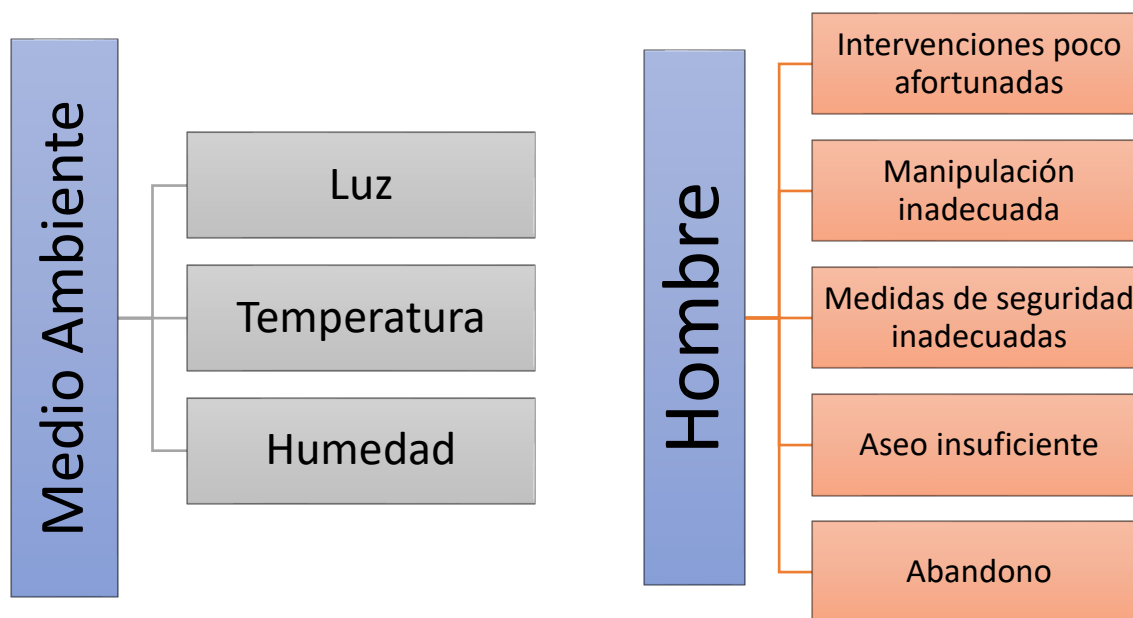
ESCUELA ANDALUZA	
JUAN MARTÍNEZ MONTAÑÉS	<i>Retablo mayor de Santa Clara Inmaculadas Cristo de la Clemencia (Sevilla)</i>
JUAN DE MESA	<i>Cristos: Buena Muerte Gran Poder (Sevilla)</i>
PEDRO ROLDÁN	<i>Retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Caridad (Sevilla)</i>
ALONSO CANO	<i>Retablo de Sta. María de Lebrija (Sevilla) Inmaculadas</i>
PEDRO DE MENA	<i>Sillerías de las catedrales de Granada y Málaga Ecce Homos San Francisco de Asís (Catedral de Toledo)</i>
ESCUELA LEVANTINA	
FRANCISCO SALZILLO	<i>Pasos procesionales (Murcia): Prendimiento Caída Oración del Huerto</i>
MADRID (SIGLO XVIII) Influencia francesa Temas mitológicos en fuentes públicas	

Tomado de (Ruitort, 2010, pp. 151-153)

Factores de deterioro en las imágenes religiosas.

En este apartado es muy importante considerar a los principales factores de deterioro, los cuales son Medio Ambiente y el Hombre, a continuación, se presenta un breve resumen:

Figura 3

Factores de deterioro

Adaptada: (Anselmo & Valenzuela, 2002, pp. 9-10)

Para (Anselmo & Valenzuela, 2002) debido a la importancia y relevancia dentro del culto, valor patrimonial, fragilidad se puede comprender los problemas de deterioro al que están expuestas las imágenes religiosas y conocer de ¿Qué y Cómo están hechas? (material y estructura): madera, yeso, vidrio y pigmentos. Siendo la madera policromada el objeto de estudio.

Según (Baldini, 1997) en la obra de arte existen tres actos: la creación por parte del artista, la acción del tiempo sobre la obra y la acción del hombre sobre la misma, siendo la última el acto más perjudicial que las anteriores, ya que no se debe modificar las obras, es más importante ensalsar y evidenciar lo que ya había existido. También manifiesta que la única acción que permite la supervivencia de las obras se llama mantenimiento o conservación pensando en el legado que se dejaría a las demás generaciones.

Teniendo en cuenta a (Lozano Dominguez, 2015) todo bien cultural puede padecer factores de deterioro, alteración y estos pueden ser intrínsecos o extrínsecos, a las obras de

carácter religioso se le suman el envejecimiento natural por su antigüedad y su funcionalidad latreútica, es decir la adoración, culto, y procesiones a Dios, en la mayoría de los casos, la escultura religiosa ha sido, es y será un reclamo de los fieles donde está sujeta a una manipulación incontrolada, dentro y fuera de los espacios permitidos. Los distintos gustos por parte de los creyentes han permitido que se realicen numerosas modificaciones e intervenciones en el aspecto morfológico y estético de las imágenes religiosas, pues la mayoría de las intervenciones son poco acertadas y lejos de “repararlas” ocasionan daños mayores e irreversibles.

También indica (Lozano Dominguez, 2015) que los factores para la degradación y su conservación de obras son la humedad y la actividad biológica, junto al envejecimiento natural de la madera como material orgánico y la aparición de insectos xilófagos, grietas, fendas o alabeos. Por lo que recomienda realizar mantenimientos y su exposición en lugares donde no haya humedad y variación fuerte de temperaturas, además de poner mucha atención a las colonizaciones biológicas de los insectos xilófagos y los seres vivos como microorganismos que se hacen más presentes en el calor y la humedad, haciendo que existan alteraciones en los estratos policromados como craqueladuras, grietas, suciedad ambiental e hinchazón por clavos, etc.

Y para finalizar (Lozano Dominguez, 2015) indica que debido a la falta de control sobre las acciones o intervenciones de forma irrespetuosa en las esculturas religiosas se ha ocasionado pérdida, armonía, identidad y valor histórico, más aún en las imágenes de carácter devocional ya que tienen mayor acercamiento y atención de los fieles.

Tipos de intervención para la restauración de imágenes religiosas

Según el libro de (Pascual & Patiño, 2002) se debe examinar y realizar los diagnósticos y tratamientos documentando todos los procesos, estos pueden ser conservación preventiva, conservación curativa y/o la restauración.

Conservación Preventiva: Son las acciones indirectas encaminadas a retrasar el deterioro y daños, brindando las mejores condiciones para su conservación (almacenamiento, transporte, iluminación, ambiente y limpieza adecuada.)

Conservación curativa: Son las acciones que se realizan directamente en las obras para retrasar y resolver cualquier tipo de deterioro (eliminación de xilófagos.)

Restauración: Es la acción directa sobre la obra deteriorada o dañada que permite una fácil comprensión del bien cultural y su valor histórico, se debe respetar al máximo su estética y su representación original (reparar la capa pictórica, reintegrando lagunas y pérdida de pintura). También indica que la obra queda bajo custodia y responsabilidad del restaurador, al ser obras de gran valor e interés público.

Cabe indicar que a la conservación se la define como: “Las acciones tendientes a evitar o disminuir el avance del deterioro a fin de proteger y asegurar la vida material de los bienes culturales. *La conservación es una obligación, en cambio la restauración es una opción.*” (Anselmo & Valenzuela, 2002, pp. 9-10)

A la conservación preventiva se la considera como un “Conjunto de acciones destinadas a proteger y asegurar la vida material de los bienes culturales, mediante la intervención en el entorno inmediato a éste (acondicionamiento y control ambiental, HR y T°), medidas de seguridad y antirrobo, protección contra la contaminación ambiental, vandalismo, etc.” (Anselmo & Valenzuela, 2002, pp. 9-10)

Descripción de las obras y como realizar procesos de Restauración.

(Lozano Dominguez, 2015) expresa que para analizar los daños de una obra en madera, con la idea de una propuesta de intervención, se debe considerar que cada escultura tiene un diagnóstico único, por sus características morfológicas y las condiciones individuales de conservación. Además se debe tener presente el criterio de la mínima intervención, procurando manipular la escultura lo menos posible.

Según el libro (Universidad de Sevilla, 1997, p. 117-120) indica una posible forma de describir obras en madera, es la que se detalla a continuación tomando como ejemplo la restauración de la obra de San Damián:

Tabla 1

Tipo de obra	Escultura Policromada
Tema	San Damián
Autor	Anónimo
Cronología	Segunda Mitad del siglo XVII
Soporte	Madera
Dimensiones	Altura 175cm
Ubicación	Procede de la Iglesia de la Anunciación
Localización	Sevilla
Estado de Conservación	Muy Malo
Fecha de intervención	Mayo – Agosto de 1997

Tomado de: (Universidad de Sevilla, 1997, p. 117-120)

Además, (Universidad de Sevilla, 1997) indica que se debe realizar una descripción más minuciosa:

Detallar los bloques o piezas de madera que la constituyen y su orientación, describir si tiene clavos de refuerzo no concernientes a la época de elaboración, identificar si tiene o no una base o peana, describir brevemente el estudio estratigráfico de policromía, tipo de maderas y base de estucado, colocar el tipo de material usado o predominante en la película pictórica.

A continuación una breve síntesis del proceso realizado.

- Estudio previo y documentación del bien para determinar el estado de conservación (fotografías, radiografías, ultravioletas, esquema de daños, toma de muestras, etc.)
- Fijación preventiva de la policromía para estabilizar las partes en deterioro.
- Desmontaje de las piezas desplazadas.
- Extracción de clavos y elementos que no son parte de la obra.
- Tratamiento para la madera con insecticidas.
- Ensamblaje de piezas perdidas o faltantes.
- Reconstrucción de pliegues.
- Introducción de chirlatas o cuchillas de madera.
- Eliminación de los repintes hasta llegar a la capa original.
- Reposición de la base de preparación.
- Reintegración cromática según la técnica a definir rayado o punteado.
- Protección final.
- Documentación fotográfica del proceso.

Esta información es de mucho valor ya que brinda las primeras pautas de como se podría realizar el proceso para detallar y segmentar los datos recabados.





Según este artículo, de algunos aspectos conservativos de la escultura lígnea, barroca, andaluza y napolitana:

El posible tratamiento de una escultura de madera policromada se compone de una serie de operaciones y, el orden de las mismas, puede variar según las necesidades de la obra. En el caso de una escultura que sufra el ataque de insectos xilófagos, las primeras fases se basan en el tratamiento de desinsectación, con la posibilidad de empleo de diversas técnicas, como la inyección y la anoxia. La consolidación de la madera es de importancia fundamental para preservar la estabilidad de la escultura. La limpieza superficial se realiza ante la presencia de depósitos de polvo, mientras que la limpieza química, se lleva a cabo con el uso de disolventes, siempre que sea necesario y con estricta precaución, para no provocar daños en la pátina. También puede ser necesaria una limpieza mecánica en seco, con el uso de instrumentos manuales, en el caso de que existan depósitos imposibles de eliminar por otros medios. La consolidación de la capa pictórica a veces se suele realizar antes de la limpieza, cuando la escultura se encuentre muy debilitada y no permita ser manipulada durante la limpieza. Las pérdidas de la capa de preparación originan la necesidad de reintegrar volumétricamente con la incorporación de estucos de diversa naturaleza. Con posterioridad, se pasa a la reintegración pictórica, que consiste en restituir la legibilidad de la escultura mediante la inclusión de color en las zonas donde se ha perdido y siguiendo un criterio diferenciador, con la idea de que, a una distancia cercana, sean apreciables estas nuevas aportaciones. El sistema de reintegración pictórica empleado puede variar según el caso: puntinato, rigattino, tratteggio o tintas planas, pero siempre se ha de realizar con una técnica pictórica reversible. (Lozano Dominguez, 2015, p. 714)

De acuerdo con (Bendekovic de la Puente, Guerrero Hodge, & Morales Almonacid, 2010) indica otra forma de realizar la descripción de la obra mediante una ficha clínica, que se detalla a continuación:

Figura 4

Identificación Ficha Clínica

Identificación	Ficha Clínica	CLM 168	
	Fecha ingreso CNCR	24-08-2008	
	Fecha egreso CNCR	06-07-2009	
Materialidad	Soporte	Madera	
	Otro	Vidrio, metal.	
Técnica	Soporte	Tallado, ensamblado, entarugado.	
	Médium	Policromía, Dorado.	
Dimensiones		Virgen	Niño
	Alto	173.5 cm	60 cm
	Ancho	63 cm	42 cm
	Profundidad	61 cm	28 cm
Documentación visual	Fotografía inicial		
	Fotografía final		

Tomado de: (Bendekovic de la Puente, Guerrero Hodge, & Morales Almonacid, 2010, p. 110)

Procesos químicos y procedimientos para recuperar una imagen de madera

Para abordar este tema, la revista de (Claramonte Villanueva & Martínez Carrión, 2010) manifiesta que existe un tratamiento previo, para intervenir la pintura al óleo sobre tela, mediante el estudio organoléptico de la obra, en donde se analiza el estado de conservación y sus

componentes: soporte de tela, capa de preparación, capa pictórica y capa de superficie. Posterior a ello se efectúa el estudio analítico de la pintura en el que se realizan: pruebas de solubilidad, luz rasante, luz ultravioleta, reflectografía de IR, prueba del PH de la tela, análisis microscópico de fibras y pigmentos. Una vez culminados los exámenes y análisis mencionados se establece el estado de conservación de la obra, lo que permite definir el proceso y la propuesta de intervención para la restauración. En primera instancia, se procede a la fijación de la capa pictórica, limpieza de la capa pictórica, nivelado y estuco a base de cola de conejo, lijado, pulido y finalmente el proceso de reintegración de color.

Según (Baldini, 1997) manifiesta que no se puede conservar sino se conoce hasta el final lo que son y lo que valen las obras artísticas a conservar, no se debe realizar la restauración confiados en el gusto estético ni la habilidad técnica por más fino que éste sea para evitar alterar el estado original de la escultura o pintura. También recomienda realizar un estudio filológico para identificar el estado situacional de la obra tanto en su estructura como en sus demás componentes, ya que existen varias técnicas, criterios estéticos y se debe cumplir con una norma irrenunciable: No modificar de ninguna manera el valor y la realidad de la obra original.

Se debe tener en consideración el aporte que brinda el siguiente apartado:

Antes de cometer cualquier intervención, es imprescindible realizar una investigación previa. Este estudio se hará de acuerdo con las diferentes circunstancias de cada obra, como su relevancia desde el punto de vista histórico artístico o su función, es decir, si se trata de una imagen de culto o de colección museística o particular. Además, se tendrá en cuenta el interés que plantea su estado de conservación o su futuro tratamiento, para poder diseñar la metodología de trabajo más eficaz desde la perspectiva de la investigación en estos campos. (Gómez González & Gómez Espinosa, 2001, p.614)

Los trabajos interdisciplinarios deben efectuarse de forma paralela y, tras exponer y discutir los resultados obtenidos, se tratará de establecer un diagnóstico y formular unas conclusiones adecuadas que establezcan cuál ha de ser el tratamiento de conservación y restauración más idóneo con mayores garantías y respeto hacia la obra. (Gómez González & Gómez Espinosa, 2001, p.618)

Así lo expresa (Gómez González & Gómez Espinosa, 2001) que se debe efectuar los siguientes parámetros para el trabajo de restauración:

- Estudio previo y seguimiento de la intervención
 - **Documentación fotográfica:** Es un registro fotográfico del antes, durante y después del proceso de restauración de la obra.
 - **Análisis físico:** Hace referencia al estudio iconográfico que realiza el historiador y toma de muestras para análisis químicos, biólogos y geólogos, el análisis puede ser realizado mediante la reflectografía de infrarrojos, ultravioleta para demostrar la presencia de repintes, radiografía de la escultura sirve para conocer la composición y el estado del soporte.
 - **Análisis químico:** Se escogen ciertas muestras de lugares discretos que se someterán a análisis microscópicos, técnicas instrumentales específicas y de morfología de las muestras, las que describen color, textura, presencia de barnices, repintes, etc.
- Metodología y criterios de intervención
 - **Tratamiento del soporte:** Consiste en la desinfección y eliminación de insectos, mediante la aplicación de un gas evitando así el uso de productos líquidos que no son muy recomendables.

- **Fijación, adhesión y consolidación de la policromía:** El uso de un adhesivo que fortalezca las escamas que están por desprenderse del soporte.
- **Limpieza y eliminación de repintes:** La limpieza debe ser integral, por lo que hay que definir que se puede eliminar y lo que se debe conservar a través de procesos mecánicos y químicos, estos materiales deben ser conocidos y probados.
- **Reintegración:** El material a utilizarse debe ser reversible y cubrirá específicamente las zonas que necesiten color mediante técnicas como: punteado, rayado, tintas planas. Cabe resaltar que se debe dar prioridad y respeto al proceso original, más aún cuando son imágenes devocionales.
- **Capa de protección:** Se debe aplicar únicamente cuando se considere necesario para evitar alteraciones a futuro en la capa original de color, estas pueden ser mates o brillantes.
- **Informe final:** Es un documento técnico exhaustivo que contienen imágenes de las fases del proceso.
- **Exposición y mantenimiento:** Se refiere a la entrega de la obra restaurada y las recomendaciones adecuadas para un mantenimiento regular: ventilación, iluminación, manipulación, estado ambiental.

Técnicas y procesos para recuperar color, pan de oro y encarnados en una imagen religiosa

Según (Baldini, 1997) para restituir los colores como el dorado o pan de oro no se los debe conseguir por imitación, fusión o una aplicación imperceptible de color en la parte afectada, ya que existe un método o técnica pictórica llamada Tratteggio, que permite obtener los mismos

efectos en la cromática, estos pueden ser: luz, cuerpo y tonalidad; consiste en realizar pequeñas pinceladas yuxtapuestas o sobrepuestas las que construyen un nuevo tejido, al mismo tiempo que se diferencia de la capa colindante original, creando nitidez cromática dinámica que es dictada por el color original llegando a un equilibrio para deleite del observador.

A continuación, se describen datos importantes sobre los procesos de policromía:

Las encarnaciones de las figuras pueden ser mates, pulimentadas, o mixtas; el pulimento se realiza frotando la pintura antes de secar con una vejiguilla o cubriendo la superficie con un barniz brillante. La mayoría de las vestiduras y decoraciones arquitectónicas de los retablos e imágenes de culto hispanoamericanas están decoradas con aplicaciones de hojas metálicas de oro, plata, estaño o bronce, imitando al oro. Los dorados y plateados bruñidos al agua van siempre sobre una fina capa de bol -en general de color rojo y ocasionalmente amarillo-, mientras que el espesor, el aspecto y la composición del mixtión, pigmentado o no, de un dorado mate pueden variar de forma considerable. Algunas veces, la naturaleza y la procedencia de los pigmentos empleados nos ayudan a caracterizar y datar las policromías ocultas de una talla repolicromada. Numerosas técnicas decoran los dorados y plateados, como el picado de lustre, el esgrafiado y el estofado a punta de pincel, brocados aplicados en relieve, pastillas, barbotinas y pequeños motivos decorativos de papel prensado. (Gómez González & Gómez Espinosa, 2001, p.615)

En cuanto a la policromía según (Bendekovic de la Puente, Guerrero Hodge, & Morales Almonacid, 2010) relata que el policromador aplicó aguarrás con un pincel duro, con la finalidad de abrir los poros de la base estucada y lograr mejor absorción cuando se aplique el óleo, no sin antes colocar cinco manos o capas de color acrílico diluido en agua con un pincel muy suave,

una vez seca la pintura se debe lijar y pulir entre capa y capa. Luego se procede a colocar óleo diluido con trementina y aceite de linaza con varias pinceladas suaves y movimientos rápidos, mediante la difuminación con varios pinceles y finalmente dar un pulido con paño texturado. Es muy importante en la policromía realizar las cejas, labios y rubores, usando óleo, aceite de linaza, aguarrás y barniz, este proceso es crucial ya que es donde se identifica la expresión y la estética de las imágenes.

Con respecto a los encarnados en la actualidad existen pocos talleres que tienen el conocimiento de realizar procesos antiguos de encarnación, a continuación, se detalla uno de ellos:

La pintura al óleo se aplicaba con pinceles de pelo suave, normalmente de marta y se extendía con suavidad, marcando los labios con rojo carmín y las cejas de ocre y negro sin llegar a detallar. Con la capa aún sin secar, se efectuaba una segunda aplicación más fina, pero en tonos fuertes, para posteriormente pulir, aún húmeda, con vejiga de cordero purificada en abundante agua. Esta se aplicaba frotando con saliva que impedía que se adhirieran los pigmentos y esfumaba las áreas coloreadas, borrando la huella del pincel y proporcionaba a las superficies un brillo característico. En la frente, quijada y mejilla se salpicaban pequeños puntos de bermellón, cuando se obtenía el acabado deseado se terminaba de detallar cejas, pestañas y boca cuidando de no tocar la superficie pulida. Para dar un tenue fulgor a los labios, se incorporaba un poco de barniz antes del secado. El trabajo terminaba dando a la imagen una capa de protección fabricada de resina que realzaba los tonos y las cuidaba de los agentes externos. (Huneus Alliende, 2014, p. 11)

Disolventes y líquidos para hacer una limpieza en recuperación de imágenes religiosas.

En la actualidad existen algunos métodos con los que se puede realizar limpieza y recuperación, tanto de imágenes religiosas o pinturas de caballete, por lo que es importante mencionar lo que indica la Revista Ge-conservación del Grupo Español de Conservación:

El uso de geles como vehículos de diferentes emulsiones, enzimas, quelantes y disolventes para la aplicación controlada en superficies delicadas o sensibles al agua ha supuesto una revolución en las metodologías de limpieza, una de las operaciones más delicadas dentro de los tratamientos de restauración. Al mismo tiempo, los geles han permitido el uso de agentes de limpieza menos agresivos para la obra, el profesional y el medio ambiente. (Grupo Español de Conservación, 2018, p. 98)

También se recomienda realizar los procesos de limpieza a través de:

Medios mecánicos o utilizando productos de los que se conozca su fundamento de actuación, nunca deben alterarse la estructura ni el cromatismo de la obra. Hay que utilizar materiales de composición conocida y, aun así, realizar ensayos previos con disolventes y otros productos, localizadas en zonas discretas, ayudándose con una lupa binocular. (Gómez González & Gómez Espinosa, 2001, p.624)

Con respecto a la reintegración de color de la capa pictórica, se indica que:

Toda reintegración debe ceñirse exclusivamente a los límites de la laguna, se llevará a cabo con materiales inocuos y reversibles, claramente discernibles del original y distinguibles al ojo desnudo a una distancia prudente, dejando

especialmente reconocible la reintegración en las zonas adyacentes a lo original.
(Gómez González & Gómez Espinosa, 2001, p.625)

Para realizar una buena limpieza de una imagen a restaurar es importante hablar de:

Limpieza superficial: la cual consiste en “quitar el polvo y eliminar las materias acumuladas, con ayuda de una aspiradora y una brocha de pelo suave, para evitar arrollar los levantamientos de estucos y policromía”. (Coto Cobo, 2011, p. 118)

Limpieza de la capa pictórica y dorado: es conveniente tomar en cuenta la siguiente acotación:

Para la limpieza de la pintura y el dorado, se han utilizado varios disolventes (aguarrás, alcohol, acetato de amilo y dimetil formamida), según la naturaleza del sujeto a eliminar. Para el humo, grasas y barnices en superficie, se ha utilizado una mezcla de aguarrás y alcohol al 50%; para las zonas de mayor dureza, se le ha añadido a este, algo de acetato de amilo mezclado con dimetil formamida.
(Coto Cobo, 2011, p. 119)

Cabe mencionar que (Restauradores Pro Art, 2008) considera que para realizar un buen proceso de limpieza no debe causar agresiones a la capa pictórica, se deben utilizar materiales disolventes, tensoactivos y reactivos fusionándolos de manera adecuada para eliminar los residuos de la superficie de la obra a restaurar. Además, manifiesta que la desinsectación se efectuará por medio de un insecticida, el cual depende del tipo de insecto, para poder eliminar la plaga que haya atacado a la escultura. Con respecto a la limpieza química indica lo siguiente:

Es uno de los procesos más espectaculares en todo tratamiento de restauración y a la vez el más peligroso, ya que se trata de eliminar todo tipo de pátinas,

barnices y aquellos elementos que disturben la clara lectura del estrato pictórico original. (Restauradores Pro Art, 2008, p. 16)

Reintegración de partes faltantes

El uso de tarugos de madera estriados y aplicando acetato de polivinilo (adhesivo), se recomienda fijarlos con elementos de tensión para una unión bastante eficaz a continuación, se explica a detalle el proceso:

La reintegración de los dedos de las manos se realizó instalando tarugos en cada uno de aquellos que presentaban pérdida de una o todas sus falanges, los cuales se modelaron con Araldite para madera anteriormente testeada, que es un material epóxico modelable y de gran adherencia. Este tratamiento necesitó de un exhaustivo estudio de las formas originales de las imágenes, basándose en fotografías y antecedentes visuales, para así no cometer un falso histórico, puesto que la ejecución de estas piezas correspondía a un estudio anatómico de los rasgos particulares que cada figura poseía antes del atentado. (Bendekovic de la Puente, Guerrero Hodge, & Morales Almonacid, 2010, p.104)

Para realizar reconstrucciones de partes faltantes se utilizan maderas tratadas y pasta para madera.

Se ha hecho primeramente un molde de la mano izquierda, y del positivo de escayola se han sacado en yeso las distintas huellas de las falanges de los dedos y palma, las cuales se han pasado a gravar en el barro húmedo de la mano derecha modelada (esta labor ha sido realizada por Antonio García Romero, profesor de Imaginería Polícroma de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla).

Posteriormente, este modelo se ha cocido y realizado en madera de cedro, y una vez estucado, se le ha colocado la cruz y policromado. (Coto Cobo, 2011, p. 120)

Figura 5

Proceso reintegración de partes faltantes



Tomada de: (Coto Cobo, 2011, p. 120)

Figura 6

Partes faltantes reintegradas (arcilla y madera)



Tomada de: (Coto Cobo, 2011, p. 120)

Procesos del estucado

En este proceso se describe la presencia de Erika Benati Rabelo, una profesional en restauración, quien da una posible fórmula para realizar una base de preparación o (estuco) además de la recuperación de partes perdidas:

La base de preparación fue elaborada con una preparación de cola de conejo diluida al 10% en agua destilada y yeso de Bologna ($\text{Ca SO}_4 - 2 \text{H}_2\text{O}$). Las diversas capas de base de preparación se aplicaron a través de impregnación suave con pincel, esperando el secado completo y el acabado final de cada capa. Para esto último se utilizaron lijas de diferentes granos (150, 180, 240, 280, 320, 400, 1.200) desde el más grueso hasta el más fino. (Bendekovic de la Puente, Guerrero Hodge, & Morales Almonacid, 2010, p.103-104)

También (Bendekovic de la Puente, Guerrero Hodge, & Morales Almonacid, 2010) indica que es importante que la preparación debe ser de consistencia ligera con el fin de no afectar los rasgos y detalles que tiene el trabajo en madera, y serán entre 6 a 8 manos de aplicación, una vez pulidas se procede a la recuperación de rasgos y detalles de expresión anatómicos especialmente en rostros, manos y pies.

De acuerdo con (Coto Cobo, 2011) otra forma de realizar el estucado en las lagunas sin capa de preparación, se recomienda usar aguacola de conejo y sulfato de cal, igualando las partes faltantes, pueden ser de dos coloraciones, una blanca para encarnes y vestimentas; y una rojiza para simular el color del bol en el pan de oro.

Capas protectoras o barnizados finales

Citando a (Coto Cobo, 2011) se aplica barniz sobre la superficie de color y una capa adicional que contiene resina natural damar y barniz mate, también se puede poner resina

sintética disuelta en thinner. Además, como cerramiento se puede usar una lámina de metacrilato de 2mm de grosor para evitar el ingreso de partículas de polvo.

Como lo afirma (Restauradores Pro Art, 2008) el barnizado final tiene dos funciones específicas: práctica y estética, la primera protege la capa pictórica original y sus reintegraciones de la oxidación ambiental y la segunda consiste en dar brillo y naturalidad a la obra.

2.2. Marco Legal

Según la Constitución de la República del Ecuador: En el art. 22: “Las personas tienen derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas, y a beneficiarse de la protección de los derechos morales y patrimoniales que les correspondan por las producciones científicas, literarias o artísticas de su autoría.”

Este proyecto de investigación aporta con “**El Plan Nacional de Desarrollo Toda Una Vida**” que es el instrumento por medio del que se concreta la garantía de derechos en un marco de política pública; por tanto, su vinculación y la ejecución de su cumplimiento son importantes frente a los diferentes niveles de gobierno, se encuentra contemplado dentro de:

Figura 7

Política del Plan Nacional de Desarrollo Toda Una Vida

Adaptado de: Plan Nacional de Desarrollo Toda una Vida

También este proyecto aporta a las líneas de investigación que la Universidad Técnica del Norte implementa para el desarrollo de investigación, enmarcadas en las recomendaciones de SENESCYT como organismo rector de Ciencia y Tecnología del país, además de las líneas generadas por las diferentes carreras que oferta la Universidad Técnica del Norte, relacionadas directamente con el área del conocimiento y que se constituyen en una propuesta institucional: **Línea número 7- Desarrollo Artístico, Diseño y Publicidad**, haciendo un valioso aporte a la comunidad.

CAPÍTULO III. MARCO METODOLÓGICO

En el presente capítulo se hace mención a la recopilación de información mediante los métodos y técnicas de investigación, mismos que brindan datos objetivos y reales, proporcionados por los principales actores que están involucrados en la presente indagación tales como: maestros escultores y policromadores de diferentes generaciones siendo los más destacados de San Antonio de Ibarra, el maestro restaurador y el representante eclesiástico.

Cabe mencionar que se definió realizar entrevistas guiadas a las personas mencionadas anteriormente, porque se obtiene información detallada de primera mano, experticia cotidiana y generacional, de vital importancia como complemento de los documentos bibliográficos existentes.

3.1. Descripción del área de estudio

El área de estudio se centró específicamente en las técnicas, procesos de restauración y recuperación de imágenes religiosas elaboradas en madera que son parte de los bienes artísticos – culturales en la parroquia de San Antonio, ciudad de Ibarra, provincia de Imbabura, país Ecuador.

Con este estudio se desarrolla una guía de recuperación de la imagen de anda Virgen del Rosario de Las Lajas de San Antonio de Ibarra, brindando un aporte sociocultural al arte y artesanía religiosa que tiene un enfoque hacia la religiosidad popular, local y que cumple un rol importante en la identidad de la población con el fin de rescatar y conservar esta imagen.

3.2. Enfoque y tipo de investigación

El enfoque de esta investigación es de carácter **cualitativo** porque se realiza recolección de información sin medición numérica o no cuantificable, es por esta razón que se efectuaron entrevistas, técnicas de observación e investigación bibliográfica, con el fin de recabar

información, las mismas que aportan valiosos datos para definir las técnicas y procedimientos más adecuados en la intervención y restauración de la imagen de la Virgen del Rosario de Las Lajas.

Para el presente trabajo se utiliza la **Investigación Descriptiva** mediante los métodos:

Inductivo: Este proceso parte de distintas opiniones particulares hacia lo general, permitiendo alcanzar el objetivo de esta investigación. Por lo cual los instrumentos de investigación utilizados son las entrevistas guiadas a los personajes más representativos de la población entre ellos escultores y policromadores más antiguos y destacados que son los que brindan los testimonios sobre los procesos empíricos y técnicas de restauración.

Bibliográfico: La búsqueda de la información está respaldada por medio de documentos que sustenten la investigación basados en fuentes secundarias: estudios, publicaciones, libros, documentos, fundamentalmente teóricos sobre la historia de la escultura y la policromía de imágenes religiosas, técnicas y procesos de restauración, que son el pilar fundamental de la presente investigación.

Observación: Es un elemento fundamental de todo proceso de investigación, en ella se apoyó para obtener el mayor número de datos, tomando en cuenta la cercanía a la población objetivo de estudio donde se realiza la investigación.

El método de investigación a aplicarse en el presente trabajo es el **Hermenéutico** ya que se realiza la interpretación y comprensión de la información recabada, para reorganizar y poner en práctica las actividades a desarrollar en el presente trabajo de investigación.

Por lo tanto, los instrumentos de investigación fueron: entrevistas guiadas con diferentes enfoques a los personajes más representativos de la población entre ellos los artistas, artesanos, restaurador, representante eclesiástico quienes están inmersos en esta rama del arte plástico, quienes brindan sus testimonios y saberes para enriquecer la guía metodológica.

3.3. Procedimiento de la Investigación

Tabla 2

OBJETIVO ESPECÍFICO	MUESTRA	TÉCNICAS DE RECOPIACION DE DATOS	TÉCNICAS DE ANÁLISIS
Sustentar teórica y científicamente los procesos, técnicas y manejo de materiales, que se deben utilizar para recuperar, conservar y restaurar las imágenes religiosas, por medio de la elaboración del marco teórico.	<ul style="list-style-type: none"> • Fuentes bibliográficas sobre el arte religioso y su restauración. 	<ul style="list-style-type: none"> • Recopilación de información bibliográfica. 	<ul style="list-style-type: none"> • Análisis bibliográfico • Fichas técnicas.
Desarrollar el marco metodológico, mismo que permite conocer la historia del arte de la restauración, por medio de un estudio que conlleve a identificar los diferentes procesos tanto antiguos como nuevos, mediante la aplicación de los diferentes métodos y técnicas de investigación aplicables al presente estudio.	<ul style="list-style-type: none"> • Artistas • Artesanos • Restauradores profesionales que laboran en esta rama del arte. 	<ul style="list-style-type: none"> • Investigación de campo y observación • Entrevistas 	<ul style="list-style-type: none"> • Bitácora • Ficha técnica. • Cuestionario.
Clasificar la información obtenida de las principales fuentes de información, la cual permite determinar la situación actual de la restauración del arte religioso, a fin de establecer el proceso idóneo a implementar, por medio del análisis de resultados y discusión.	<ul style="list-style-type: none"> • Resultados obtenidos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Interpretación de resultados. 	<ul style="list-style-type: none"> • Fotografías • Videos • Audios • Codificación y categorización de la información.
Restaurar la imagen de la Virgen de Las Lajas con técnicas, materiales y normas adecuadas desde el punto de vista técnico-científico, socializando el proceso de realización y resultado final a la colectividad, por medio del desarrollo de la presente propuesta.	<ul style="list-style-type: none"> • Experimentación • Bitácora artística • Fotografías • Videos • Entrega de la obra restaurada. 	<ul style="list-style-type: none"> • Informe de resultados 	<ul style="list-style-type: none"> • Procesos, técnicas y materiales utilizados para restauración. • Bitácora • Organización de textos. • Estilos • Fuentes de textos • Elaboración del documento.

3.3.1. Cronograma de actividades

Tabla 3

OBJETIVO ESPECIFICO	ACTIVIDAD	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO	SEPTIEMBRE																
		SEMANA																					
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22
Sustentar teórica y científicamente los procesos, técnicas y manejo de materiales, que se deben utilizar para recuperar, conservar y restaurar las imágenes religiosas, por medio de la elaboración del marco teórico.	Recopilar la información bibliográfica para respaldar el trabajo de investigación.	■	■	■																			
	Analizar y recopilar la información recabada			■	■	■																	
Desarrollar el marco metodológico, mismo que permitirá conocer la historia del arte de la restauración, por medio de un estudio que conlleve a identificar los diferentes procesos tanto antiguos como nuevos, mediante la aplicación de los diferentes métodos y técnicas de investigación aplicables al presente estudio.	Seleccionar los artistas o artesanos más destacados que estén inmersos en el arte de la policromía y restauración.			■	■	■																	
	Diseñar el esquema de la entrevista					■	■	■															
	Aplicar las entrevistas y técnicas de observación							■	■	■	■												
Clasificar la información obtenida de las principales fuentes de información, la cual permitirá determinar la situación actual de la restauración del arte religioso, a fin de establecer el proceso idóneo a implementar, por medio del análisis de resultados y discusión.	Analizar y recopilar la información recabada											■	■										
	Codificar y estructurar la información												■	■									
	Interpretar los resultados obtenidos													■	■								
Restaurar la imagen de la Virgen de Las Lajas con técnicas, materiales y normas adecuadas desde el punto de vista técnico-científico, socializando el proceso de realización y resultado final a la colectividad, por medio del desarrollo de la presente propuesta.	Gestionar a través del órgano regular la autorización para intervenir la imagen de la Virgen de anda de Las Lajas											■	■										
	Diagnosticar el estado en el que se encuentra la imagen religiosa											■	■										
	Esquematizar el proceso para realizar la intervención de la imagen												■	■									
	Determinar los materiales, herramientas y técnicas para la recuperación de la imagen												■	■									
	Realizar el proceso de limpieza y aplicar tratamiento antitermitas "polillas".													■	■								
	Efectuar el proceso de resanación y completar de las partes faltantes y deterioradas, fisuras, hendiduras y fragmentación del color.														■	■							
	Realizar el emporamiento y lijado de las partes subsanadas														■	■							
	Aplicación de encarnes, rubores y finos detalles de los rostros															■	■						
	Aplicación de colores bases de acuerdo a los originales																■	■					
	Realizar la decoración: estofado, esgrafiado, dorado, etc.																	■	■				
	Documentar con fotografías y videos en cada fase del proceso.							■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
	Culminar la obra de recuperación																	■	■				
	Realizar la entrega de la obra recuperada al custodio del Santuario de Las Lajas de San Antonio (Ceremonia documentada)																		■	■			
	Edición de imágenes y videos para el trabajo de titulación.																			■	■		
Diagramación del documento metodológico sobre el proceso de restauración																				■	■		

3.4. Consideraciones bioéticas

Para beneficio de esta investigación se cuenta con la autorización del sacerdote del Santuario de la parroquia de San Antonio de Ibarra, con el fin de recabar, levantar, hacer registros fotográficos, toma de muestras para la intervención de la obra, que conlleven a solucionar el problema de la investigación.

CAPÍTULO IV. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Para el desarrollo de este capítulo ha sido indispensable la recolección de datos obtenidos por medio de entrevistas a los maestros policromadores de diferentes generaciones: antiguos, intermedios y contemporáneos de la localidad, al restaurador profesional y al representante de la iglesia, los cuales proporcionaron sus experiencias y trayectoria en el manejo de los distintos materiales y herramientas que se usan para la recuperación, conservación y restauración desde sus diferentes puntos de vista y campos de acción.

En la parroquia de San Antonio de Ibarra existen 707 artistas y artesanos según (Diario El Comercio, 2021), sin embargo, se definió entrevistar a 13 maestros más destacados y representativos actualmente, un restaurador profesional y un representante eclesiástico, es decir se entrevistó a 15 personas en total, a continuación, se presenta un breve resumen de las personas involucradas en la investigación:

Tabla 4

Generación de maestros escultores antiguos		
1	Alcides Montesdeoca	Entrevista guiada
2	Hugo Montesdeoca	
3	Alfonso Yépez	
Generación de escultores y policromadores intermedios y contemporáneos		
1	Msc. José Rubio – Representante del Instituto Nacional de Patrimonio	Conversatorio virtual
2	Escultor Gabriel García	
3	Dorador y Policromador Fernando Castro	
4	Restauradora Ximena Pérez	

5	Policromador Pablo Moposita	Conversatorio virtual
6	Escultor Saúl Cisneros	
7	Policromador Alex Herrera	
8	Policromador Paolo Garrido	
9	Escultor Edison García	Conversatorio virtual
10	Policromador Marco Aguirre	
Restaurador profesional		
1	Manuel Félix García	Entrevista
Representante eclesiástico		
1	Rvdo. Padre Amado Carranco	Entrevista
Total, de personas entrevistadas		15 personas

Fuente: Elaborado por el investigador

En los siguientes apartados se muestra la información recabada tanto en las entrevistas personalizadas como en el Conversatorio virtual.

4.1. Entrevistas personalizadas a los tres maestros antiguos más destacados de la parroquia: Alcides Montesdeoca, Hugo Montesdeoca y Alfonso Yépez.

Las entrevistas se realizaron de forma individual y personalizada a los maestros de arte religioso, debido a la emergencia sanitaria que atraviesa el país, se organizó esta actividad con las debidas medidas de bioseguridad para precautelar su integridad.

Los principales aportes que los tres maestros brindaron fueron los siguientes:

- Coinciden en que aprendieron de una forma empírica, desde muy temprana edad y lo hicieron en los talleres del maestro Don Gonzalo Montesdeoca, discípulo de los hermanos Reyes, quien fue uno de los más destacados de aquella época.

- Los entrevistados manifestaron que su formación tomó un tiempo considerable de aproximadamente 20 años para poder aprender el oficio del desbaste, forja, pulido, lijado en madera, emporado o estucado y por último la policromía. Entonces los tres entrevistados son considerados maestros integrales porque manejaban todo el proceso para elaborar imágenes religiosas de inicio a fin.
- Los artistas consideran haber conocido y manejado algunas técnicas como: chinesco, dorado en pan de oro, plata y bronce, estofado con diseños propios, encarnados con vejiga de cordero, preparación manual y rústica de colores a través de la molienda de pigmentos y aceites para poder conseguir su propio material de trabajo. Cabe destacar que sus obras se encuentran en las iglesias más importantes del país y del exterior.
- Recuerdan que en el taller de Don Gonzalo Montesdeoca existían hasta 19 compañeros en proceso de formación, quienes manejaban cánones y proporciones exactas que su maestro les proporcionaba. Adicionalmente manifestaron que existía cierto celo o egoísmo para enseñar los pequeños detalles que permitían darles un toque especial a sus obras.
- Reconocen haber realizado un sinnúmero de restauraciones, sin embargo, coinciden en que no se hizo de una manera técnica e investigativa, ya que aplicaban conocimientos empíricos en base a la experticia que desarrollaron durante su trayectoria por ejemplo: uso de formol para atacar a los xilófagos existentes en la madera, también ensamblar los bloques de madera con cola animal, preparar el estuco a base de cola animal (cola de caballo), encarnes con óleos y vejiga de cordero, uso frecuente del albayalde el cual era una base blanca de plomo que permitía mezclar la mayoría de colores, hacer limpieza de imágenes antiguas usando una mezcla de vinagre y agua.

- Todos coinciden en que este arte llegará a su fin en un tiempo cercano y con ello se terminará toda la trayectoria de artistas integrales, debido a que ya no existe la vocación y afición de las nuevas generaciones para aprender y considerar este arte como una forma de subsistir, además piensan que la llegada de la tecnología mediante las maquinarias, han disminuido la habilidad de desbastar y tallar una imagen de manera manual, ya que estas máquinas reproducen una misma imagen en cantidades y en cuestión de pocas horas.

4.2. Desarrollo del Conversatorio virtual

Figura 8

Invitación al Conversatorio virtual

UNIVERSIDAD TECNICA DEL NORTE
 INSTITUTO DE POSTGRADO - MAESTRÍA EN ARTES VISUALES
 CONVERSATORIO:
 “EL ARTE RELIGIOSO EN MADERA Y LA RESTAURACIÓN”

INVITADOS

- Msc. José Rubio - INPC
- Escultor en Madera Gabriel García
- Dorador Policromador Lic. Fernando Castro
- Restauradora Ximena Pérez
- Policromador Pablo Moposita
- Escultor de Tallado en Madera Saúl Cisneros Vásquez
- Policromador de Escultura Religiosa Alex Herrera
- Policromador Paolo Garrido
- Escultor en madera Edison García
- Policromador Marco Aguirre

Viernes 02 de Julio 2021 - Hora: 17:00 – Plataforma Microsoft Teams

Fuente: Elaborado por el investigador

Se convocaron a miembros de las distintas generaciones de policromadores y escultores, principalmente a los hijos de los maestros Alfonso Cisneros y Gabriel García, quienes

actualmente son los herederos de las técnicas y sabiduría de sus progenitores quienes aún mantienen vigente sus talleres: como son el escultor Hernán García y el escultor de tallado en madera Saúl Cisneros Vásquez.

Los principales aportes que los 10 invitados brindaron los siguientes:

- Todas las personas conocen sobre algunas técnicas antiguas, que han sido transmitidas por generaciones, además de las que han ido desarrollando desde la práctica diaria en los distintos talleres que se fueron replicando en la población, cabe recalcar que todos coinciden en que no se ha manejado una restauración de carácter técnico-científico.
- Existe un criterio unánime al manifestar que para el manejo de las técnicas antiguas era indispensable los materiales que se usaban en aquellas épocas y que lamentablemente ya no están en el mercado, debido al avance tecnológico y con ello nuevas tendencias de la gama de colores, procedimientos, elaboración de productos (lacas, esmaltes, barnices, acrílicos, disolventes, etc.) y herramientas como: aerógrafos, pistolas de aire y compresores.
- Todos aseguran realizar una restauración adecuada dentro sus talleres confiados en sus habilidades y conocimientos adquiridos en su trayectoria laboral, a pesar de que ninguno de ellos cuenta con un título – certificado o haber sido parte de un verdadero taller de recuperación, que garantice realizar las intervenciones de restauración.
- Consideran que sería de mucha ayuda se brinden talleres prácticos en donde se capacite en restauración, en vista de que existe un total desconocimiento de los procesos técnicos que se deben realizar al momento de intervenir una imagen en restauración.
- Con respecto a los materiales al realizar ensambles, acuchillar grietas con madera, hacen uso de la cola blanca de carpintero, para los encarnes manifiestan utilizar

pinturas acrílicas, lacas y esmaltes con una pátina de cera como capa protectora, sin olvidar el uso frecuente de la laca transparente que ha sido manejada desde algunos años atrás. En lo referente al dorado con pan de oro utilizan bol de Armenia o bol rojo y cola de conejo granulada.

4.3. Entrevista realizada al Rvdo. Padre Amado Carranco

- Se ha visto necesario realizar la entrevista al ex – párroco de San Antonio de Ibarra, quien fue el promotor principal de la elevación de Iglesia a Santuario Diocesano, misma que se efectuó el 15 de septiembre del 2005, además en esta época fue donde se dio un mayor realce a las festividades de la Virgen de Las Lajas.
- Como un antecedente histórico, manifiesta que hace algunos años atrás, las esculturas de los santos que acompañan a la Virgen de las Lajas fueron hurtados, por lo que al quedarse la imagen incompleta se encomendó la elaboración de estas imágenes al maestro Gabriel García, esto ha generado una fusión del arte de dos artistas Cruz Elías Rivadeneira creador original de la imagen y el otro artista mencionado anteriormente, además hace una comparación con otra obra religiosa que se encuentra en el Santuario como es el Calvario, en donde también se reflejan técnicas y detalles de diferentes artistas, lo cual genera un valor agregado en las imágenes religiosas.
- Manifiesta que es muy importante velar por el cuidado y protección de las figuras, por lo que menciona que en primera instancia se adquirió una urna de cristal para ubicar a la Virgen de anda de Las Lajas y protegerla de los agentes externos, por los peregrinajes que realiza, sin embargo, con el tiempo también afectó a la pintura de las imágenes porque se creó un microclima.

- Con respecto a las festividades, indica que la peregrinación debido al afecto y aprecio de los pobladores fue incrementando, en un inicio fue un novenario, luego quincenario hasta llegar a 21 días de recorrido por los barrios de la parroquia con la imagen de anda. El día de las vísperas se realizaba una peregrinación multitudinaria donde participaban las instituciones educativas y público en general, desde el hito ubicado en el barrio Pugacho hacia el Santuario. Los barrios cercanos a las faldas del cerro Imbabura como: Tanguarín, Pucahuaico, San Vicente, Santo Domingo y Santa Isabel han mantenido la tradición de ofrendar la chamiza en honor a la Virgen de Las Lajas y es importante recalcar que San Antonio es la única parroquia en la cual se realizan las segundas fiestas, es decir, existen dos fiestas hacia la Virgen encabezado por familias indígenas.
- En lo referente a la restauración, menciona que para la formación de sacerdotes en el Seminario Mayor se enseña patrimonio artístico, historia del arte, sin embargo, existe un gran inconveniente porque no se valoran las obras de arte, sino que se espera a que el deterioro ya se encuentre avanzado, además se busca remediar con intervenciones no profesionales para evitar el pago de una verdadera restauración, es decir, se ha criminalizado a la obra de arte.

4.4. Entrevista realizada al Maestro Restaurador Manuel Félix García

Se tuvo el privilegio de tener un gran acercamiento con el Artista Plástico y Restaurador Manuel Félix García, quien es un especialista de la Academia de Bellas Artes “Pietro Vannucci”, Universidad de Perugia – Italia, también especializado en restauración arqueológica en el vecino país del Perú y con una extensa trayectoria en destacadas instituciones del estado en el campo artístico y de restauración de bienes muebles, culturales, patrimoniales del país.

- Quien manifiesta que la Restauración es: Recuperar en lo posible como creó y concibió la obra de arte el artista original, es decir, consiste en “Alargar la vida de una Obra Artística” ya que nuestro país es rico en patrimonio como en: pintura, escultura, arqueología y otras manifestaciones artísticas, recomienda realizar procesos de Conservación y Restauración de manera profesional, aplicando materiales específicos para restauración, que sean reversibles, haciendo que estos bienes culturales perduren muchos años o siglos y que las demás generaciones tengan el gusto de observar obras de los antiguos grandes maestros.
- Adicionalmente, recomienda que las personas inmersas en esta rama del arte se informen, lean y estudien para crear interrogantes y despejar dudas sobre este tema, por lo que es muy importante considerar el punto de vista de un especialista en restauración para tener criterio y tomar decisiones acertadas al momento de intervenir cualquier bien.
- También indica que se debe tener respeto hacia las obras de arte, entendiendo que el artista original ha puesto amor, pasión y entrega en la elaboración de obras, por lo que al intervenir o restaurar no se debe afectar lo plasmado en sus obras.

4.5. Análisis y discusión

Maestros, escultores y policromadores:

En base a la información proporcionada por los 13 maestros, escultores y policromadores de la parroquia, se puede reflexionar y analizar que existe la habilidad para producir nuevas obras artísticas, pero no para realizar restauraciones en un nivel técnico – profesional, debido a las limitaciones existentes tales como: estudiar y formarse académicamente en lugares donde cuentan con estas carreras, situación económica, adaptabilidad a nuevos materiales y técnicas,

tomando en cuenta que de manera empírica se han realizado intervenciones a las obras sin pensar en las afectaciones que esto produce a nivel artístico y patrimonial.

Como una limitación también se encontró que existe cierto grado de recelo al momento de explicar o exponer cuales son las técnicas y materiales que ellos utilizan para generar las llamadas restauraciones que se realizan en sus talleres.

Se ha podido evidenciar que los priostes y sacerdotes son los que van a los talleres por motivo de fiestas patronales y devoción para solicitar intervención integral de las imágenes religiosas, debido al desconocimiento que tienen los policromadores locales realizan lo que los clientes solicitan, es decir, una mal llamada “restauración”, ocasionando la pérdida del valor artístico o técnica antigua, este desconocimiento es una falencia que existe en la localidad lo que no permite dar un criterio técnico y una explicación de lo que consiste en la restauración de bienes artísticos.

Para la mayoría de los entrevistados, las autoridades locales son las encargadas de incentivar, promocionar, difundir y capacitar en Restauración artística a todos los talleres, artistas y artesanos, ya que es una parte importante de la producción local, y es aquí donde se encuentra la mayor necesidad de aprendizaje. Lo importante es crear conciencia en las personas sobre el valor artístico y cultural de todos y cada uno de estos bienes.

Es importante reconocer que los materiales utilizados en épocas pasadas, ya no se encuentran a la venta y la mayoría se ha dejado de producir, su escasez ha permitido el uso de otros materiales que muy seguramente causen otros efectos sobre los usados originalmente.

Durante las entrevistas realizadas a los 13 artistas artesanos, se determinó que ninguna de las personas manifestó reconocer que existe desconocimiento sobre la restauración técnica y profesional, más bien al contrario de la realidad ellos manejan sus propios criterios y formas empíricas de trabajo, partiendo de un errado concepto de lo que significa la restauración.

Además, se niegan a dejar que este arte y oficio se pierda en el transcurso del tiempo, es por lo que día a día abren sus talleres a la espera de clientes potenciales.

Representante eclesiástico:

Desde el punto de vista del representante eclesiástico, además de los aportes iconográficos y religiosos, el sacerdote demostró tener conocimiento sobre el valor de las obras religiosas artísticas, quien dijo algo muy valioso para el presente trabajo, la intervención debe dejar una huella para que se haga notar el trabajo de restauración que se ha realizado y tratar de no afectar la pintura original de las obras.

En el proceso de formación sacerdotal el Rvdo. Manifestó que a todos los seminaristas se les enseña arte religioso y bienes patrimoniales, esto implica que la comunidad eclesiástica debería ser el principal promotor del cuidado y protección adecuado de las innumerables obras artísticas que se encuentran en los templos y museos religiosos.

Experto en restauración:

El aporte del experto en Restauración Manuel Félix García hace énfasis que se debe saber identificar y equilibrar que es más importante, el valor de la restauración o el valor del bien artístico es así como se debe generar conciencia sobre el valor artístico que tienen las obras patrimoniales.

Desde el punto de vista del experto restaurador, este proceso tiene algunas etapas fundamentales: datos de obra, descripción iconográfica, diagnóstico del estado de conservación y propuesta de intervención.

Es importante recordar o dar a conocer a las personas que se dedican a realizar intervenciones empíricas en obras patrimoniales, que la UNESCO y los tratados internacionales prohíben proporcionar y difundir fórmulas, cantidades y materiales a modo de recetas ya que los

materiales no son los mismos en los diferentes países. Se debe tener cuidado con el manejo de la información, ya que se estaría echando a perder el patrimonio, debido al mal uso de materiales, mezclas y cantidades.

CAPÍTULO V. PROPUESTA

5.1. Metodología de la recuperación artística en la imagen de anda de La Virgen del Rosario de Las Lajas de San Antonio de Ibarra

5.1.1. Presentación

En términos generales, se entiende por restauración cualquier intervención realizada para devolver la eficacia a un producto de la actividad humana, siendo esta aplicable a todo tipo de objetos.

A lo largo de la historia, las restauraciones efectuadas en las obras de arte buscaban la actualización estética e iconográfica de éstas, adaptándolas a los gustos de la época o a los dictados ideológicos.

De esta manera sus dimensiones, valores estéticos, materiales y/o históricos, eran la mayoría de las veces alterados y degradados. A partir del siglo XVIII y a lo largo del XIX, empieza a verse la obra como un documento con significado histórico e incluso arqueológico, además de estético, y los criterios de metodologías de intervención se adaptan a esta nueva visión. Surgen entonces debates, polémicas e intentos de regular ciertas actuaciones.

Entrado el siglo XX, los debates en torno a estas posturas aumentan, pero tienen lugar a escala internacional, y en el seno de congresos y convenciones de profesionales que pretenden aclarar equívocos y aunar criterios a fin de salvaguardar el Patrimonio Cultural de los desmanes y agresiones sufridos anteriormente.

Los avances tecnológicos y científicos de finales del XIX y principios del XX tuvieron consecuencias en el campo de la conservación y restauración de obras de arte.

Se tiene una gran ayuda en los rayos X, en la reflectografía infrarroja y en los rayos ultravioletas emitidos por la lámpara del físico norteamericano Wood, para poder examinar los aspectos invisibles de las obras, revelándose mediante estas tecnologías los estratos subyacentes de la pintura con las rectificaciones realizadas por el artista, superposiciones de obras posteriormente sobre las originales, los trazos y el dibujo previo a la pintura, los repintes, invisibles a simple vista. El uso del microscopio y de las técnicas histológicas era de utilidad también en los estudios de la capa pictórica, pudiéndose determinar, los estratos, su composición y la naturaleza físico-química de sus materiales.

La conservación y la restauración, en este siglo, han adquirido un carácter cada vez más especializado y complejo, interviniendo disciplinas como las humanidades (historia del arte, bellas artes, arqueología, sociología, documentación, etc.), ciencias físico-químicas (física, química, biología, etc.) y tecnológicas, incluida la informática.

Felicito a Renán Yandún, por la enorme preocupación de recuperar el patrimonio artístico religioso de la iglesia Matriz de San Antonio de Ibarra. Donde se realizó un trabajo técnico científico aplicado en los procesos conservación y restauración de la Virgen de anda del Rosario de Las Lajas, Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís.

Es importante señalar que, este trabajo es un gran aporte para los artistas y artesanos de San Antonio de Ibarra, ya que, la mencionada restauración se ha llevado a efecto mediante los estándares de fundamentos técnicos – científicos rigurosamente aplicables a esta actividad.

Me complace haber asesorado a Renán en cada proceso de conservación y restauración de los mencionados bienes Artísticos Religiosos, y auguro los mejores días en las futuras intervenciones; lo cual incidirá en la perdurabilidad de tan preciadas obras de arte, Patrimonio de los Ecuatorianos.

Presentación realizada por: Manuel Félix García, Quito – Ecuador.

5.1.2. Introducción

La producción de arte religioso en San Antonio de Ibarra ha sido bien conocida a nivel local e internacional, motivo por el cual generaciones de Artesanos y Artistas, por décadas se han encargado de llevar estas nobles expresiones a los sitios más altos del mundo, maestros de gran trayectoria y herederos de una gran riqueza artística han mantenido aún viva la enseñanza y el legado de la afamada “Escuela Quiteña”, las iglesias y santuarios son la mejor evidencia de su gran potencial artístico y estético.

Es importante resaltar que en la actualidad estas manifestaciones han tenido grandes cambios gracias al aporte e investigaciones de las nuevas generaciones y con ello se ha logrado tecnificar, depurar e incluso superar las técnicas antiguas, la presencia de nuevos materiales y su eficacia han logrado optimizar tiempo y recursos con la finalidad de cubrir las exigencias de los clientes, razones por las cuales no se ha considerado quien se dedicará a la ardua labor de Conservar y Restaurar todos los bienes artísticos, ya que no ha existido el interés de fomentar procesos de restauración de una forma profesional cumpliendo con todos los requerimientos técnicos – científicos.

El desconocimiento de cómo realizar procesos de restauración ha ocasionado que se realicen malas intervenciones a nombre de falsos restauradores causando más daño,

deterioro y pérdida de los bienes patrimoniales, sin tomar en cuenta que algunas obras son legado de grandes artistas de la parroquia y del país.

5.1.3. Resumen

La imagen de anda (viajera) al estar expuesta de forma constante a peregrinajes y a los agentes externos del ambiente, hacen evidente el paso del tiempo y secuelas como: pérdidas de sus miembros, quebraduras, suciedad o desgaste en la capa pictórica por el contacto con los fieles que la veneran, colonización de xilófagos, rajaduras y fisuras en su totalidad, sumados a la falta de un mantenimiento preventivo, los elementos más comunes de deterioro es el ennegrecimiento u oxidación en la capa pictórica y las malas intervenciones realizadas anteriormente.

En nuestro medio no existe un documento de investigación al que se pueda recurrir para realizar los procesos técnicos, científicos y profesionales para intervenir una imagen religiosa de estas características y que sirva como una herramienta de consulta y aprendizaje tanto para los individuos relacionados en el mundo artístico, así como para el público en general que tiene afición e inclinación a esta rama del arte.

Con estos antecedentes, se propone ingresar a este fascinante mundo de la Restauración, la cual consiste en:

Una acción técnica, científica donde intervienen varios profesionales tales como: químicos, biólogos, arqueólogos, geólogos, antropólogos, historiadores de arte, arquitectos y los restauradores entre los más principales, quienes haciendo uso de las distintas técnicas y los materiales específicos probados con más de 70 años de experimentación, los cuales permitan realizar procesos de limpieza, remoción y recuperación integral de las obras, con la finalidad de devolver su colorido y brillantez lo

que permite prolongar su permanencia en el tiempo. Cabe mencionar que los materiales deben ser reversibles, duraderos y no causar daños en la obra al momento de aplicar en la intervención.

Los restauradores deben ser responsables y muy respetuosos de las obras de arte, primero porque no son de su autoría y segundo porque es parte del patrimonio del Ecuador, por lo que es muy importante intervenir en donde sea estrictamente necesario, porque muchas personas en la localidad piensan que “Restaurar es volver a pintar toda la imagen”.

Todo este proceso de restauración y conservación de la Virgen de anda de Las Lajas ha sido documentado de forma escrita, fotográfica y digital, antes, durante y después de la intervención.

5.1.4. Objetivo

La presente guía del proceso metodológico de restauración tiene como objetivo: Orientar de una forma técnica y científica el proceso y procedimientos de restauración realizados en la imagen de anda de la Virgen del Rosario de Las Lajas, para evidenciar que existen procesos técnicos, precisos y materiales adecuados para la restauración de obras y bienes patrimoniales.

5.1.5. Justificación

El desarrollo de la presente guía del proceso metodológico de restauración es importante porque no existe un documento similar en donde se detalle minuciosamente las actividades de intervención de una imagen religiosa.

Este documento será de gran aporte en la localidad y la zona norte del país ya que las personas interesadas en esta rama del arte pueden acceder y aprender sobre los procesos y técnicas de restauración de una forma profesional.

Es de gran importancia el aporte y expectativa que genera el presente trabajo como un proceso inicial para que las personas que requieran conocer sobre restauración; desarrollen nuevas actividades y técnicas en las labores cotidianas que permitan conservar y prolongar el valor artístico de las obras patrimoniales, además esto se convierte en el punto de partida para fomentar el interés de la comunidad en mejorar y corregir los procesos realizados en la actualidad.

5.1.6. Materiales, instrumentos y equipos de protección

Los materiales que se utilizaron fueron: hisopos de algodón, disolventes, barnices, adhesivos especiales (naturales y químicos), planchas térmicas, bisturí, tiento, pinceles redondos de marta para restauración, compuestos químicos previamente probados para no causar un daño sobre las imágenes, es importante mencionar que todos los materiales pictóricos utilizados en la restauración son totalmente reversibles, con la finalidad de que a futuro se puedan realizar intervenciones con mayor facilidad.

El espacio físico (taller) donde se realice las intervenciones de restauración, debe contar con la suficiente iluminación y ventilación debido a que se manejan productos químicos nocivos para la salud.

Es indispensable el uso de elementos para el cuidado y protección de nuestra salud, debido al manejo prolongado de materiales con agentes químicos, volátiles,

vapores, gases y ácidos, los cuales son tóxicos y a futuro se puede contraer graves lesiones en el organismo, por lo que se debe utilizar lo siguiente:

- Guantes de látex o de nitrilo.
- Mascarillas buco-nasales, para polvos y pinturas, desechables.
- Mascarillas de seguridad con carbón activo doble filtro y cartuchos reemplazables.
- Gafas de protección y seguridad.
- Mandil manga larga para restauración.

5.1.7. Descripción Iconográfica

Figura 9

Imagen de anda de la Virgen de Las Lajas



Fuente: Elaborado por el investigador

La imagen de anda de la Virgen del Rosario de las Lajas, fue elaborada por el maestro de la localidad don Cruz Elías Rivadeneira hace aproximadamente 60 años, quien posee un amplio legado de obras artísticas. La escultura consta de 4 figuras: La figura principal corresponde a la Virgen del Rosario de Las Lajas quien se encuentra de pie, el niño Jesús está sentado en el brazo izquierdo de la Virgen y además le acompañan a cada lado dos santos arrodillados en posición orante los cuales son: Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís.

Es importante mencionar que hace algunos años atrás las esculturas de los dos santos que acompañan a la Virgen de las Lajas fueron robados, por lo que al quedarse la imagen incompleta se encomendó la elaboración de estas imágenes al maestro Gabriel García también oriundo de nuestra parroquia, esto ha generado un mayor valor porque en esta obra se encuentra fusionado el arte de dos artistas representativos de la localidad.

La Virgen tiene un vestido de color rojo con decoraciones posiblemente estofadas de color dorado, posee un manto de color azul en el que se encuentran unas incrustaciones de estrellas color plata y estrellas estofadas de color dorado, su calzado es de color negro. Su mano derecha es una pieza independiente y se encuentra extendida con dirección hacia Santo Domingo de Guzmán, mientras que en su brazo izquierdo se encuentra sentado un niño Jesús.

La mencionada imagen de la Virgen se encuentra parada sobre una nube de color celeste y una media luna de color plateado posiblemente pan de plata.

El niño Jesús se encuentra vestido con una túnica de color rosado, también tiene decoraciones estofadas de color dorado en los filos de la túnica, mangas y cuello, la

figura se encuentra observando hacia el lado inferior izquierdo, las palmas de sus manos tienen una posición hacia arriba en donde se coloca un rosario, sus manos son independientes, pero han sido fijadas con un adhesivo y solo la mano izquierda, está removible, cabe mencionar que sus pies están descalzos.

Santo Domingo de Guzmán está vestido con una túnica de color blanco, a la altura de la cintura posee un rosario de color dorado, un estolón y capucha de color negro con filos dorados y adornados con posibles estofados de color dorado. Sus manos se encuentran unidas en posición de oración.

San Francisco de Asís está vestido con un hábito Franciscano de color café ceñido a su cintura con un cingulo o cordón de color plateado del cual cuelga un rosario en el lado izquierdo, sus mangas, capucha y capelina tienen filos dorados con posibles decoraciones estofadas de color dorado. Sus manos se encuentran unidas en posición de oración.

Las tres figuras descansan sobre peanas cuadradas de color gris, adicionalmente cabe mencionar que todos los rostros tienen ojos de cristal.

5.1.8. Datos de la Obra

Tabla 5

Ítem	Detalle
Inventario N°:	S/N
Tipo de Bien:	Escultura
Nombre:	Virgen de anda del Rosario de Las Lajas

Autor:	Atribuido a Cruz Elías Rivadeneira
Época:	Siglo XX
Técnica:	Madera tallada, policromada y dorada
Dimensiones:	<ul style="list-style-type: none"> • Virgen: 79 cm de alto, 40 cm de ancho y 22 cm de profundidad. • Niño Jesús: 27 cm de alto, 25 cm de ancho y 12 de profundidad. • Santo Domingo de Guzmán: 45 cm de alto, 20 cm de ancho y 20 cm de profundidad. • San Francisco de Asís: 46 cm de alto, 18 cm de ancho y 20 cm de profundidad.
Formato:	Rectangular-Vertical
Valuación:	Original
Procedencia:	Santuario de Nuestra Señora de Las Lajas de San Antonio de Ibarra.
Ubicación:	27 de noviembre 4-57 y Gabriel García Moreno, San Antonio de Ibarra – Imbabura – Ecuador
Coordenadas geográficas:	Latitud: 0.33362 Longitud: -78.1702
Responsable de la intervención:	Renán Yandún González
Fecha de ingreso:	24-06-2021
Fecha Inicio Intervención:	06-07-2021
Fecha de salida:	31-08-2021

Fuente: Elaborado por el investigador

5.1.9. Diagnóstico del estado de conservación

Soporte: De madera, formada por un bloque en cada figura, su estado de conservación es bueno, sin embargo, se encontró una caverna posiblemente creada por un xilófago, cabe indicar que no se ha detectado presencia de hongos. Presenta orificios pequeños ocasionados por clavos en la zona inferior de la peana, además se observan rajaduras que se detallan a continuación por cada figura:

Virgen

- Varios orificios en la parte superior de la cabeza.
- No existe el dedo anular de la mano derecha.

Niño Jesús

- Un orificio en la parte superior de la cabeza.

Santo Domingo de Guzmán

- Rajaduras en la parte posterior y laterales del estolón en sentido vertical.

San Francisco de Asís

- Varias rajaduras en la parte superior de la cabeza.
- Rajadura vertical en el lado izquierdo del rostro.
- Varias rajaduras en la parte frontal, posterior y lateral derecho del hábito.

Base de preparación: Es muy fina, de color blanco, tiene buena adherencia al soporte, a continuación, se detalla los daños detectados en cada figura.

Virgen

- Desprendimiento en el filo de la manga de la mano derecha.

- Tiene cazoletas en todas las partes donde se ha colocado el pan de oro.
- Desprendimientos en el cabello alrededor de la cabeza, debido al uso de la corona.
- Desprendimientos en los lóbulos de las dos orejas por el uso de aretes.
- Pequeños desprendimientos en la nube.

Niño Jesús

- Desprendimientos en el cabello alrededor de la cabeza, debido al uso de la corona.
- Tiene cazoletas en todas las partes donde se ha colocado el pan de oro.
- Presenta desprendimientos en partes del cuello, mangas y el pie izquierdo.

Santo Domingo de Guzmán

- Desprendimientos de la base de preparación en los laterales del estolón.
- Desprendimientos de la base de preparación en los dedos de las manos.
- Cazoletas en la parte posterior superior derecha.

San Francisco de Asís

- Desprendimientos de la base de preparación en la parte posterior y laterales del hábito.
- Cazoletas en la parte posterior derecha a la altura de la cintura.
- Desprendimientos de la base de preparación en los dedos de las manos.

Capa pictórica: Tiene buena adherencia al soporte, existe acumulación de polvo, grasa y fragmentación o craqueladuras en algunas partes de los encarnes de todas las figuras, a continuación, se detalla los daños detectados en cada figura:

Virgen

- Tiene manchas en la cara y bajo la oreja izquierda.

- Faltante de color en el dedo meñique derecho y en la base del dedo índice izquierdo.
- En el manto azul existen faltantes y desprendimientos donde han sido adheridas las estrellas.
- En la media luna existen faltantes del pan de plata.
- Fragmentación de la capa pictórica en algunas partes de los encarnes

Niño Jesús

- Faltantes de color en manos y pies.
- Faltante de color en labio inferior de la parte izquierda.
- En el cuello existen restos de lámina de pan de oro.
- Levantamientos de color en la túnica.

Santo Domingo de Guzmán

- Faltante de color en el cabello y barbas.
- Faltante de color en algunas partes como: cejas, párpados y labios.
- Faltante de color en manos
- Levantamiento y desprendimiento de color en el estolón.

San Francisco de Asís

- Faltante de color en el cabello y barbas.
- Faltante de color en algunas partes como: cejas, párpados y labios.
- Faltante de color en manos
- Levantamiento y desprendimiento de color en el hábito.

Capa de protección: Existe una capa de protección aparentemente laca brillante transparente en especial en los rostros.

5.1.10. Propuesta de Intervención

- a) Documentación de la obra de forma escrita, fotográfica y digital, antes, durante y después de la intervención.
- b) Toma de muestras.
- c) Protección con papel japonés y un adhesivo adecuado de las zonas que están en peligro de desprenderse ubicadas en las cazoletas de San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán en sus partes posteriores.
- d) Previo a ensayos pertinentes y adecuados, se realiza la consolidación de las cazoletas en la base de preparación y pictórica con un adhesivo.
- e) Eliminación del papel japonés una vez que ya se han fijado las zonas que estaban en desprendimiento.
- f) Limpieza del polvo con el uso de una brocha y pinceles suaves.
- g) Limpieza y eliminación de las manchas por centímetros con los químicos adecuados de la capa pictórica.
- h) Limpieza total mecánica y/o química.
- i) Retiro y eliminación milimétrica de las capas pictóricas encontradas específicamente en los encarnes, debido a intervenciones anteriores.
- j) Colocación de la base de preparación (estucado) y relleno de lagunas en los sitios faltantes.
- k) Lijado de la base de preparación.
- l) Reintegración del color con la técnica de Rigatino y Tratteggio, exclusivamente en las zonas afectadas.
- m) Recubrimiento de los encarnes con una base de cera, probada para restauración que permita dar mayor brillo y durabilidad de las partes intervenidas.

5.1.11. Elaboración del informe técnico final

Es indispensable llevar un informe detallado al día (bitácora), en donde se evidencie la producción diaria ya que es el único sustento que garantiza los procesos minuciosos que se realizan en la restauración y que sea de acceso para todas las personas que estén interesadas en verificar lo que se realizó en la imagen.

Captura de los registros fotográficos iniciales - viernes, 25 de junio del 2021

Toma de fotografías generales y macro para visualizar los detalles del estado en el que se encuentran las figuras, cabe indicar que se recomienda utilizar un fondo neutral con el fin de que resalten todos los detalles que contiene la imagen religiosa.

Observación y análisis previo sobre el estado en el que se encuentran las imágenes en base a la documentación técnica obtenida (fotografías-esquemas de daños), con la finalidad de planificar el trabajo a realizar, determinación y criterios a seguir con los posibles materiales y herramientas a utilizar en este proceso.

Limpieza inicial de imágenes - lunes, 28 de junio del 2021

Inicio del proceso de limpieza, puede ser de manera física y/o química para eliminar el polvo, grasa y manchas que se encontraron en toda la superficie de las figuras, utilizando brochas y pinceles de cerdas suaves que no afecten a la capa pictórica, evitando hacerlo en los lugares donde se encuentran desprendimientos y cazoletas, porque se podría generar mayor daño en estas zonas.

La limpieza integral de las figuras se realiza utilizando palillos de bambú envueltos en algodón, de acuerdo con el tamaño a utilizar o hisopos remojados con líquidos preparados de manera natural y/o química.

Consolidación de cazoletas - viernes 02 de julio del 2021

Una vez culminado el proceso de limpieza integral, se procede a realizar una intervención exclusivamente de conservación como es el asentamiento de policromías, la también llamada consolidación o fijación de las cazoletas, desprendimientos y fragmentaciones, utilizando un adhesivo orgánico o coleta en base a cola animal, como la de conejo, especial para restauración que preparada con otros materiales y en cantidades adecuadas se coloca cuidadosamente en las zonas afectadas (cazoletas) con un pincel fino procurando rellenar estas zonas, lo que facilita la penetración del mismo en el estrato a consolidar.

Luego de un tiempo entre 3 a 5 minutos, se aplica la plancha térmica entre 40° y 60° sobre un papel de poliéster transparente, resistente a la luz, al envejecimiento y a los disolventes. Esto se aplica sobre la cazoleta de manera suave, sin ejercer presión y no muy prolongada ya que mediante el calor se realiza el asentamiento de las zonas levantadas y es importante para recuperar la estabilidad material de la obra.

En las cazoletas encontradas en Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís se encontraron cazoletas que necesitaron el uso del papel japonés o de arroz, el mismo que fue adherido con un compuesto derivado de la celulosa, misma que se encuentra en distintas plantas verdes y algas, por lo tanto, es un compuesto completamente natural, potente gelificante, espesante y emulsionante. Esto sirve para evitar que las partes se desprendan en su totalidad, una vez que se encuentra seco el papel japonés se procede a realizar una pequeña incisión con una aguja o bisturí la misma que permite colocar la coleta o adhesivo para que posteriormente sea fijada con la plancha térmica entre 40° y 60°.

Cabe mencionar que el papel japonés se utiliza porque tiene fibras cruzadas, es trabajado a mano y cuando se seca se contrae en todas las direcciones fijando los desprendimientos.

Sellado o cierre de grietas - lunes 12 de julio del 2021

Se procede con el cerrado de grietas y reforzamiento de las estructuras dañadas, por la contracción y dilatación de la madera, esto consiste en incrustar finas cuchillas y tarugos de madera, que deben ser secas, antiguas y de las mismas características de la madera original de las imágenes, con la finalidad de corregir agujeros para evitar que se prolonguen las grietas y rajaduras existentes en las imágenes. Esta técnica se realizó con un adhesivo especial en base a cola animal. Es importante recalcar que las cuchillas y tarugos no deben llegar al límite o al ras de la superficie exterior de las imágenes, ya que se debe dejar un espacio para poder colocar la masilla especial para madera y el estuco.

Reintegración de partes faltantes - jueves 15 de julio 2021

Es el momento de efectuar la reparación de la mano y partes faltantes de la misma, usando madera de cedro seca y continuando la dirección de las fibras o vetas de esta, se procede a colocar un trozo de madera con las proporciones del dedo anular de la mano derecha, ayudados con un adhesivo en base a cola animal, las partes deben estar limpias y secas de polvos o partículas para tener mayor fijación, una vez que la pieza está seca y adherida a la mano se procede a realizar la forja y pulido del mismo, dándole su forma y movimiento anatómico original, posteriormente se procede al lijado de esta parte y pasará al siguiente proceso de estucado.

Es recomendable, en el caso de no obtener este tipo de madera original, hacer uso de la madera de Balsa o Balso (*Ochroma Pyramidale*), que es de una especie tropical bastante conocida por su ligereza y flexibilidad al momento de modelar.

Remoción del papel japonés - lunes 19 de julio del 2021

Se efectúa la remoción y retiro del papel japonés o de arroz, con agua destilada, se debe secar con algodón, ya que las partes intervenidas están consolidadas.

Estucado o Emporado – martes 20 de julio del 2021

Luego de que se haya secado el adhesivo o coleta, se realiza el proceso de estucado o colocación de la base de preparación, siendo este un compuesto de cola orgánica, carbonato de calcio y otros elementos que hacen un preparado resistente y de fácil adhesión, el tratamiento de estucado consiste en nivelar y texturizar las zonas intervenidas anteriormente, con la ayuda de visores ópticos de aumento preferiblemente número 7, es de gran ayuda para cubrir minuciosamente la totalidad de las grietas, desprendimientos o lagunas (son las capas faltantes de la constitución de la pintura), este tratamiento se da con el fin de rellenar o nivelar las superficies, fusionar con la base de preparación existente y hacer imperceptible su intervención, para más adelante poder integrar el color, por lo que es recomendable tomar el tiempo necesario para que exista un secado total del estuco.

Lijado y pulido - lunes 26 de julio del 2021

Una vez que el estuco se encuentra totalmente seco, se realiza el lijado o pulido de las zonas estucadas anteriormente con un extremo cuidado y de manera minuciosa, evitando no afectar las partes que no fueron intervenidas (capas pictóricas, pan de oro, etc.), se debe utilizar una lija de numeración entre 280 a 350 con la finalidad de no rayar la base de preparación y darles a las partes intervenidas uniformidad entre la capa antigua y la estucada, dejándolas lisas, suaves y en óptimas condiciones para el próximo proceso.

Remoción y limpieza de repintes - lunes 02 de agosto del 2021

Remoción y limpieza de repintes, como primer paso se realizó un testeado de disolventes de diversa naturaleza, para comprobar y verificar la solubilidad, sensibilidad y compatibilidad en las imágenes de los productos de remoción, lo que permitió la eliminación de las capas pictóricas existentes y que están ocultando la pintura original, así como la presencia de lacas / barnices o

capas protectoras, las mismas que se han vuelto de color amarillento debido a la oxidación en el transcurso del tiempo y su exposición al ambiente.

Este proceso se realizó de manera mecánica / manual, con la ayuda del bisturí y escalpelo, la extracción debe ser milímetro a milímetro hasta cubrir toda la superficie intervenida, de esta manera también se eliminaron manchas de grasa y partículas oscuras de naturaleza desconocida que se encontraban en los encarnes particularmente.

Limpieza integral final - lunes 09 de agosto del 2021

Es necesario retirar los excedentes o partículas de polvo que se generaron de los procesos anteriores, por lo que es muy importante efectuar una limpieza integral de las figuras, en especial en las zonas de los encarnes en donde se realiza una limpieza bastante delicada y minuciosa con productos de distinta naturaleza, orgánicos y/o químicos, aplicándolos con algodón o hisopos, mediante movimientos giratorios continuos y cambiando paulatinamente los algodones, es recomendable cambiar de hisopo de manera continua, para evitar que las superficies se vuelvan a impregnar de la suciedad que fue retirada anteriormente.

Este proceso permite hacer una limpieza profunda de las figuras, una vez terminada la limpieza se recomienda frotar un algodón en los encarnes, con la finalidad de aumentar el brillo natural que tiene la capa de color.

Reintegración de color - jueves 12 de agosto del 2021

Ahora corresponde realizar la integración del color, hay que tener en cuenta el tipo de terminado que tienen las capas de color, estas pueden ser brillantes, mates o semimates, por lo que se debe equilibrar en cantidades exactas el uso de los diluyentes, barnices y colores para obtener el brillo adecuado al momento de reintegrar el color.

La integración de color se realiza mediante la técnica del Rigatino o Tratteggio la cual consiste en realizar líneas continuas de una longitud máxima de medio centímetro con un pincel fino, hasta cubrir la totalidad de los faltantes en la superficie donde se encuentra el estucado, para alcanzar una posición dinámica en la mezcla de todos los colores. La dirección de la técnica depende de la forma del pliegue, estos pueden ser verticales u horizontales, esta es una manera de garantizar que se realizó un proceso de restauración.

Para la reintegración de color se debe utilizar materiales de fácil remoción o reversibles, los cuales no necesitan de una capa de protección transparente, como la laca o barniz, porque son resinas sintéticas que con el tiempo tienden a oxidarse, volviéndose de un aspecto amarillento.

El trazo y la pincelada que integran la nueva capa de color debe mantenerse al límite o en la aproximación de la capa del material auténtico original, la unificación y la suma de las dos capas (antigua y nueva) le proporciona un equilibrio y esto quedará como un registro que no altera la imagen.

Para la manipulación y uso de todos estos materiales es importante utilizar mascarilla y guantes de protección debido a la toxicidad de los productos químicos.

Al momento de reintegrar el pan de oro que se encuentra en esta imagen, se ha utilizado un dorado de base acrílica mediante la técnica del Rigatino, ya que no es recomendable volver a colocar láminas de oro debido a la diferencia del tiempo y su desgaste, usando el color dorado se realiza un acto de imitación para la visión, ya que no tiene nada que ver con la naturaleza física de la lámina de oro.

Capa de protección y brillo - sábado 28 de agosto del 2021

Para finalizar el proceso de restauración se ha utilizado ceras neutras especiales para restauración, para dar brillo en los encarnes, que no permite la acumulación de polvo y no pierde

su consistencia original y transparencia. Se debe aplicar y pulir con algodón las veces que sean necesarias para dar mayor brillo, esto exclusivamente se realiza en los encarnes.

Embalaje - martes 31 de agosto del 2021

Una vez finalizada la obra se recomienda cubrir, envolver, embalar y transportar las imágenes con una tela no tejida semidireccional de formación uniforme llamada Pellon, y para manipular las imágenes el uso guantes, con el fin proteger de los agentes externos a la obra restaurada antes de su entrega.

5.1.12. Conclusiones

- Realizar la debida documentación fotográfica del antes, durante y después de la intervención ya que es el único respaldo con el que cuenta la persona que realiza la restauración para sustentar el trabajo efectuado.
- Elaborar el diagnóstico situacional de la obra, así como llevar un registro diario de las actividades realizadas a través de un informe, lo cual respalda el trabajo ejecutado en caso de que los clientes o interesados deseen conocer más a profundidad el desarrollo de la restauración de la obra.
- Los materiales utilizados en este proceso son ideales, garantizados y adecuados para la restauración, los mismos que deben ser reversibles y de fácil manejo lo que permite realizar remociones en caso de ser necesario.

5.1.13. Recomendaciones

- Cumplir a cabalidad los procesos técnicos y los tiempos necesarios entre las etapas de restauración, ya que de ello depende la calidad y éxito del trabajo final.

- Invertir los recursos económicos necesarios para adquirir materiales y herramientas óptimas que cumplan con los requerimientos y garantías de la restauración, es decir, no escatimar en la inversión para evitar inconvenientes durante el proceso de restauración.
- Efectuar una planificación de trabajo coherente, en función del estado situacional de la obra para que sea entregada en el tiempo adecuado para las partes, así como también establecer el presupuesto económico que permita adquirir lo necesario.

5.1.14. Bibliografía

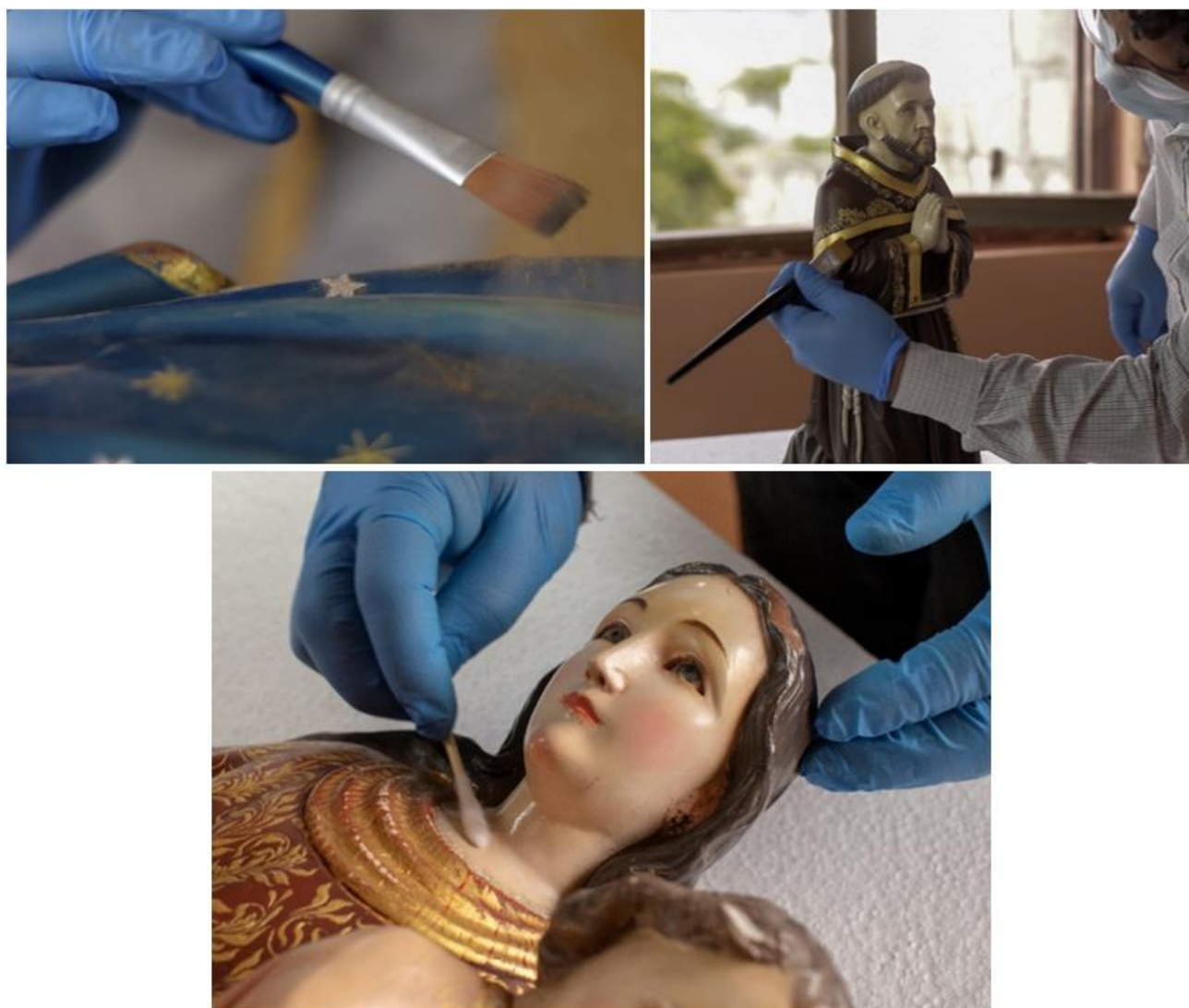
- Anselmo, A., & Valenzuela, P. (2002). *Conservación de Imagenaría y Objetos Litúrgicos*. Santiago de Chile: CNCR - DIBAM. Obtenido de http://www.cncr.gob.cl/611/articles-4950_archivo_01.pdf
- Ballesteros Arranz, E. (2015). *Arte Colonial*. Madrid: Hiares Multimedia. Obtenido de <https://elibro.net/es/lc/utnorte/titulos/43008>
- Ballesteros Arranz, E. (2015). *Escultura Barroca Castellana*. Madrid: Hiares Multimedia. Obtenido de <https://elibro.net/es/lc/utnorte/titulos/43003>
- Bendekovic de la Puente, A., Guerrero Hodge, C., & Morales Almonacid, M. (2010). Restauración de la Virgen del Carmen: madera, carbón y fe. *Conserva N° 15 del Servicio Nacional de Patrimonio Cultural de Colombia*, 93-113. Obtenido de https://www.patrimoniocultural.gob.cl/614/articles-45928_archivo_01.pdf
- Claramonte Villanueva, P., & Martínez Carrión, R. (2010). Restauració d'una pintura sobre tela del monestir de Sant Benet de Montserrat. *UNICUM*, 200-203. Obtenido de <https://raco.cat/index.php/UNICUM/article/view/287953>
- Coto Cobo, J. L. (2011). Memoria final sobre la restauración de la escultura en madera de San Francisco de Asís, perteneciente a la Colegiata de Osuna. *Cuadernos de los amigos de los museos de Osuna*, 115-121. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3826913.pdf>
- Diario El Comercio. (13 de Abril de 2021). Artesanas del oficio del tallado ayudan a reflotar a San Antonio de Ibarra. *El Comercio*. Recuperado el 07 de Noviembre de 2021, de <https://www.elcomercio.com/actualidad/ecuador/mujeres-artesanas-ibarra-talladoras-madera.html>
- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. (2011). Guía de Identificación de la Escultura. *Serie Normativas y Directrices*, 18-21. Obtenido de http://www.competencias.gob.ec/wp-content/uploads/2017/06/09IGC2011-GUIA07_v1.pdf
- Villalba, O. (2009). *Arte y Artesanías de San Antonio*. Ibarra.

5.1.15. Anexos

Fotografías de la intervención

Figura 10

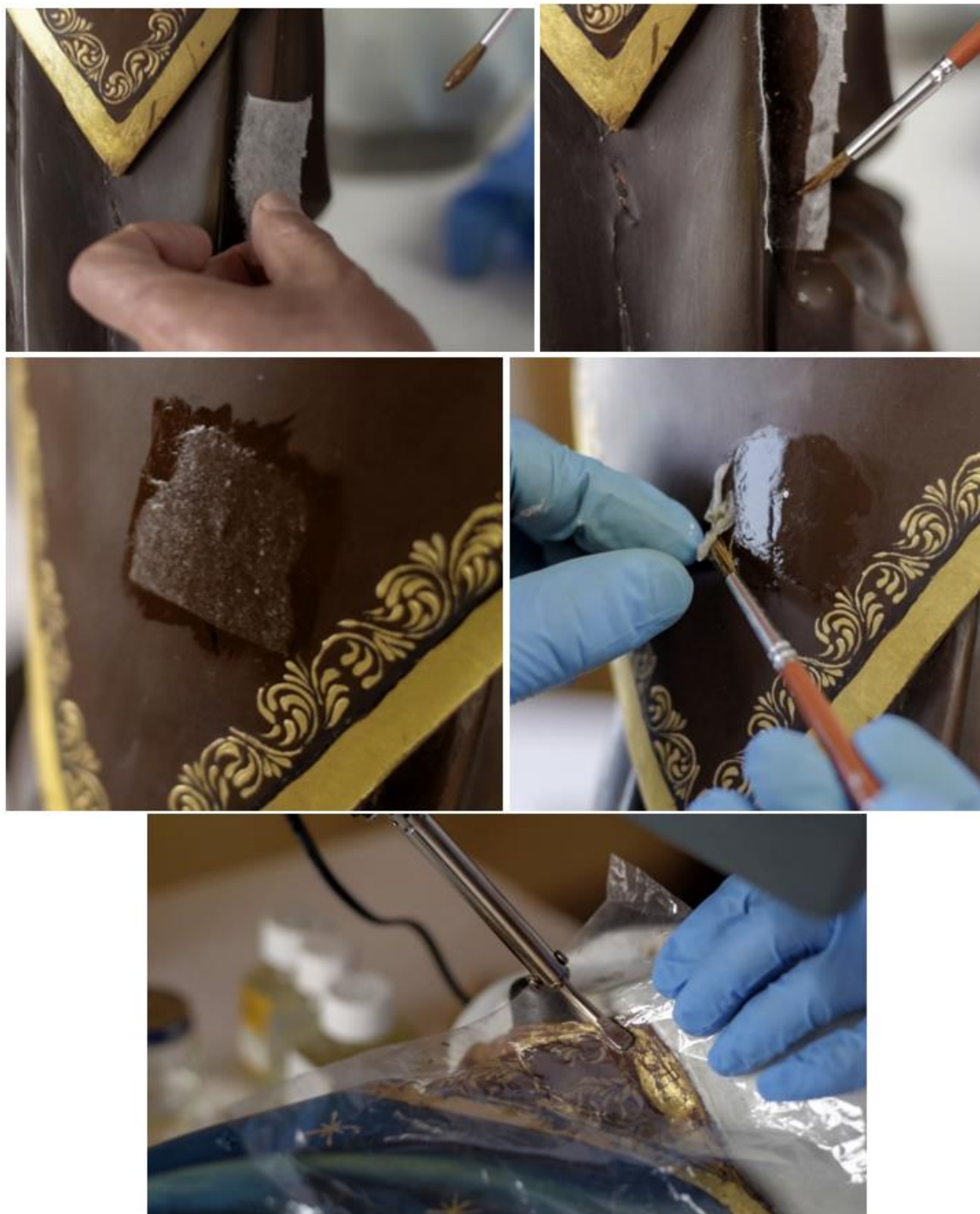
Limpieza de las imágenes



Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 11

Consolidación de las partes afectadas



Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 12

Consolidación de las partes afectadas



Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 13

Reintegración de partes faltantes mediante el uso de tarugos de madera



Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 14

Reintegración de parte faltante en la mano derecha de la Virgen



Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 15

Proceso de estucado o base de preparación



Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 16

Lijado y pulido de las partes estucadas



Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 17

Retiro de lacas protectoras y repintes



Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 18

Segundo proceso de limpieza antes de reintegrar el color



Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 19

Reintegración de color





Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 20

Rostro de la Virgen restaurado (antes y después)



Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 21

Virgen restaurada (antes – durante – después)



Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 22

Santo Domingo de Guzmán restaurado (antes – durante – después)



Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 23

San Francisco de Asís restaurado (antes – durante – después)



Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 24

Niño Jesús restaurado (antes – durante – después)



Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 25

Entrega de la obra restaurada

Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 26

Cobertura de medios de comunicación

Fuente: Elaborado por el investigador

CONCLUSIONES

- En la parroquia de San Antonio de Ibarra existe un gran potencial artístico para elaborar obras de alta calidad mismas que son reconocidas a nivel nacional e internacional, teniendo en cuenta que la localidad desde hace años es la mayor productora de imágenes religiosas, lo que ha llevado a perfeccionar las técnicas y detalles como por ejemplo: rostros, manos, pies con decoraciones más finas y expresivas incluso llegando a rebasar el nivel de las generaciones pasadas, sin embargo en lo referente a restauración se ha determinado que no existe el conocimiento técnico – científico y profesional para realizar intervenciones específicas sobre bienes materiales patrimoniales, es decir, se han realizado malas prácticas y de forma empírica bajo un concepto errado de lo que significa la restauración.
- El desconocimiento y mal uso de los materiales existentes en el mercado han permitido que se realicen intervenciones empíricas, incluso se ha llegado a remover toda la pintura original y se ha realizado un repinte integral de las obras, cometiendo un sacrilegio a estas obras de arte. El uso de materiales no comprobados para restauración ocasiona que en el corto tiempo se deterioren aún más las obras que buscaban una restauración, debido a que los materiales no han sido probados, no son reversibles y que con el tiempo sufren oxidación, endurecimiento y toman una apariencia amarillenta por la composición, reacción y exposición a los agentes externos, haciendo que el daño sea irreversible.
- Se identificó la falta de asignación de responsables del cuidado de los bienes patrimoniales, por lo cual se considera que lo ideal sería llegar a difundir la Restauración a todas las personas involucradas con los bienes, considerando que la Ley de Patrimonio en nuestro país condena incluso hasta con privación de la libertad por atentar contra las obras de arte registradas.

- Haber presentado a la colectividad la imagen restaurada de la Virgen de anda de Las Lajas como propuesta en la presente investigación, ha generado expectativa e interés en las personas inmersas en el ámbito artístico religioso, ya que al ser un tema no profundizado en la localidad ha incentivado a las nuevas generaciones de artesanos a involucrarse activamente en los procesos de restauración de una forma responsable y técnica.

RECOMENDACIONES

- Las personas dedicadas a este tipo de manifestación artística deben primeramente tener principios, ética y formación, para recomendar este tipo de trabajos a personas especializadas en restauración de bienes culturales, ya que las malas intervenciones, el uso de materiales no recomendados y el transcurrir del tiempo hacen que se altere su permanencia e integridad.
- Los dueños de talleres y policromadores de la parroquia deben ser más reflexivos, conscientes y respetar que cada uno cumple su oficio al momento de crear nuevas obras y no participar en intervenciones de las cuales se desconoce sobre el arte antiguo y la restauración porque existen procedimientos, métodos y técnicas que se deben realizar antes, durante y después de una intervención para conservar de manera óptima los bienes patrimoniales de todos.
- Se debe organizar talleres, seminarios para difundir la información sobre la Restauración en todas sus manifestaciones, murales, pintura de caballete, esculturas, etc. para las nuevas, medianas y antiguas generaciones, mediante ello dar a conocer: Técnicas, Filosofía de la Restauración, el contenido de La Carta de Venecia, La Carta de Quito, La Carta de Atenas; en lo referente a Conservación y Restauración de bienes materiales.
- Se recomienda a la comunidad eclesiástica asignar responsables para el cuidado de las imágenes religiosas; mismos que pueden ser priostes, sacerdotes o la sociedad en general. Así también es importante realizar mantenimientos preventivos para la conservación de dichas imágenes, a fin de que puedan prevalecer en el tiempo. Es importante además dar continuidad a esta propuesta innovadora, la cual permitirá dar el valor que poseen en general los bienes artísticos patrimoniales y particularmente tan importante ícono como es la Virgen de anda de Las Lajas.

ANEXOS

Esquema de entrevista aplicada a los artistas de diferentes generaciones

- Desde su experiencia y trayectoria familiar considera haber receptado todas las técnicas y enseñanzas de su progenitor o maestro.
- ¿Qué clase de técnicas antiguas conoce?
- ¿El desarrollo de las restauraciones están sujetas al criterio y consideración del cliente?
- En la parroquia de San Antonio de Ibarra existen muchos artistas policromadores, sin embargo, cada vez existen menos personas interesadas en aprender este arte y oficio.
- ¿Considera que es necesario tener criterios más profundos, para poder identificar y conocer lo que representa la obra?
- ¿Para restaurar una imagen religiosa es necesaria una investigación previa?
- ¿Cuánto tiempo le dedica generalmente a la fase de estudio previo?
- ¿Cómo determinar la técnica que se va a emplear para iniciar la restauración?
- ¿Qué materiales y técnicas recomendaría utilizar en el proceso de limpieza de la imagen?
- En las grietas, rajaduras o fisuras, ¿cuál sería la mejor forma de poder corregirlas y evitar que se vuelvan presentar?
- En el caso del deterioro del pan de oro (dorado-bruñido), estofado o esgrafiado, ¿Qué proceso se debería realizar?
- ¿Cuándo existan daños en las imágenes causadas por desgaste, roces y golpes, como se podría solucionar para no intervenir toda la superficie?
- Considera que los finos detalles (cejas, párpados, ojos, labios) ¿Deben mantenerse y respetar su estilo original?
- En el proceso de encarnados, ¿Cuál sería el método más indicado para mantener el color original, sin intervenir toda la superficie?

- ¿Para garantizar la durabilidad de la obra restaurada, cree usted que se debe usar algún material de protección? Indique cuál sería.
- ¿Cada que tiempo se debe dar mantenimiento a las imágenes para evitar hacer grandes intervenciones?
- ¿Cree que este arte y oficio tiene un tiempo cercano de extinguirse?

Esquema de la entrevista aplicada al Rvdo. Padre Amado Carranco promotor del Santuario de Nuestra Señora de Las Lajas

- ¿Qué puede relatarnos sobre la trayectoria de la Virgen de anda de Las Lajas cuando usted inicio como sacerdote en la parroquia?
- ¿Como fue tomando más importancia y relevancia las peregrinaciones hacia los distintos barrios?
- ¿Que representa la Virgen de Las Lajas para la parroquia de San Antonio?
- ¿Como la iglesia llegó a ser santuario?
- ¿Conoce usted la historia del robo de las primeras imágenes originales de Santo Domingo y San Francisco que acompañan a la virgen de anda?
- ¿Conoce quien repuso las imágenes robadas?
- ¿Es necesario realizar restauraciones artísticas a las imágenes religiosas que tienen las iglesias?
- Para hacer restaurar una imagen, ¿Los custodios de las iglesias y santuarios deben tener una asesoría y conocimiento sobre el tipo de imágenes que están bajo su cuidado?
- ¿Cree usted qué, las restauraciones se deben hacer por personal capacitado con métodos y técnicas adecuadas, para evitar daños en su estructura y mantener su policromía original?
- ¿Considera necesario realizar una restauración artística de la Virgen de anda de Las Lajas?

- ¿Cree usted que la restauración de la imagen sea un aporte positivo a la iglesia y a sus fieles?
- ¿Una imagen restaurada fortalecerá aún más el cariño, la fe y la devoción de sus fieles?
- ¿Como mantener y fortalecer las manifestaciones de fe y religiosidad de sus fieles, hacia la Virgen y Dios en nuestra población?

Invitación al evento de entrega – recepción de la obra restaurada

Figura 27

Tarjeta de invitación



Fuente: Elaborado por el investigador

Respaldo fotográfico

Entrevistas realizadas a los maestros antiguos de la parroquia

Figura 28

Sr. Gabriel García



Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 29

Sr. Alfonso Yépez



Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 30

Sr. Alcides Montesdeoca

Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 31

Sr. Hugo Montesdeoca

Fuente: Elaborado por el investigador

Figura 32

Rvdo. Padre Amado Carranco

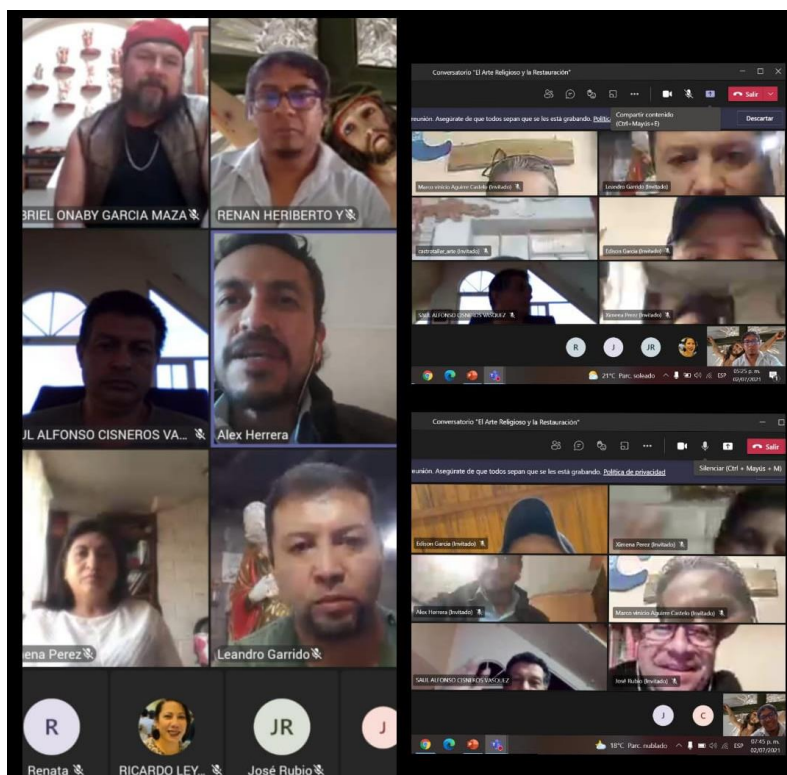


Fuente: Elaborado por el investigador

Conversatorio virtual

Figura 33

Imágenes de los participantes en el conversatorio



Fuente: Elaborado por el investigador

Referencias

- Anselmo, A., & Valenzuela, P. (2002). *Conservación de Imagenaría y Objetos Litúrgicos*. Santiago de Chile: CNCR - DIBAM. Obtenido de http://www.cncr.gob.cl/611/articulos-4950_archivo_01.pdf
- Baldini, U. (1997). *Teoría de la Restauración y unidad de metodología vol. 1*. Fiesole (Florenca - Italia): Nerea S.A.
- Ballesteros Arranz, E. (2015). *Arte Colonial*. Madrid: Hiares Multimedia. Obtenido de <https://elibro.net/es/lc/utnorte/titulos/43008>
- Ballesteros Arranz, E. (2015). *Escultura Barroca Castellana*. Madrid: Hiares Multimedia. Obtenido de <https://elibro.net/es/lc/utnorte/titulos/43003>
- Bayón, D. (1984). *El correo de la UNESCO: Artes de América Latina*. España: UNESCO. Obtenido de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000074684_spa
- Bendekovic de la Puente, A., Guerrero Hodge, C., & Morales Almonacid, M. (2010). Restauración de la Virgen del Carmen: madera, carbón y fe. *Conserva N° 15 del Servicio Nacional de Patrimonio Cultural de Colombia*, 93-113. Obtenido de https://www.patrimoniocultural.gob.cl/614/articulos-45928_archivo_01.pdf
- Claramonte Villanueva, P., & Martínez Carrión, R. (2010). Restauració d'una pintura sobre tela del monestir de Sant Benet de Montserrat. *UNICUM*, 200-203. Obtenido de <https://raco.cat/index.php/UNICUM/article/view/287953>
- Coto Cobo, J. L. (2011). Memoria final sobre la restauración de la escultura en madera de San Francisco de Asís, perteneciente a la Colegiata de Osuna. *Cuadernos de los amigos de los museos de Osuna*, 115-121. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3826913.pdf>
- Diario El Comercio. (13 de Abril de 2021). Artesanas del oficio del tallado ayudan a reflotar a San Antonio de Ibarra. *El Comercio*. Recuperado el 07 de Noviembre de 2021, de <https://www.elcomercio.com/actualidad/ecuador/mujeres-artesanas-ibarra-talladoras-madera.html>
- Escudero Albornoz, X. (2007). *Escultura Colonial Quiteña Arte y Oficio*. Quito: Trama Ediciones.
- Gómez González, M., & Gómez Espinosa, T. (2001). Diagnóstico y metodología de resaturación en la escultura policromada. *ARBOR*, 613 - 644. Obtenido de <https://core.ac.uk/download/pdf/206739092.pdf>
- Grupo Español de Conservación. (2018). Conservación N° 13. *Revista Ge-conservación*, 98. Obtenido de <https://doi.org/10.37558/gec.v13i0.590>
- Huneeus Alliende, T. (2014). *Protocolo para la descripción de imagería religiosa virreinal siglos (XVI - XIX)*. Santiago de Chile: Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales. Obtenido de https://www.cdbp.patrimoniocultural.gob.cl/652/articulos-47873_archivo_01.pdf

- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. (2011). Guía de Identificación de la Escultura. *Serie Normativas y Directrices*, 18-21. Obtenido de http://www.competencias.gob.ec/wp-content/uploads/2017/06/09IGC2011-GUIA07_v1.pdf
- López, J., Marcano, M., López, Y., & Fasanella, H. (2004). El Arte Barroco. Análisis de las circunstancias que favorecieron su difusión. *Las formas en el Barroco: I. Arquitectura y Escultura*, 1. Obtenido de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0367-47622004000200010
- Lozano Dominguez, A. (2015). Algunos aspectos conservativos de la escultura línea, barroca, andaluza y napolitana. *Fundación Dialnet*, 707-716. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5125232>
- Pascual, E., & Patiño, M. (2002). *Restauración de Pintura* (Primera edición ed.). Barcelona: Parramón ediciones S.A.
- Radoslav, I. (1999). La Esencia del Arte Cristiano. *Aisthesis*, 32, 9-10. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7009662>
- Restauradores Pro Art. (2008). *Presupuesto de Restauración de Escultura Policromada*. Valencia: Pro Art. Obtenido de <http://www.santosjuanes.com/conservacion/virgendelcarmen/proyectoderestauracionvirgencarmen.pdf>
- Ruitort, A. (2010). *Arte Barroco*. Madrid: Firmas Press. Obtenido de <https://elibro.net/es/lc/utnorte/titulos/36401>
- Universidad de Sevilla. (1997). *Exposición Patrimonio recuperado de la Universidad de Sevilla - Real Alcázar de Sevilla* (Primera edición ed.). Sevilla: Egondi Artes Gráficas S.A.
- Vargas, J. M., & Escudero, X. (2000). *Historia y Crítica del Arte Hispanoamericano Real Audiencia de Quito (Siglos XVI, XVII Y XVIII)*. Quito: Ediciones Abya-Yala. Obtenido de http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1542&context=abya_yala
- Villalba, O. (2009). *Arte y Artesanías de San Antonio*. Ibarra.