

**ESCUELA SUPERIOR AUTÓNOMA DE BELLAS ARTES
DIEGO QUISPE TITO DEL CUSCO**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ARTE DIEGO QUISPE TITO DEL
CUSCO**

**Facultad de Arte
Carrera Profesional de Conservación y Restauración
de Obras de Arte**



**Conservación y Restauración de la pintura sobre lienzo
Constantino el grande y los frailes del Museo y
Catacumbas del Convento Máximo de San Francisco de
Asís del Cusco**

Asesor de Especialidad: Mg. Myriam LEIVA ALVAREZ

Asesor Metodológico: Mg. Maria Eugenia ALVAREZ LOPEZ

Tesis presentada por las bachilleres:

**Erika Huachaca Alvarez
Flor de Martha Quispe Barrios**

Para optar al Título Profesional de Licenciado en
Conservación y Restauración de obras de arte.

Cusco -2026



Anexo N° 01

INFORME DE ORIGINALIDAD

EL QUE SUSCRIBE, ASESOR DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN/TESIS TITULADO	
CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LA PINTURA SOBRE LIENZO CONSTANTINO EL GRANDE Y LOS FRAILLES DEL MUSEO Y CATAUMBAS DEL CONVENTO MÁXIMO DE SAN FRANCISCO DE ASÍS DEL CUSCO.	
Presentado por:	ERIKA HUACHACA ALVAREZ FLOR DE MARTHA GUIISPE BARRIOS
DNI, N°:	70031791 46133308
Para optar el título profesional/grado académico de:	LICENCIADA EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE
Informo que el trabajo de investigación ha sido sometido a revisión por	(02) veces
Mediante el Software Antiplagio y de la evaluación de originalidad se tiene un porcentaje de	(6)%

EVALUACIÓN Y ACCIONES DEL REPORTE DE COINCIDENCIA PARA TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN CONDUCTENTES A GRADO ACADÉMICO O TÍTULO PROFESIONAL, TESIS

PORCENTAJE	EVALUACIÓN Y ACCIONES	Marque con una (X)
Del 1 al 25%	Nivel de similitud de fuente aceptable	X
Mas de 26 %	Devolver al usuario para las correcciones	

Por tanto, en mi condición de asesor metodológico, firmo el presente informe en señal de conformidad y adjunto la primera hoja del reporte del Sistema Antiplagio.

Cusco, 5 de mayo de 2026

Firma  

Post firma LEIVA ALVAREZ MYRIAM

DNI, N°: 10608641

ORCID del Asesor 0000-0002-4907-0937

Se adjunta:

1. Reporte del porcentaje de coincidencias por el Sistema Anti plagio.
2. Reporte general de coincidencias por el sistema anti plagio en formato PDF

Conservación y Restauración de la pintura sobre lienzo
Constantino el grande y los frailes del Museo y Catacumbas
del Convento Máximo de San Francisco de Asís del Cusco

INFORME DE ORIGINALIDAD

6%	6%	2%	3%
INDICE DE SIMILITUD	FUENTES DE INTERNET	PUBLICACIONES	TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	repositorio.unadqtc.edu.pe Fuente de Internet	3%
2	Submitted to Brigham Young University Trabajo del estudiante	1%
3	repositorio.lamolina.edu.pe Fuente de Internet	1%
4	renati.sunedu.gob.pe Fuente de Internet	<1%
5	hdl.handle.net Fuente de Internet	<1%
6	repositorioinstitucional.ufpso.edu.co Fuente de Internet	<1%
7	Submitted to Universidad Politécnica del Perú Trabajo del estudiante	<1%
8	Submitted to EP NBS S.A.C. Trabajo del estudiante	<1%
9	www.internetbabs.com Fuente de Internet	<1%
10	idus.us.es Fuente de Internet	<1%
11	repositorio.unjfsc.edu.pe Fuente de Internet	<1%

**CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE LA PINTURA SOBRE
LIENZO CONSTANTINO EL GRANDE Y LOS FRAILES DEL MUSEO Y
CATACUMBAS DEL CONVENTO MÁXIMO DE SAN FRANCISCO DE
ASÍS DEL CUSCO**

1.1. ÍNDICES

ÍNDICE DE CONTENIDO

1.1. ÍNDICES	III
ÍNDICE DE CONTENIDO	III
ÍNDICE DE TABLAS	VI
ÍNDICE DE FIGURAS	VII
1.2. DEDICATORIA	XVI
1.3. INTRODUCCIÓN	1
1.4. RESUMEN.....	3
1.5. ABSTRACT.....	4
CAPÍTULO I	5
PLANEACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	5
1.1 PROBLEMA DE LA INVESTIGACIÓN.....	5
1.1.1 Descripción del problema	5
1.1.2 Formulación del problema	6
1.2 OBJETIVOS	7
1.2.1 Objetivo general	7
1.2.2 Objetivos específicos	7
1.3 JUSTIFICACIÓN	8
1.4 VIABILIDAD	8
1.5 DELIMITACIONES	9
1.5.1. Delimitación Temporal	9
1.5.2. Delimitación Espacial	9
1.5.3. Delimitación Social.....	9
CAPÍTULO II.....	10
MARCO DE REFERENCIA Y TEORÍA	10
2.1 ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN	10
2.2 BASES TEÓRICAS	12
2.2.1 Teoría de la restauración	12
2.2.2 Restauración de estilo- Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc	12

2.2.3	Anti restauración / conservacionista/romántica - John Ruskin .	13
2.2.4	Restauración Científica- Camillo Boito	15
2.2.5	Restauración crítica – Cesare Brandi	15
2.2.6	Detractores pensamiento de Cesare Brandi.....	17
2.2.7	Elementos constitutivos de la pintura sobre lienzo en la época colonial	17
2.3	MARCO HISTÓRICO	24
2.3.1	Escuela Cusqueña	24
2.3.2	Estudio histórico de Constantino el grande	28
2.4	DEFINICIÓN DE TÉRMINOS.....	29
CAPÍTULO III		35
ASPECTOS METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN.....		35
3.1	ENFOQUE DE LA INVESTIGACIÓN	35
3.2	TIPO DE INVESTIGACIÓN	35
3.3	ALCANCE DE LA INVESTIGACIÓN.....	35
3.4	DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	36
3.5	UNIDAD DE ANÁLISIS	36
3.6	CATEGORIZACIÓN APRIORÍSTICA DE LA INVESTIGACIÓN	36
3.7	TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE OBSERVACIÓN	37
CAPÍTULO IV.....		39
DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN.....		39
4.1	REGISTROS DOCUMENTALES	39
4.2	ESTADO DE CONSERVACIÓN INICIAL.....	47
4.3	REGISTROS Y ESTUDIOS PRELIMINARES	60
4.4	CONTEXTO E HISTORIA DEL BIEN CULTURAL	72
4.5	APRECIACIÓN VALORATIVA GRÁFICA	78
4.5.1	Instrumentos de valoración semiótica.....	78
4.5.2	Valoración Ícono—Simbólica.....	79
4.5.3	Valoración Sintáctica	83
4.5.4	Valoración Sintagmática	84
4.5.5	Valoración Ícono—Simbólica.....	86

4.5.6	Valoración Sintáctica	92
4.5.7	Valoración Sintagmática	93
4.6	COMPOSICIÓN ESTRUCTURAL DE LA OBRA	94
4.7	IDENTIFICACIÓN DE PATOLOGÍAS Y LESIONES	95
CAPÍTULO V		97
INTERVENCIÓN CONSERVATIVO – RESTAURATIVA DE LA		
OBRA		97
5.1	ACTIVIDADES PRELIMINARES	97
5.1.1	Acondicionamiento del taller	97
5.1.2	Iluminación.....	98
5.1.3	Equipamiento.....	99
5.1.4	Análisis preliminar para la toma de decisiones.....	99
5.1.5	Procedimientos de intervención	115
5.2	RECOMENDACIÓN DE LAS CONDICIONES AMBIENTALES DEL ESPACIO DE REUBICACIÓN DE LA PINTURA SOBRE LIENZO	156
5.3	CONCLUSIONES	157
6 RECOMENDACIONES		159
7 LISTADO DE REFERENCIAS		160
REFERENCIAS		160
APÉNDICES		163
ANEXOS		183

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Clasificación de soportes.....	19
Tabla 2 Clasificación de los tejidos según el tipo de ligamento.....	21
Tabla 3 Ficha técnica.....	40
Tabla 4.: Soporte textil de la obra “Constantino el grande y los frailes”	48

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Fotografía de la obra de arte “Constantino el grande y los frailes”	6
Figura 2: Trama y urdimbre	20
Figure 3: Descripción del tejido	20
Figura 4: Constantino el grande	29
Figura 5: Rotulo de la catalogación de 1973	39
Figura 6: Tercer, cuarto y quinto fragmento	49
Figura 7: Rotura y faltante en el primer fragmento	50
Figura 8: Rotura de mayor dimensión	51
Figura 9: Faltante de mayor y menor dimensión	51
Figura 10: Detalle de faltante de menor dimensión	51
Figura 11: Tercer fragmento	53
Figura 12: Base de preparación lado reverso	55
Figura 13: Base de preparación lado anverso	55
Figura 14: Pérdida de capa pictórica	57
Figura 15: Laguna ubicada en el rostro	57
Figura 16: Craqueladuras y enconchamiento en la carnación	58
Figura 17 Ubicación del lienzo Constantino el grande y los frailes	60
Figura 18: Desmontaje del lienzo Constantino el grande y los frailes	61
Figura 19: Fotografía lado reverso del lienzo Constantino El Grande y los Frailes	61
Figura 20: Detalle del rostro del rey San Luis IX Y San Roque, con rayos X.	62
Figura 21: Laboratorio de rayos X	63
Figura 22: Fragmento A , en esta parte de la imagen se puede observar unas partes más brillantes de color blanco ubicado en el fondo en forma de las nubes, lo cual indica repintes	63
Figura 23: En el borde izquierdo se evidencia un color blanco en forma vertical, el cual nos indica que son repintes	64
Figura 24: En los bordes se aprecia un color blanco, el cual indica repintes.	64
Figura 25: Fragmento B, en esta imagen también se evidencian repintes, ubicado en el fondo sobre todo las partes más brillantes, otro lado también en el	

manto del personaje rey (en el borde delineado se aprecia un ligero cambio de color y un poco brillante).	65
Figura 26: Fragmento C, se evidencia repinte casi en su totalidad, tanto en los bordes (color blanco), y en varias partes (color brillante).	65
Figura 27: Fragmento D, se evidencian repintes casi en todo el fragmento (color brillante) y las el color oscuro, afirman la pérdida de capa pictórica	66
Figura 28: Fragmento E, en casi todo el fragmento evidencia repinte, salvo la parte superior.....	66
Figura 29: Fragmento A, se evidencia deformación en el soporte y los bordes.	67
Figura 30: Se evidencia deformación en el soporte y los bordes	67
Figura 31: Se aprecia la exfoliación y enconchamiento en cuanto a la capa pictórica.....	68
Figura 32: Fragmento B, se aprecia el doble en los bordes, las roturas, la suciedad superficial, perdida cromática, deformación del soporte.	68
Figura 33: Se aprecia el dobles en los bordes, las roturas, la suciedad superficial, pérdida cromática, deformación del soporte.	68
Figura 34: Se aprecia las pérdidas de capa pictórica y base de preparación de diferentes tamaños más que todo el borde.	69
Figura 35: Fragmento B, pérdida cromática y de base de reparación en los rostros y fondo de menor y mayor dimensión también en los bordes.....	69
Figura 36: Se aprecia las pérdidas de capa pictórica y base de preparación de diferentes tamaños más que todo el borde.	69
Figura 37: Pérdidas de capa pictórica y base de preparación de diferentes tamaños.	70
Figura 38: Fragmento A, evidencian manchas de humedad, suciedad superficial, repinte en los bordes, roturas, pérdida de capa pictórica.	70
Figura 39: Fragmento A, lado reverso, se aprecia el strapó (parte de la capa pictórica)	71
Figura 40: Fragmento B: Interpretación y análisis: evidencian manchas de humedad, suciedad superficial, repinte en los bordes, roturas, pérdida de capa pictórica.....	71

Figura 41: Fragmento B, se aprecia manchas de humedad de los bordes, parte del atrapo.....	72
Figura 42: Ficha de catalogación del año 1973, adherido en el lienzo “Constantino el grande y los frailes”	72
Figura 43: Revisión de las fichas de catalogación del año 1990.....	73
Figura 44: Ficha de catalogación: San Luis rey de Francia n°43	73
Figura 45: Ficha de catalogación, San Luis Rey de Francia, N°69.....	74
Figura 46: Hoja impresa, San Luis IX.....	76
Figura 47: San Luis IX adorando al niño Jesús en los brazos de la Virgen ..	77
Figura 48: Taller del primer piso del segundo claustro del museo y catacumbas del convento de San Francisco de Asís del Cusco.	97
Figura 49: Taller del primer piso del segundo claustro del museo y catacumbas del convento de San Francisco de Asís del Cusco, lugar donde se realizó los análisis preliminares y las intervenciones conservativas y restaurativas.	97
Figura 50: Taller en el segundo piso del segundo claustro del museo de San Francisco de Asís del Cusco, donde se realizó algunas fotografías especializadas.	98
Figura 51: Taller en el segundo piso del segundo claustro del museo de San Francisco de Asís del Cusco, donde se realizó parte de la reintegración cromática.	98
Figura 52: Fotografía de analisis biologico por especialista	100
Figura 53: Cultivo de gérmenes comunes y hongos.....	100
Figura 54: Trichophyton rubrum	101
Figura 55: Cladosporium sp.	101
Figura 56: Materiales para la prueba de pirognisis	102
Figura 57: Fotografía Ceniza de color blanca de la fibra	104
Figura 58: Materiales para la prueba de solubilidad	105
Figura 59: Humectando la compresa con agua destilada	107
Figura 60: Prueba de solubilidad del color celeste (fondo).....	108
Figura 61: Prueba de solubilidad del color negro (vestimenta).....	108
Figura 62: Prueba de solubilidad carnación	109

Figura 63: Materiales para la prueba de higroscopicidad.....	110
Figura 64: Prueba de higroscopicidad en el soporte textil del primer fragmento	112
Figura 65: Prueba de higroscopicidad en la policromía- celeste	112
Figura 66: Prueba de higroscopicidad en la policromía- marrón	113
Figura 67: Prueba de higroscopicidad de la policromía –celeste	113
Figura 68: Prueba de higroscopicidad de la policromía – negro	113
Figura 69: Prueba de Higroscopicidad de la policromía- carnación	114
Figura 70: Prueba de higroscopicidad de la policromía - rojo	114
Figura 71: Materiales para el proceso de desinfección	116
Figura 72: Cajas Petri con algodón previamente humectados con el alcohol de 70.....	116
Figura 73: Sellado de la bolsa del encapsulado	117
Figura 74: Fecha de inicio del proceso	117
Figura 75: Retirando la bolsa del encapsulado	117
Figura 76: Materiales para el proceso de limpieza superficial	118
Figura 77: Limpieza empleando el pincel.	119
Figura 78: Limpieza con pincel	119
Figura 79: Limpieza utilizando un bom bim	120
Figura 80: Materiales para el proceso de velado	121
Figura 81: Detalle del velado con papel japonés	121
Figura 82: Velado total de Segundo fragmento.....	121
Figura 83: Materiales para el proceso de consolidación de estratos	122
Figura 84: Consolidación utilizando calor	123
Figura 85: Utilización de pesas	123
Figura 86: Materiales para limpieza del soporte	124
Figura 87: Detalle de limpieza con escobilla pequeña	124
Figura 88: Limpieza al seco empleando una goma de borrador blanco	125
Figure 89: Limpieza utilizando un bisturí	125
Figura 90: Utilización de aspiradora para limpieza.....	125
Figura 91: Materiales para el proceso de suturas y parches	127
Figura 92: Materiales para preparar tela con base de preparación	127

Figura 93: Detalle del proceso del parche	127
Figura 94: Detalle del parche utilizando hilos previamente encolados con jade	128
Figura 95: Detalle de suturas	128
Figura 96: Detalle del uso de calor utilizando espátula térmica.....	128
Figura 97: Materiales del proceso del develado	129
Figura 98: Develado empleando pinzas	130
Figura 99: Develado empleando agua destilada tibia.....	130
Figura 100: Retiro del papel japonés	130
Figura 101: Materiales para limpieza de la capa pictórica	131
Figura 102: Diferenciación de la limpieza	132
Figura 103: Limpieza con hisopos empleando agua destilada	132
Figura 104: Limpieza de repinte (pintura de pared manchado recientemente)	133
Figura 105: Limpieza donde ya se visualiza una mano roja	133
Figura 106: Materiales para masillado y entizado.....	134
Figura 107: Detalle del entizado.....	135
Figura 108: Entizado empleando pincel N° 000.....	135
Figura 109: Entizado de cabezal superior del lienzo.....	136
Figura 110: Materiales para la reintegración cromática	138
Figura 111: Reintegración cromática vestimenta	138
Figura 112: Regattino en el fondo celeste	139
Figura 113: Aplicar veladura antes de la reintegración.....	139
Figura 114: Reintegración cromática del fragmento A	140
Figura 115: Reintegración cromática con técnica de puntillismo y regattino	140
Figura 116: Reintegración del fondo -color cerúleo.....	141
Figura 117: Reintegración cromática con puntillismo fondo celeste	141
Figura 118: Reintegración cromática puntillismo	142
Figura 119: Materiales para el saturado de bastidores nuevos	143
Figura 120: Utilización de cera natural de abeja para la saturación.....	143
Figura 121: Saturación empleando calor	144

Figura 122: Materiales para el reforzamiento de bordes con bandas de tela	145
Figura 123: Detalle de preparación de tela lino español (corte).....	145
Figura 124: Corte de la tela	145
Figura 125: Realización de los flecos, extracción de hilos	146
Figura 126: Ordenando los flecos.....	146
Figura 127: Detalle del empleo de mowillit B-73 como adhesivo	147
Figura 128: Detalle de la unión de la tela nueva al soporte original	147
Figura 129: Materiales para montaje al bastidor	148
Figura 130: Empleo de grapas para sujetar	148
Figura 131: Proceso del montaje	149
Figura 132: Montaje al nuevo bastidor.....	149
Figura 133: Montaje de los tres fragmentos a un bastidor Nuevo y tela.....	150
Figura 134: Detalle del montaje por el reverso	150
Figura 135: Materiales para barnizado final.....	151
Figura 136: Preparación del barniz porcentajes	152
Figura 137: Preparación en baño María	152
Figura 138: Realización de prueba en otro lienzo pequeño	152
Figura 139: Barnizado en un ambiente abierto.....	153
Figura 140: Barnizado del fragmento más grande	153
Figura 141: Obra terminada fragmento A (más grande): frailes de la primera orden franciscana.	154
Figura 142: Obra concluida: fragmento B San Luis IX y frailes de la tercera orden.....	155
Figura 143: Constantino el Grande y los frailes	163
Figura 144: Constantino el Grande y los frailes, reverso.	163
Figura 145: Realización del trabajo de delimitar la medida exacta para la fabricación de nuevo bastidor para el fragmento más grande donde se encuentran los “frailes de la primera orden encabezados por Bernardino de Siena”	166
Figura 146: Realización del trabajo de delimitar la medida exacta para la fabricación de nuevo bastidor para el fragmento grande donde se encuentran los “frailes de la tercera orden encabezados por San Luis IX”	167

- Figura 147: Realización de corte de listones previamente lijados por el especialista Carlos Mamani Huillca..... 167
- Figura 148: Realización de los nuevos bastidores en el taller privado por el especialista utilizando los materiales adecuados, en madera de cedro. 168
- Figura 149: Título: San Elzeario – puerta izquierda- tablero, Ubicación: Primer piso del primer claustro del Museo de San Francisco de Asís del Cusco. 169
- Figura 150: San Elzeario, Título: San Elzeario – puerta izquierda- tablero. Ubicación: primer piso del primer claustro del Museo de san Francisco de Asís del Cusco. 170
- Figura 151: San Conrado. Título: San Oleario – puerta izquierda- tablero. Ubicación: primer piso del primer claustro del museo de San Francisco de Asís del Cusco. 170
- Figura 152: San Luis Rey de Francia. Título: San Elzeario – puerta izquierda- tablero. Ubicación: primer piso del primer claustro del museo de San Francisco de Asís del Cusco. 171
- Figura 153: San Ivo Doctor. Título: San Elzeario – puerta izquierda- tablero. Ubicación: primer piso del primer claustro del museo de San Francisco de Asís del Cusco. 171
- Figura 154: San Roque. Título: San Elzeario – puerta izquierda- tablero. Ubicación: primer piso del primer claustro del museo de San Francisco de Asís del Cusco. 172
- Figura 155: San Lucio. Título: San Elzeario – puerta izquierda- tablero (según catalogación). Ubicación: primer piso del primer claustro del museo de San Francisco de Asís del Cusco 172
- Figura 156: Título del lienzo: Jardín mariano. Ubicación: Museo de San Francisco de Asís del Cusco. En este lienzo se puede apreciar los diferentes órdenes de los franciscanos, así mismo al rey san Luis IX Rey de Francia..... 173
- Figura 157: Título del lienzo: San Bernardino de Siena. Ubicación: Cajonería de Gradadas del Museo de San Francisco de Asís del Cusco. 174

- Figura 158: San Bernardino de Siena. Título de la pintura: Epilogo de toda la orden o Árbol genealógico de la orden franciscana. Autor: Juan Espinoza de los monteros. San Bernardino de Siena, ubicado en la parte inferior de la pintura. . 174
- Figura 159: San Bernardino de Siena. Ubicación: sala profundis del Museo de San Francisco de Asís del Cusco..... 175
- Figura 160: San Juan Capistrano. Ubicación: Sala profundis del Museo de San Francisco de Asís del Cusco 175
- Figura 161: San Diego de Alcalá. Ubicación: sala profundis del Museo de San Francisco de Asís del Cusco 176
- Figura 162: San Diego de Acala. Ubicación: sala de recepción – Museo de San Francisco de Asís del Cusco 176
- Figura 163: Jacome de la Marca o Santiago de la Marca. Ubicación: Museo de San Francisco de Asís del Cusco..... 177
- Figura 164: Título: San Francisco de Asís guía de penitencia. Ubicación: primer piso del primer claustro del museo de San Francisco de Asís de Cusco. En esta pintura se encuentra el rey San Luis IX rey de Francia 177
- Figura 165: Título de la pintura según catalogación: Árbol genealógico de la orden franciscana. San Luis IX, ubicado en la parte inferior de la pintura..... 178
- Figura 166: San Luis IX. Técnica: Medias talla. Atribuido posiblemente a San Luis IX, porque en el habito tiene Flor de Liz, el cual nos hace pensar que pertenece a la realeza. Ubicación: segundo piso en las sillerías del templo San Francisco de Asis del Cusco. 178
- Figura 167: San Roque. Técnica: Media talla. Ubicación: segundo piso en las sillerías del museo de San Francisco de Asís de la ciudad del Cusco. 179
- Figura 168: Entrega oficial de las tesistas al director Fray José Hidalgo Benavides del Museo de San Francisco de Asís del Cusco, acompañado por los docentes de la escuela profesional de conservación y restauración de obras de arte de la UNADQT.C, además de guía de turismo trabajador del museo. 179
- Figura 169: Exposición acerca de los trabajos de intervención restaurativos de la obra “Constantino el grande y los frailes”..... 180

Figura 170: Reunión en salón del comedor del museo después de la entrega de la obra “Constantino el grande y los frailes”, junto al director del museo de San Francisco Asís del Cusco, docentes y egresados de la UNADQT-C..... 180

Figura 171: Fotografía en el segundo claustro del segundo piso del museo de San Francisco de Asís del Cusco, Miyuki (egresada de la escuela profesional CROA), señor Leonardo (guardián del museo) y tesistas,..... 181

1.2. DEDICATORIA

A Dios; a mi familia, especialmente a mis padres Felix y Fidelia, por creer siempre en mí y apoyarme en cada uno de mis proyectos académicos; a mis docentes de la carrera de Conservación y Restauración; y a mis dos asesoras de tesis, por su gran profesionalismo, guía y acompañamiento durante todo este camino.

Erika Huachaca Alvarez

A Dios; a mis hijas Killari, Qorikilla y Grecia; a mis amados padres; a mis queridos docentes; y a todas las personas que me brindaron su apoyo.

Flor de Martha Quispe Barrios

1.3. INTRODUCCIÓN

La presente tesis tiene por finalidad realizar la conservación y restauración de la pintura sobre lienzo “Constantino el grande y los frailes”, perteneciente al Museo y Catacumbas del Convento Máximo de San Francisco de Asís del Cusco aplicando los principios teóricos, criterios y procedimientos técnicos adecuados.

La tesis está compuesta por cinco capítulos que comprenden:

El primer capítulo abarca sobre la problemática presente en la pintura sobre lienzo, el cual ha dado pie que realicemos la intervención de esta misma y el desarrollo de la investigación, además se presenta el planteamiento de los objetivos, justificación, viabilidad y delimitaciones.

El segundo capítulo reúne información valiosa sobre la teoría de la restauración y el marco histórico, elementos esenciales para poder comprender el tema de estudio, y por último y no menos importante definición de términos, todo ello constituye el marco teórico.

En el tercer capítulo trata referente a los aspectos metodológicos con los que se realizó la investigación, tales como el enfoque de investigación, que en este caso es el mixto porque permite hacer la recolección y análisis de datos, además del alcance, tipo y diseño de investigación. Así mismo, se indican las técnicas e instrumentos de observación que llevaron a que se concluya con éxito la investigación.

El cuarto capítulo abarca el desarrollo de la investigación, se considera uno de los capítulos más importantes e interesantes, puesto que incluye los registros documentales y estudios preliminares de la obra en estudio. Estos datos recopilados y procesados, fueron esenciales, ya que gracias a ello se realizó los procesos adecuados de intervención. Por otra parte, en el estudio de apreciación valorativa grafica de la obra, se llegó a la conclusión de que efectivamente existía un error en la ficha de catalogación y de que se trataba de otra imagen que guarda mayor relación con la orden franciscana, así se procedió a realizar la identificación de cada personaje.

Por último, en el capítulo final se desarrolla todo referente a la intervención conservativa y restaurativa de la pintura sobre lienzo, “Constantino el grande y los

frailes”, donde se detalla cada proceso que se realizó que finalmente ayudó a recuperar la unidad potencial de la obra, así mismo, se acompañan las fotografías de cada intervención.

Se culmina la tesis con las conclusiones y recomendaciones.

1.4. RESUMEN

La presente investigación, se concentra en el estudio de una pintura sobre lienzo, catalogada como “Constantino el grande y los frailes”, el cual se encuentra en el Museo y Catacumbas del Convento Máximo de San Francisco de Asís del Cusco, donde se desarrolla el diagnóstico del estado de conservación, registros y estudios preliminares, el estudio técnico y la descripción detallada del proceso de restauración, tomando los criterios teóricos y parámetros que existen en este campo, así logrando la recuperación total de la unidad potencial de obra pictórica, y que sea exhibida dentro de las salas del museo. Por otro lado, en cuanto a la apreciación valorativa gráfica, se logró identificar por medio del análisis iconográfico que el personaje de “Constantino el grande” no corresponde a la ficha de catalogación propio del lienzo, sino más bien pertenece a San Luis IX, rey de Francia y a los frailes franciscanos de la primera orden liderado por San Bernardino de Siena, quienes promovieron durante la edad media la devoción al Dulce Nombre de Jesús; por ello convendría que el título del lienzo debería modificarse.

Palabras clave: *Conservación, Restauración de lienzo, Constantino el grande, San Luis IX Rey de Francia, San Bernardino de Siena.*

1.5. ABSTRACT

The present investigation focuses on the study of a painting on canvas, cataloged as “Constantine the Great and the Friars”, which is located in the Museum and Catacombs of the Convento Máximo de San Francisco de Asís in Cusco, where the diagnosis of the state of conservation, records and preliminary studies, the technical study and the detailed description of the restoration process, taking the theoretical criteria and parameters that exist in this field, thus achieving the total recovery of the potential unit of pictorial work, and that sea exhibited within the museum rooms. On the other hand, regarding the graphic appraisal, it was possible to identify through iconographic analysis that the character of “Constantine the Great” does not correspond to the cataloging sheet of the canvas, but rather belongs to Saint Louis IX, king. of France and the Franciscan friars of the first order led by Saint Bernardino of Siena, who promoted devotion to the Sweet Name of Jesus during the Middle Ages; For this reason, it would be advisable that the title of the canvas should be modified.

Keywords: *Conservation, Restoration of canvas, Constantine the great, Saint Louis IX King of France, Saint Bernardine of Siena.*

CAPÍTULO I

PLANEACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Problema de la investigación

1.1.1 Descripción del problema

Las obras de arte en la época colonial constituyen un legado del patrimonio cultural artístico, y religioso, por lo cual es importante conservar y preservar dicho patrimonio y dejar como herencia a las futuras generaciones.

La época colonial en el Perú, se caracteriza por la producción de obras de arte de temática religiosa porque cumplieron principalmente la función de evangelizar a la masa indígena, con el fin de convertirlos a la religión católica apostólica romana. Es por ello que en la ciudad del Cusco se observa una innumerable producción de pinturas, esculturas policromas, pinturas murales y otros, albergados primordialmente dentro de los templos, conventos y museos.

La pintura sobre lienzo objeto de estudio, se encuentra ubicada en la ciudad del Cusco, exactamente en el Museo y Catacumbas del Convento Máximo de San Francisco de Asís del Cusco en el segundo piso del segundo claustro, presenta dimensión: alto 2.09 metros x ancho 3.54 metros, pintada al óleo, representando a Constantino el grande y los frailes, así consta la ficha de catalogación del año 1973, tiene formato irregular (enjuta), el soporte es textil, lo particular de esta pintura es que se encontró sujeta sobre otra pintura de la misma tipología (sobrepuesta), colocada después, por lo que no cuenta con bastidor original, el soporte constituido por cinco fragmentos textiles sueltos (evidencian cortes en los bordes) dejando la posibilidad de que pertenezcan a otras pinturas.

En cuanto a las patologías y lesiones la obra pictórica presenta faltantes de soporte de tamaños pequeños mayormente (ubicados en los bordes perimetrales) y algunos de tamaño considerable, también roturas, manchas de humedad que contribuyó a la degradación de la capa pictórica y pérdida de la misma, así mismo se observa lagunas, encochamiento y craqueladuras. De la misma manera, es importante señalar que el sistema de exposición de la pintura sobre lienzo no cuenta con ningún tipo de medidas de conservación preventiva, está expuesta a las condiciones medio ambientales como luz solar, cambios de temperatura, la polución, que perjudican y aceleran el proceso de deterioro de la obra.

Estas son las razones expuestas por las que es necesario conservar y restaurar la pintura, motivo de esta investigación y permita recuperar la unidad potencial de la obra, ello con lleva los estudios históricos, iconográficos, y el estudio e intervención técnico, respetando los criterios de la restauración como: mínima intervención, compatibilidad de técnicas y materiales, reversibilidad, y respeto a la original.



Figura 1: Fotografía de la obra de arte “Constantino el grande y los frailes”

1.1.2 Formulación del problema

1.1.2.1 Problema general

¿Cuáles son los procedimientos teórico técnicos que contribuyen a realizar la conservación y restauración de la pintura sobre lienzo Constantino el grande y los frailes del Museo y Catacumbas del Convento Máximo de San Francisco de Asís Cusco?

1.1.2.2 Problemas específicos

¿En qué contexto histórico y artístico se desarrolló la pintura sobre lienzo Constantino el grande y los frailes, Museo y Catacumbas del Convento Máximo de San Francisco de Asís Cusco?

¿Cuáles son las características iconográficas e iconológicas de la pintura sobre lienzo Constantino el grande y los frailes, Museo y Catacumbas del Convento

Máximo de San Francisco de Asís Cusco que ayudaran a determinar el título de la obra?

¿Cuáles son los procedimientos técnicos restaurativos del soporte textil que permita recuperar el formato original de la pintura sobre lienzo Constantino el grande y los frailes, Museo y Catacumbas del Convento Máximo de San Francisco de Asís Cusco?

¿Cuáles son los procedimientos técnicos conservativos y restaurativos que recupere integralmente la pintura sobre lienzo Constantino el grande y los frailes, Museo y Catacumbas del Convento Máximo de San Francisco de Asís Cusco?

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo general

Realizar la conservación y restauración de la pintura sobre lienzo de Constantino el grande y los frailes, del Museo y Catacumbas del Convento Máximo de San Francisco de Asís Cusco con los conocimientos y principios teóricos y procedimientos técnicos, basados en criterios de conservación y restauración.

1.2.2 Objetivos específicos

Contextualizar en un momento histórico y artístico la pintura sobre lienzo Constantino el grande y los frailes, del Museo y Catacumbas del Convento Máximo de San Francisco de Asís Cusco.

Describir la iconografía e iconología de la pintura sobre lienzo Constantino el grande y los frailes según la metodología de estudio y análisis de obras de arte para determinar el título de obra.

Evaluar los procedimientos técnicos restaurativos del soporte textil que permita recuperar el formato original de la pintura sobre lienzo Constantino el grande y los frailes, del Museo y Catacumbas del Convento Máximo de San Francisco de Asís Cusco

Desarrollar los procedimientos técnicos conservativos y restaurativos que recupere integralmente la obra de estudio.

1.3 Justificación

- a) Teórica: Se hará uso de algunas teorías de la restauración desarrolladas por los distintos teóricos expertos en la materia, donde se aplicará los criterios recomendados respecto nuestra obra en estudio.
- b) Legal: la intervención restaurativa se realizará de acuerdo a las cartas internacionales, nacionales, convenios, actas y leyes que protegen el patrimonio cultural artístico.
- c) Metodológica: Se acudirá al uso de los siguientes métodos:

Método Observación: Se realizará el examen organoléptico

Método Histórico: Revisión documental, fichas de catalogación del año 1990,1973.

Método de campo: Se realizará la intervención de la obra documentado adecuadamente el proceso en una bitácora.

1.4 Viabilidad

Financiamiento: La presente investigación será solventada por las tesis.

Permisos: Las autoridades del museo tienen el interés por recuperar el patrimonio artístico que alberga, especialmente el padre encargado Fray Miguel Águila Cruz, quien proporcionó las facilidades para intervenir la obra pictórica asignada.

Equipamiento, herramienta y materiales: Dentro del convento de San Francisco de Asís del Cusco, en el primer piso del segundo claustro se habilitó un taller de restauración eminentemente para los trabajos que conllevan a la intervención restaurativa. Algunos materiales fueron traídos desde la ciudad de Lima.

Fuentes bibliográficas: Se realizó consultas virtuales de bibliotecas y sitios como la biblioteca digital hispana que brinda información para poder desarrollar nuestro tema de investigación. También se realizó consultas en la biblioteca municipal del Cusco.

Consultoría: Para una intervención adecuada se requerirá la colaboración de especialistas: bióloga, químico, historiador, guía de turismo, curador del museo

1.5 Delimitaciones

1.5.1. Delimitación Temporal

La investigación se realizó desde el 28 de junio del 2020 hasta el 31 de julio del 2023.

1.5.2. Delimitación Espacial

La investigación se realizó en el templo y museo de San Francisco de Asís de la ciudad del Cusco, pertenece al distrito del Cusco, provincia Cusco, departamento de Cusco.

1.5.3. Delimitación Social

La obra en estudio es de interés general (para todo público que visite el museo), académico (historiadores del arte, guías de turismo, antropólogos) y especializado (conservadores y restauradores de bienes culturales, curador). Así mismo es de gran importancia de la orden franciscana, que actualmente custodia este bien.

CAPÍTULO II

MARCO DE REFERENCIA Y TEORÍA

2.1 Antecedentes de la investigación

En cuanto a la historiografía especializada al tema de estudio, Vega (2018) en su trabajo de investigación interviene una pintura de técnica óleo sobre lienzo, el cual representa a “San Vicente Ferrer”, fechada en la segunda mitad del siglo XVII, evidencia influencia de la escuela Valenciana, autor anónimo, medidas 144,5 x 100,5 x 2 cm. Realizó estudios sobre el contexto histórico- artístico (contrarreforma y su influencia en el arte netamente en las obras pictóricas, además de la pintura barroca valenciana). Por otra parte, también es interesante el análisis estilístico y compositivo y el estudio hagiográfico e iconográfico que realiza de la pintura. En cuanto a los procesos de intervención se realizaron los tratamientos de fijación de las capas pictóricas, además de la remoción de barnices y repintes.

Jerusalen (2019) en su trabajo de investigación de grado titulado “Estudio técnico, análisis del estado de conservación y descripción de restauración de la pintura “Virgen con niño”, de autor no identificado o anónimo, se centra en el estudio de una pintura al óleo sobre lienzo, de medidas 29 x 24 cm, atribuida cronológicamente su creación entre los siglos XIX-XX, pertenece a una colección privada en La Eliana (Valencia). En esta investigación realizada se ha abordado cuestiones de orden iconográfico y formal, así como una aproximación histórico-artística del cuadro estudiado. La pintura representa a Virgen María con el niño Jesús en sus brazos en una actitud naturalista, el cual pertenece a las incontables representaciones de la Virgen dentro de la iconografía mariana. También se ha obtenido datos acerca de la procedencia del cuadro gracias a los propietarios, quienes aseveran que se encontraba ubicada en el Castillo de Villena. Asimismo, el estado de conservación el cual fue diagnosticado como malo por las grandes pérdidas en la capa de preparación y capa pictórica. También explica la intervención restaurativa que se realizó donde indican los siguientes procesos: consolidación de los estratos pictóricos donde se vio por conveniente aplicar una técnica disuelta en agua destilada en una proporción 2g/20ml, limpieza de soporte

textil y bastidor, limpieza pictórica (se realizó test de Cremonesi), tensado del lienzo, barnizado, estucado y reintegración cromática y por ultimo no menos importante señala las medidas de conservación preventiva con la finalidad de asegurar su preservación y transmitir a futuras generaciones.

Sepúlveda (2014) en su tesis realiza la intervención restaurativa de tres pinturas de caballete sobre lienzo, los tres son retratos cada uno es un caso particular, en los tres se realizó estudios de aproximación compositiva, como antecedentes históricos y exámenes preliminares que son importantes antes de la intervención misma de la obra de arte, además debemos señalar que pertenecen a una colección particular. La primera pintura es un retrato de una mujer y se le atribuye a Fossa Calderón, medidas 38.5 cm x 38 cm los procesos de restauración en esta obra: limpieza superficial anverso, retiro de barniz, velado, desmontaje de obra, consolidación de la capa pictórica, limpieza profunda del reverso, retiro de velados, retiro de repintes montaje en bastidor, aplicación de barniz intermedio, reintegración cromática y barniz superficial; la segunda pintura también es un retrato de una mujer, de autor anónimo, corresponde al periodo de 1800, formato ovalo de medidas 94.5 x 74,2 y la última pintura corresponde al retrato de Francisco Javier Mandiola.

Cardona (2016) en la intervención restaurativa de la pintura sobre lienzo “la glorificación del beato Andrés Hibernon”, autor anónimo, pertenece al siglo XVIII, ubicada en la ciudad de Valencia, en la iglesia de San Nicolás, la obra pictórica tenía muchas patologías, el más evidente el óxido del barniz, estaba muy oscuro, el trabajo conservativo y restaurativo que realizo para recuperar la lectura del bien pictórico es notorio, además de los otros procesos de intervención.

En el artículo referente a temas de patrimonio artístico, Ramírez (2006) realiza la intervención restaurativa de una pintura sobre lienzo: “San Miguel Arcángel en el juicio final”, así mismo da a conocer un interesante estudio sobre las representaciones de San Miguel en el arte de los siglos XVI y XVII, además nos comenta que en el caso de obras pictóricas la patología más notable es la capa gruesa de barniz que oculta los colores originales de la obra.

2.2 Bases teóricas

2.2.1 Teoría de la restauración

En cuanto al estudio de la preservación del patrimonio se han desarrollado teorías de la restauración con el fin de salvaguardar, en este marco en el siglo XIX, tienen lugar las teorías desarrolladas por Viollet Le Duc, quien defiende la restauración de estilo, así mismo John Ruskin quien es propulsor de la teoría romántica o conservacionista, teniendo posturas muy diferentes o contrapuestas. Estas diferencias radican tal como da conocer Montiel (2014) “Ruskin conservará la ruina como proceso lógico de la vida y el desarrollo natural de evolución del monumento, mientras que le Duc intervendrá restaurará de la manera que su profundo estudio constructivo de lo gótico” (pág. 157).

Tanto Ruskin y Viollet Le Duc, con sus teorías y sus fundamentos dieron los primeros cimientos para el desarrollo de la teoría de la restauración como ciencia. Después de estos primeros teóricos vienen más estudiosos entre ellos tenemos a Camilo Boito, quien toma como antecedente los pensamientos y posturas de cada de ellos y desarrolla la teoría de la restauración científica, así Capitel (1988) con razón señala lo siguiente:

Se basaron los principios de esta en la apreciación ruskiniana de defender al Monumento de la ruina por diversos medios, y disintiendo de él tanto en la inevitabilidad de la muerte, como en admitir en cuanto recurso extremo la licencia de una cierta reconstrucción (pág. 24).

Ahora bien, después de esta teoría denominada restauración científica, el restaurador, historiador y teórico del arte italiano Cesare Brandi desarrolla la restauración crítica, el cual tiene una repercusión internacional, así mismo tiene muchos seguidores como detractores entre ellos Salvador Muñoz y Rebeca Alcántara Hewitt.

2.2.2 Restauración de estilo- Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc

Viollet le Duc fue uno de los primeros en mostrar interés por el patrimonio sobre todo arquitectónico por los monumentos medievales y desarrolló la teoría de la Restauración en estilo, aunque más adelante fuera criticada.

Viollet le Duc, nacido en 1814 y fallecido en 1879, fue arquitecto e historiador empeñado optimistamente en la recuperación del antiguo esplendor de los edificios medievales franceses que tras la destrucción monumental de Revolución Francesa habían quedado. El estudio del estilo gótico que Viollet siempre considero superior a cualquier otro, tanto desde el punto de vista técnico como estilístico, le llevo a investigar en profundidad como restaurador para entender el edificio, sus circunstancias de manera que se pudiese devolver su primitivo estado a la actualidad aunque sea a base de reconstrucción de sus partes, apoyándose en su minucioso estudio para llegar a la unidad de estilo que propugnaba, a pesar de que en la búsqueda de coherencia estilística hiciese desaparecer añadidos posteriores a los monumentos góticos y que también poseían valor histórico y artístico (Montiel Alvarez, 2014, pág. 155)

Este punto de vista de Viollet-le-Duc se prestaba a criticas debido a que se retiran elementos que según su criterio consideraba que no correspondían, eliminándose así una parte de la historia de las etapas de construcción del edificio. “Así, pues, lo que para Viollet una autenticidad arquitectónica como coherente idealidad del edificio se convirtió para sus detractores en algo más simple que significaba su invalidez total: en falso histórico.” (Capitel, 1988, pág. 20).

En síntesis, Viollet-le-Duc tenía gran conocimiento de las técnicas constructivas del Medievo y se preocupaba por la resistencia del material en la restauración, sin embargo, lo negativo está en la eliminación de elementos, bajo su concepción, mayor importancia, significando así esta intervención no permitía la distinción de la restauración y el valor histórico.

2.2.3 Anti restauración / conservacionista/romántica - John Ruskin

Jhon Ruskin no siendo especialista en el campo, pero desde la sociología fue propulsor de la teoría de la restauración conocida como antirestauración, conservacionista o romántica como lo denominan algunos estudiosos, siendo su

teoría opuesta a la de Viollet le Duc, y fue cimiento para la conservación preventiva.

John Ruskin, londinense nacido en 1819 y fallecido en 1900, fue escritor, crítico y sociólogo. A lo largo de sus obras imprimió la importancia que la religión y la moral aportaban a la arquitectura. Hijo de su época, se vinculó al socialismo, rechazando la tradición victoriana del materialismo, y desde una posición de esteta moral, se unió al prerrafaelismo y la amenaza ética que la industrialización estaba trayendo, tanto a nivel urbanístico como espiritual, a las ciudades y sus habitantes. (Montiel Alvarez, 2014, pág. 153)

Ruskin basa su teoría en el valor sobre el tiempo que tiene el elemento arquitectónico, dándole esto a su vez una autenticidad histórica, por lo que se debe preservar con el mayor respeto posible. Para Montiel (2014), al referirse a Ruskin también da conocer lo siguiente:

La concepción ruskiniana es contemplativa, de ayuda al enfermo en su mantenimiento y llegando al extremo de conceder a la ruina como ente que nace, se desarrolla y muere, su conservación desde un espíritu poético, ya que la ruina es la transformación natural del edificio y nada puede frenarlo de golpe aunque si proporcionar herramientas que procuren que este trance sea el menos traumático para el edificio sabiendo que este es su final natural o por lo menos es lo que debemos procurar a la construcción, un final digno sin imposturas . (pág. 154)

La teoría de Anti restauración surge en oposición a la Restauración de estilo, dónde como se explicó se pretendía reintegrar y completar la obra arquitectónica como se dedujo que debiera ser, mientras que según Ruskin se debía conservar intacto las construcciones del pasado, es decir no se debía intervenir y prácticamente se debía aceptar el fin del monumento a consecuencia de los efectos naturales del pasar del tiempo.

2.2.4 Restauración Científica- Camillo Boito

En cuanto al teórico Camillo Boito, Capitel (1988) nos refiere:

Camilo Boito, dedicado en arquitectura tanto al ejercicio de la restauración como a la nueva planta, fue, pues, el pionero ideológico y práctico de lo que llegara a conocerse como restauro científico después de la sistematización de Gustavo Gionnoni. Arquitectónicamente Boito era un historicista, de acuerdo con la cultura de su tiempo, defendiendo el románico como moderno estilo nacional italiano (...) propone siempre una mínima acción restauratoria, admitiendo las adiciones nuevas tan solo como medio extremo de consolidación, y exigiendo que éstas, en caso de ser insoslayables, queden completamente diferenciadas de la obra antigua y reconocibles como modernos añadidos. (pág. 31)

La teoría de Boito se coloca en una posición media entre la de Ruskin y Viollet-le-Duc, ya que no acepta el final de un monumento sin intervenir, pero tampoco aprueba la reconstrucción, en dónde no se logre identificar la intervención realizado como es el caso de la Reconstrucción de estilo, situación que llevo a que se le considere por sus detractores como falsa. La intención de Camillo era que se intervinieran los edificios que lo requerían, pero además de ello se conservaría su originalidad. Se debía reponer las partes que faltarán, sin embargo, los materiales que se utilizarán debían marcar una diferenciación del estilo original con las partes añadidas.

2.2.5 Restauración crítica – Cesare Brandi

En cuanto al estudio del principal teórico de la restauración y fundador de la llamada restauración crítica coincidimos con Santabárbara (2018) quien afirma:

La figura de Cesare Brandi (1906-1986), restaurador, histórico y teórico del arte italiano, (...) Brandi creó los cimientos de la restauración crítica y su pensamiento constituye el punto de partida, aplicado y continuado aún hoy en día en el ejercicio de la profesión. Su libro Teoría de la restauración es considerado todavía en la actualidad, en la práctica de la conservación y la restauración de bienes culturales, como una guía de

validez indudable. Sin duda, la trascendencia de su pensamiento es un hecho irrefutable, dado que sus teorías sentaron la base de la restauración moderna, de ella surge la denominada restauración crítica, plasmada en la Carta del Restauo de 1972, que todavía está vigente como manual de actuación en el ámbito de la restauración, la conservación y la manutención de los bienes culturales. En este documento se estableció la obligación de respetar todas las fases constructivas de un monumento, distinguiendo los materiales utilizados en las restauraciones, la visibilidad de la intervención y la reversibilidad de lo añadido (pág. 286).

Como se indica Cesare Brandi ha tenido un gran impacto dentro del campo de la restauración, con el libro Teoría de la restauración y la carta del restauo de 1972, principalmente porque a diferencia de otros teóricos Brandi trata o incluye además de la arquitectura otras tipologías del arte, estableciendo, así como poder proceder para intervenir una pintura de caballete, mural, escultura entre otros.

En esta perspectiva también acerca del concepto de la restauración define Brandi (1996) “la restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro” (pág. 15).

Entonces, una obra de arte ya aquí haciendo referencia de las distintas tipologías como pintura, escultura, entre otros y no solamente la arquitectura como estaba acostumbrado, tiene un reconocimiento especial en la conciencia de cada persona y el trabajo de restauración que se le haga depende de esta valuación, así mismo también se señala la importancia la unidad potencial:

La restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte. (Brandi , 1996, pág. 17).

Las ideas de la teoría Restauración crítica planteado por Cesare Brandi sostiene la necesidad de mantener la forma original de la obra y la posibilidad de su reconstrucción sin alteración.

2.2.6 Detractores pensamiento de Cesare Brandi

El pensamiento de Cesare Brandi en el campo de la restauración es bien conocido por la comunidad académica que se dedica a la preservación del patrimonio, como bien señala Santabárbara (2018) a consecuencia primordialmente de que el texto de Brandi se internacionalizara, se tradujera a varios idiomas y en algunos países como Estados Unidos y Alemania ha sido bien recibido y como también no, fue recientemente en el 2005, que surgen teóricos contrarios al pensamiento de Cesare Brandi entre ellos el restaurador español Salvador Muñoz y Rebeca Alcántara Hewitt, quienes indican que la teoría del italiano ha quedado vieja, sin validez, así mismo también tiene seguidores como Giuseppe Basile o el fundador y director del ICROM Paul Philippot.

Los principales observaciones o críticas que realiza Salvador Muñoz Viñas hacia el italiano Brandi, según Santabárbara (2018) son las siguientes:

Viñas critica la definición excesivamente teórica que realiza Brandi de la restauración, como momento metodológico, (...) critica también la delimitación de la actividad restauradora planteada solo para obras de arte, y expone una nueva definición de restauración que implica una acción que abarca los bienes culturales más allá de limitarse a las obras de arte. (pág. 292)

Salvador y otros autores también cuestionan en referente a la reversibilidad y en cuanto al concepto de autenticidad, más que todo por el avance de la tecnología, la interdisciplinaridad y el desarrollo de la restauración moderna.

2.2.7 Elementos constitutivos de la pintura sobre lienzo en la época colonial

Muchas de las obras de tipología pictórica en la época colonial en el Perú, tal como en la ciudad del Cusco, poseen la técnica óleo sobre tela o lienzo, al respecto de sus orígenes, propiedades, uso generalizado Maltese (2001) indica lo siguiente:

A mediados del siglo XVI: el óleo en si vuelve el color más mórbido, más dulce y delicado y de uniones y esfumados más fáciles que de las

otras formas, y mientras que trabaja, los colores y se unen uno con otro con más facilidad (...) El óleo era un material de una enorme adaptabilidad, que se convertiría, con sus propiedades táctiles no ahogadas sino exaltadas, en soporte del trazo vivo del pintor en contacto con la tela (...) Con el óleo se ampliaba enormemente la gama de colores, se podía, como ya hemos señalado, aumentar la intensidad de los claros y de los oscuros (...) el uso del lienzo sobre bastidor fue invento de los venecianos a fines del siglo XV; se hizo posible gracias al empleo de una ligera imprimación y a la introducción de resinas suaves en los empastes (...) es preferible montar el lienzo sobre un bastidor móvil para poder corregir aumentos o disminuciones de tensión (...). La verdadera preparación se hará con una mezcla de cola algo más débil, óxido de cinc y un poco de carbonato cálcico; se dan varias capas, empapando siempre con cola muy diluida la capa precedente que deja secar y luego se frota con papel de lija fino (...) Los aceites empleados son los de linaza y de adormidera (...) Solo con estos oleos, algunas tintas, como el blanco, el verde, el azul, tienden a volverse opacos, Por ello, y para añadir transparencia a los diferentes colores, son un complemento utilísimo los oleos grasos que dan una materia más pesada y viscosa; son los aceites esenciales, llamados disolventes. Entre los de origen vegetal el más usado es la esencia de trementina (págs. 309 - 312)

Maltese (2001), haciendo referencia al pintor italiano Tiziano rescata varios datos acerca de la técnica del óleo como se indica y también da a conocer como resolvían y eran empleados los diferentes materiales de la época.

2.2.7.1 Bastidor

Según Pedrola (1998) “el bastidor de cuñas es el soporte que sirve para extender o fijar la tela y tenerla lista para pintarla. En la antigüedad era fijo; el bastidor de cuñas apareció a mediados del siglo XVIII.” (pág. 43).

Según los estudios sobre el bastidor Rodés (2012) indica lo siguiente:

El bastidor, tradicionalmente, en la historia de la pintura sobre lienzo no tuvo mucha importancia, aunque hemos de decir que, al igual de que el

lienzo, el bastidor es un elemento histórico y documental que se debe conservar siempre y cuando este en buenas condiciones. Es, a partir del siglo XVI, cuando se empieza a estudiar y utilizar con el fin de proteger el lienzo. Los bastidores, esencialmente, tenían y tienen la función de sujetar la tela, mantenerla rígida y bien tensada a conveniencia del pintor (pág. 33)

2.2.7.2 Soporte

A lo largo de la historia de la pintura, muchos han sido los soportes empleados, de origen inorgánicos y orgánicos:

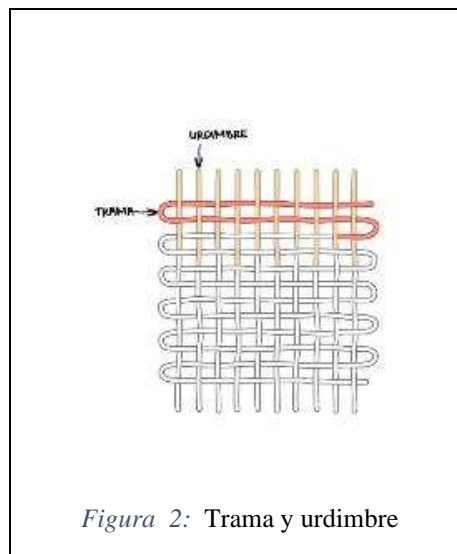
Tabla 1 Clasificación de soportes

Soporte			
Inorgánicos		Orgánicos	
-Pétreos		-Madera	Pintura al oleo
-Cerámica estructural		-Textil	Pintura al oleo
-Adobes	Pintura mural	-Papel	Acuarelas, dibujos, bocetos
-Metales Aleaciones	Armaduras Armas	-Pergamino	Manuscritos iluminados

Fuente: Elaboración de las tesis en base a (Gomes, 2014)

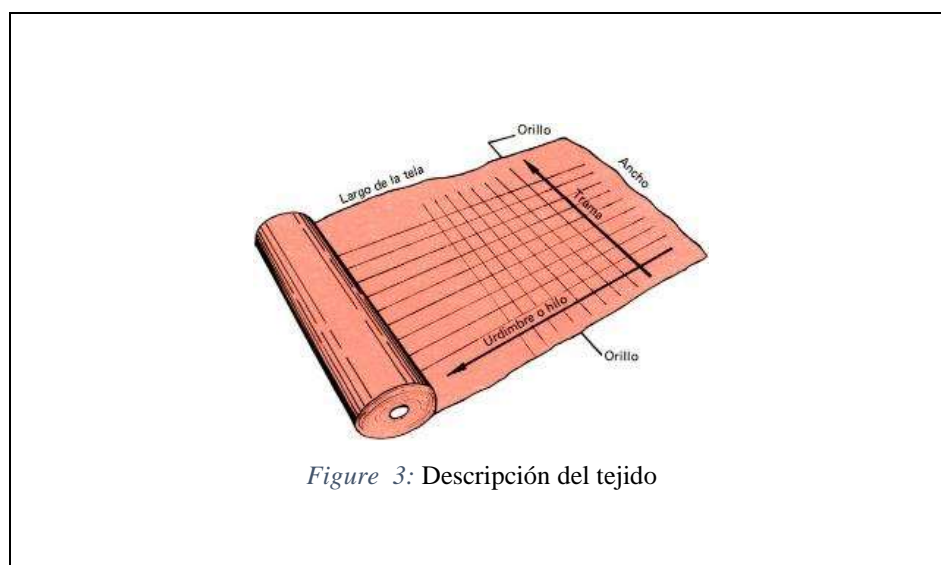
En cuanto a las pinturas sobre lienzo, el soporte ha sido la fibra (textil). (Gomes, 2014) indica que a partir del siglo XV el textil comenzó a ser utilizado como soporte de las obras pictóricas. Hay pocos ejemplares que se han conservado de esta época, debido a la fragilidad o debilidad que presentaban. Los venecianos fueron los primeros en emplear la tela de forma continua. Algo que resaltar es que el soporte de tela es más movable y menos pesado que la madera, teniendo, además, mayor capacidad para adaptarse a formatos más grandes. El material estaba hecho de fibras naturales entre ellos el lino, cáñamo y algodón; hoy en día son fabricados en base a fibras sintéticas, las cuales pueden ser nylon, poliéster, entre otros.

Toda tela se compone de dos series de hilos: la trama, que va en sentido horizontal, y la urdimbre, en sentido vertical. Ambas se cruzan y entrelazan perpendicularmente. La trama es la elástica que la urdimbre. La calidad de la tela depende tanto del tipo de fibra como de la relación entre trama y urdimbre, es decir del tipo de tejido (Pedrola, 1998, pág. 42)



Fuente: Google

<https://i.pinimg.com/originals/d8/b7/ee/d8b7ee81d83f857575a8a246453a6dc7.jpg>






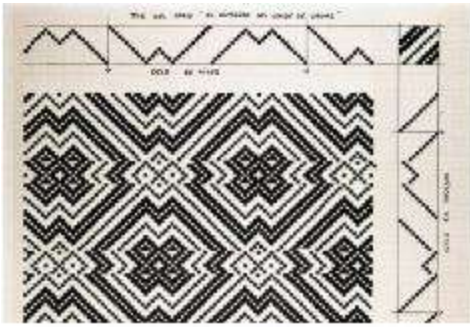
Fuente: Google. https://repositorio.sena.edu.co/sitios/modisteria_conocimientos_basicos/conocimientos_corte/imagenes/imagenes_contenido/img1.jpg

Clases de telas

- Lino
- Cáñamo
- Yute
- Algodón
- Fibras artificiales

Tabla 2 Clasificación de los tejidos según el tipo de ligamento

Tipos de ligamentos		
Tejido de tafetán o la plana	Es el ligamento más corriente en un tejido. Los hilos se cruzan perpendicularmente con dos hilos y dos pasadas, presentando visualmente una apariencia cruzada.	
Tejido de sarga	Presenta un aspecto de líneas en diagonal con una inclinación de 45°. En este tipo de tejidos, la trama pasa alternativamente por encima de dos hilos de urdimbre, por debajo del siguiente,	

	nuevamente por encima de los dos siguientes, y así sucesivamente	
Tejido de espiguilla o Espina de pez	Este tipo de tejido es una variante de la sarga, en la que las líneas de entrecruzamiento están formadas por dos grupos de hilos de la urdimbre y dos pasadas de la trama dispuestas en sentido inverso	
Tejido de mantelillo	Tiene un sistema de ligamento más complejo. Es muy característico. Fue muy usado por la escuela española durante el siglo XVII	

Fuente: *Elaboración de los testistas en base* (Rodés Sarrablo, 2012)

2.2.7.3 Base de preparación

Base de preparación así mismo también llamado capa de preparación “se trata del sustrato intermedio que se encuentra entre el soporte y el estrato pictórico. Dicho estrato tiene gran importancia en la estabilidad del lienzo, teniendo un doble papel” (Laurie,1988, como se citó en Martin, 2001, p.67)

Acerca de la función de la base de preparación Scicolone (2002) menciona varias funciones entre ellas:

Facilitar la distribución uniforme del color, impedir la absorción de las capas pictóricas por parte de la tela y preservar dichas capas de los ataques externos debidos a cualquier agente (función protectora); participar, especialmente en el caso de películas pictóricas de espesor mínimo (las antiguas, por lo general), en resultado de las obras, gracias a su capacidad para reflejar la luz (función estética). (pág. 43).

Además de las funciones indicadas es importante enfatizar en las dos funciones que cumple la base preparación. La función física, porque funciona como una capa intermediaria entre el soporte (tela) y la pintura, al mismo tiempo provee estabilidad y consistencia a la pintura. La función estética se verá reflejada en la textura, también en los efectos cromáticos, al mismo tiempo la coloración del fondo intervendrá en la armonía de la obra. (Martín, 2001)

2.2.7.4 Capa pictórica

La capa pictórica en una pintura sobre lienzo “es una capa fina película de material cromático” (Matteini & Moles, 2008, pág. 36). Estas están constituidas por un pigmento y aglutinante, el pigmento vendría a ser un sólido pulverizado y el aglutinante es aquel líquido transparente y uniforme, el procedimiento de empleo es de películas considerablemente delegadas (micras) sobre la capa de preparación, el cual puede ser de color o blanco. (Matteini & Moles, 2008).

Desde que existe la pintura en soporte móvil hasta la segunda mitad del siglo XIX, se utilizó los pigmentos naturales y artificiales, en cuanto a los aglutinantes se empleó los aceites secantes o materiales proteicos, en especial el huevo y colas animales (Scicolone, 2002).

En cuanto a los aglutinantes deben de cumplir con ciertas propiedades para poder pegarse adecuadamente al soporte y perdurar en tiempo, en cuanto a ello (Scicolone, 2002) refiere lo siguiente:

Los aglutinantes deben ser capaces de formar películas sutiles y adherirse adecuadamente al soporte: deben, en resumen, poseer propiedades

filmogénicas adecuadas. Además, tienen que encontrarse en un estado de fluidez que permita incorporar de manera fácil y uniforme los pigmentos, así como poseer una buena capacidad de adaptación. También es necesario que la viscosidad sea correcta para el fin propuesto, ya que una viscosidad demasiado elevada supondría una distribución dificultosa del color, mientras que una viscosidad insuficiente produciría una separación entre la fase sólida y líquida y, por tanto, la inestabilidad del color. Su tiempo de secado debe ser razonable. En conclusión, deben poder formar una película sutil y resistente, no pedajosa, elástica, que tienda a aumentar su cohesión y su adhesión durante el secado. Desde el punto de vista óptico, deben asegurar la máxima transferencia y una ausencia completa de color, que puede ser aportado exclusivamente por el pigmento. Estas características han de permanecer inalterables el mayor tiempo posible, por lo que también conviene necesaria una elevada resistencia a la luz que reduzca al máximo los fenómenos de despolimerización y amarillamiento. (pág. 47)

2.2.7.5 Capa de protección

Para Scicolone (2002) la capa de protección es una película protectora que cumple con tres propiedades como la resistencia, incolor y transparencia. Habitualmente el barniz ha sido empleado o utilizado para este fin, principalmente por su reversibilidad (aunque nunca probable del todo).

2.3 Marco histórico

2.3.1 Escuela Cusqueña

Dentro del Marco histórico a desarrollar está el tema de la Escuela cusqueña. El virreinato del Perú desde el año de 1545, año de su creación, hasta el año de 1825, en que se abolió, fue uno de los centros culturales más importantes de América, puesto que las creaciones artísticas presentaron características genuinas. El estudio de la pintura colonial presenta algunos trabajos parciales que no logran dar mayores alcances; “Soria ha esclarecido problemas concernientes al siglo XVI; Cossío ha intentado por primera vez estudiar la pintura Cuzqueña, pero la pintura peruana no tiene aún un estudio completo” (Mesa & Gisbert, 1962, pág. 11)

La Escuela cusqueña, es comprendida como la producción de pinturas en el Cusco durante la época colonial, dónde en gran parte pintores anónimos representaron escenas religiosas llenas de hieratismo y sobredorados. Es decir, las representaciones pictóricas presentaban características como inmovilidad, rigidez y falta de expresividad. Sin embargo, tal como señalan Mesa y Gisbert (1962) , esta definición puede considerarse como prematura, debido a que el historiador Jorge Cornejo Bouroncle da a conocer a un significativo conjunto de pintores sin las características registradas y que son fervientes practicantes de la llamada escuela cusqueña. Según Mesa y Gisbert (1962) estos maestros cuzqueños desarrollaron sus obras durante el siglo XVII, siguiendo las tendencias europeas, es a partir de 1680 cuando aparece la Escuela cusqueña dónde en un principio seguía los lineamientos del arte de Europa, pero esta situación cambia para el siglo XVIII en dónde se adapta la pintura de un carácter popular, esta nueva forma de pintar giró en torno a pintores como Marcos Zapata, Mauricio García y Pedro Nolasco.

Según Taquini et al. (1969) Bitti, fue uno de los artistas más importantes de las últimas décadas del siglo XVI, de nacionalidad italiana, país donde se extendió el manierismo como estilo artístico. En el año de 1573 formó parte de la orden jesuita en Roma y dos años después arribó al capital del virreinato del Perú (Lima), en seguida, se traslada a varios lugares entre ellos Acora, Pomata, Juli, Arequipa, La Paz, Sucre. En el caso concreto de Cusco, Bitti llega por primera vez en el año de 1583, y retorna nuevamente en 1598. La producción artística de Bitti se distingue por la falta de temas crueles y agresivos, a excepción de la obra Cristo con la cruz, el cual, se encuentra en la iglesia de Compañía de la ciudad del Cusco; el resto de sus obras comprende temas religiosos de estilos artísticos del renacimiento y manierismo, algunos ejemplos son la Coronación de la Virgen, San Juan evangelista, entre otros.

En cuanto a su técnica, estilo e influencias recibidas de grandes artistas por Bitti, Escobar (2013) comenta lo siguiente:

La apreciación nos muestra que Bitti posee una clara tendencia al manierismo, esta técnica y estilo le viene de una forma muy acentuada y clara de la influencia de Miguel Ángel, con el predominio total de la línea,

fuera de esto tiene un gran dominio de la figura, el colorido que utiliza es frío y contrastado, así también tiene influencia de Rafael, además se aprecia una clara influencia de la técnica y estilo de Basaro (...) posee influencia del estilo flamenco (...) es así que por los estudios realizados de la obra de Bitti y por lo indicado en una ocasión por Teófilo Benavente, aquel tiene influencia del maestro español Don Luis de Morales. (págs. 27-28)

Durante la primera mitad del siglo XVII, en el Cusco colonial, el manierismo seguía manteniendo su vigencia mientras que paralelamente se estaba desarrollando otros estilos artísticos. Así, por ejemplo, algunas pinturas seguían la tendencia flamenca y la influencia española. En relación a la pintura flamenca, el cusqueño Diego Quispe Tito es considerado como el primer pintor “en cuya obra es decisiva la influencia flamenca” (Taquini et al., 1969, pág. 159). Asimismo, los historiadores del arte bolivianos, identifican a este artista como el responsable del cambio que tuvo la pintura cusqueña de ser en un primer momento europeizada a ser popular, además en sus estudios Mesa y Gisbert (1962), señala “el maestro indio tiene entusiastas imitadores que se encargan de llevar a sus últimas consecuencias todos sus innovaciones que son la base sobre la que se fundamenta la pintura del siglo XVIII” (pág. 12).

Los paisajes que aparecen en sus cuadros, en algunos casos llegan a oscurecer el tema principal dada su extensión, rasgo típico de los paisajes de Patinir de fines del XV y comienzos del XVI. Ellos reproducen arquitecturas, follajes y relieves del terreno, típicamente flamencos. Sin embargo, un elemento novedoso lo constituye la aparición de paisajes colmados de aves y florecillas, uno de los rasgos distintivos de la llamada pintura popular (Taquini et al., 1969, pág. 159).

Otro pintor que actúa en la segunda mitad del siglo XVII con influencia flamenca es Francisco Chihuantito, como indica Taquini et al. (1969) “cuya virgen de Montserrat de la parroquia de Chincheros muestra cierta originalidad, sobre todo en la escena concebida en medio de un paisaje rocoso de indudable procedencia flamenca” (pág. 163). Respecto a su obra existe un cuadro similar en la iglesia de la Almudena del Cusco.

Junto al manierismo, la influencia flamenca como un tercer eje en el que se desarrolló la pintura colonial está la pintura española. En relación a la pintura de influencia española, Taquini et al. (1969) nos manifiesta lo siguiente:

El cuadro más antiguo de procedencia española que se encuentra en el Cuzco parece ser una “Virgen de La Merced” que está en la parroquia de San Cristóbal realizada en 1575. En la iglesia de San Francisco existe un “San Ginés”, pintura del siglo XVI que por su estilo y composición recuerda las series de vidas de santos de los pintores españoles de fines del XV. (pág. 166)

A pesar de que la influencia española estuvo presente tempranamente, la pintura cusqueña se inclinó más hacia la influencia del manierismo italiano durante el siglo XVI. Desde 1630 en adelante comienzan a llegar a Lima lienzos de Zurbarán y de sus discípulos, y la influencia española se va a ir desarrollando en los talleres locales de todo el virreinato peruano durante el siglo XVII y gran parte del siglo XVIII. (Taquini et al., 1969).

Del maestro de Martín de Loaysa, que sigue la tendencia española destacan obras como la Adoración de los pastores pintada entre los años de 1648 y 1663 resguardado en La Recoleta del Cusco, también el retablo de San Pedro Nolasco pintado en 1663 para el templo de La Merced, en el que se destacan los lienzos que muestran el martirio de San Esteban y el de San Lorenzo. (Taquini et al., 1969)

En el caso de Juan de Calderón. Mesa y Gisbert (1962), señalan que los personajes de sus obras más particularmente las figuras de Cristo tienen un parecido con el Cristo sostenido por un ángel Alonso, resguardado en el Museo del Prado, o a los Cristos atados a la columna de Ávila

Otro pintor sobresaliente es Espinoza de los Monteros, cuyas obras constituyen el lienzo de mayor dimensión que cuenta en el templo de San Francisco de Asís del Cusco comprende el árbol genealógico de toda la orden franciscana, donde contiene los retratos de sus santos y mártires más importantes y otra pintura de este artista es Cristo ante el Sanedrín que se localiza en el templo de Santo Domingo. (Taquini et al., 1969)

Refiere Mesa y Gisbert (1962) que entrado el siglo XVIII tenemos a Pedro Nolasco y Lara quien realizó varios lienzos hacia 1754. Los temas que realizan son San Juan de Dios en oración, Milagro de San Pedro Nolasco en el mar, etc. Sus obras se caracterizan por ser planas y ausencia de perspectiva.

En síntesis, la Escuela cusqueña presenta características como el tema enteramente religioso, interpretación de gusto popular, decorados con brocateados, los fondos son paisajes con vegetación, flores, aves. Las pinturas se realizaron en fresco, pinturas en las paredes, se hizo uso de una variedad de materiales como telas y maderas, por otra parte, hasta hoy, se identificó a pocos artistas de la época, aún falta determinar a los pintores anónimos.

2.3.2 Estudio histórico de Constantino el grande

Acerca de la biografía del emperador Romano Constantino el grande, Balmaceda (2020) indica que existen algunos vacíos, así por ejemplo no se sabe con precisión la fecha del nacimiento. Sin embargo, se determinó que fue hijo de Flavio Constancio, un oficial del ejército Romano. Constantino tenía gran afición por la Literatura Latina, conocía la lengua griega y la filosofía. Su madre fue Elena, originaria de Bitinia; considerada de una posición social inferior a Constancio. El emperador tuvo una carrera militar destacable y agitada. El futuro de la administración del imperio no estaba asegurado.

Así mismo, se puede obtener datos de la vida de Constantino a través de las fuentes paganas, así indica Balmaceda (2020) señala lo siguiente:

Lamentablemente los libros relativos a Constantino están perdidos. La historia nova del pagano Zósimo muestra a un Constantino cruel y condena fuertemente el rechazo del emperador a los dioses tradicionales del politeísmo romano. Los epítomes de Aurelio Víctor, Eutropio, Festo y el Epitome de Caesaribus dan información principalmente militar y política, pero omiten todo lo relativo a la política religiosa del emperador. Los panegíricos latinos también contienen información valiosa del mismo estilo. (pág. 136)



Figura 4: Constantino el grande

Título: [Ilustración del renombre de Grande] [Material gráfico]:
[ilustraciones] / Pº Perete f 1637

Autor: Pereti, Pedro (m.1639)
Martínez, Francisco (fl. 1627-1645) - imp.

Fecha: 1638 Datos de edición [Madrid: en la imprenta de Francisco
Martínez Tipo de Documento: Dibujos, grabados y fotografías Materia Papas
Reyes y soberanos

Descripción física: 13 estampas: buril; 70 x 71 mm en hoja de 195 x 140
mm

Descripción y notas: Retratos de "tres pontífices, un doctor de la iglesia,
un filósofo santo, cinco emperadores, seis reyes y dos capitanes, en cinco mil
setecientos veinte seis años que tiene de edad el mundo"

Fuente: Biblioteca nacional de España

2.4 Definición de términos

Alteración o patología: Modificación o transformación de las características de un objeto debida a su envejecimiento, exposición a ciertas condiciones ambientales, o factores humanos, que ocasionan la posible degradación del mismo. Hay alteraciones no recuperables, como, por ejemplo, la transformación

química de ciertos pigmentos, o la mineralización de ciertos metales ante agentes corrosivos. Otras alteraciones (ampollas, pulverulencia, mutilaciones, desprendimientos...) son sometidas a tratamientos de restauración en orden a la conservación de los objetos. (Calvo, 2006, pág. 22)

Blanco de Calcio: Composición: CaCO_3 . Carbonato de Calcio; Otros nombres: Blanco de san juan, blanco de cáscara, caliza, creta blanca, whiting chalk, lime white. Origen: Natural mineral y sintético. Periodo de empleo: Conocido desde la Antigüedad. En la actualidad ya no se utiliza como pigmento, sino más bien como carga inerte, para dar cuerpo a algunos pigmentos orgánicos. Color: Mas o menos blanco, según su origen y el tamaño de los gránulos. Posee un poder cubriente modesto, excepto cuando se utiliza sobre revoco o enlucido. Estabilidad: Resiste bien a los agentes atmosféricos, siempre que no sean ácidos. Técnicas: como pigmento fue utilizado principalmente en las pinturas al fresco. En los países nórdicos sustituyo a menudo al yeso como carga inerte a las preparaciones. (Matteini & Moles, 2008, págs. 49 - 50)

Blanco de plomo: Composición: $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$. Carbonato básico de plomo. Otros nombres: Albayalde, cerusa, copo blanco, lead white, flake White, creminitz white. Origen: Sintético. Periodo de empleo: Conocido y utilizado desde la antigüedad. Ha sido el blanco más empleado hasta el siglo XIX, en parte sustituido por el blanco de cinc y, ya en el siglo XX, por el blanco de titanio. Color: Blanco con un notable poder cubriente. Estabilidad: Cuando se emplea en pintura al temple sobre papel tiende a ennegrecer por la acción del ácido sulfhídrico que puede estar presente en el aire y puede transformarse en sulfuro de plomo (PbS) negro. Utilizado en las pinturas murales con aglutinantes magros y en presencia de humedad, se oxida y se transforma en PbO_2 marrón. Compatibilidad: En las técnicas al óleo es compatible con todos los pigmentos, puesto que las partículas se encuentran protegidas por una película impermeable. En las técnicas al agua es sensible a muchos pigmentos constituidos por sulfuros, que podrían transformarlo en PbS . Técnicas: Se emplea principalmente en las técnicas al temple de huevo y al óleo sobre tabla y lienzo; esporádicamente, en pintura mural. (Matteini & Moles, 2008, pág. 48)

Conservación: Se entiende como tal el conjunto de operaciones y técnicas que tienen como objetivo prolongar la vida de los bienes culturales (...). La conservación se plantea como finalidad mantener las propiedades, tanto físicas y culturales, de los objetos para que pervivan en el tiempo con todos sus valores. (Calvo, 2006, pág. 63)

Conservación preventiva: operaciones de la conservación que se ocupan de aplicar todos los medios posibles, externos a los objetos, que garanticen su correcta conservación y mantenimiento. Son objeto de la conservación preventiva: la seguridad (incendio-robo), y el control de las condiciones ambientales adecuadas (iluminación, clima, polución). Las condiciones óptimas no pueden generalizarse, aunque para facilitar unas normas comunes, se den unos límites según los diferentes tipos de objetos. Sin embargo, hay que tener en cuenta muchos otros factores, como el equilibrio con el ambiente en que encuentran habitados, las posibles intervenciones que han sufrido, la naturaleza de los diferentes materiales que conforman el objeto, y su proceso de fabricación. (Calvo, 2006, pág. 63)

Craqueladuras: Son grietas que se producen en la preparación, en la capa pictórica por un envejecimiento natural de las materias que constituyen la obra, a causa de uno de los agentes de alteración antes indicados de la preparación y de los estratos de pintura, o por los movimientos de los soportes. Estas grietas cumplen la función de suplir la elasticidad perdidas en ambas capas adaptándose a los movimientos de contracción y dilatación. De esta manera, cuando este se dilata las grietas se abren. (Díaz Martos, 1974, pág. 109)

Criterios: son las pautas de actuación en conservación, flexibles y variables en cuanto a los métodos y materiales, pero rigurosos en la observación de que el fin es salvaguardar la integridad del valor cultural de los objetos. La teoría de la restauración, iniciada por Brandi, es uno de los pilares en los que se basan los criterios de intervención en la actualidad, fundamentada en el reconocimiento de las obras en sus dos aspectos, estética e histórica, y en el restablecimiento de la unidad potencial, sin falsificación artística o histórica, y sin borrar la huella del tiempo. (Calvo, 2006, pág. 68).

Enjuta: Cada uno de los espacios y superficies triangulares que queda en un cuadrado o rectángulo cuando se inscribe en él un círculo, elipse o arco. inscritos. También conocido como Albanega de un arco (INPC, 2010, pág. 37)

Iconología: Método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. (Panofsky, 1993, pág. 51)

Iconografía: Es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto y significación de las obras de arte (...) constituye una descripción y clasificación de imágenes, (...) la iconografía brinda valiosa ayuda para fijar las fechas y los lugares de procedencia, e incluso a veces la autenticidad misma de las obras, al tiempo que proporciona una base indispensable de cara a toda interpretación ulterior. (Panofsky, 1993, págs. 45-50)

Intarsia de hilos: Es aquella en la que tan solo se adhieren unos finos hilos en la laguna. Para ello se prepararon previamente unos hilos sintéticos (poliéster 100%, o bien fibra de vidrio) tensados en un bastidor de madera, que se impregnan con un adhesivo termoplástico y se dejan secar. (...) los hilos se colocan paralelamente siguiendo la trama de la tela original y con una distancia entre ellos de tres a cinco milímetros, aproximadamente, en función de las dimensiones de la laguna, la trama y la urdimbre originales. Con ayuda de una espátula caliente, e interponiendo un fina lamina de poliéster siliconada, se aplica calor puntual, dejando enfriar la zona tratada con peso para su correcta adhesión. (Fuster López , Castell Agusti, & Guerola Blay, 2008)

Intarsia de patrón: Aquella en la que se coloca una pieza de tejido en toda la superficie de la laguna ajustándola a sus bordes. (...) el injerto puede realizar sacando previamente el patrón exacto de las lagunas, o bien podemos adherir directamente el retal de la tela seleccionar en la laguna, cortando posteriormente el sobrante de la tela con ayuda de un bisturí para ajustarlo exactamente a los bordes de la laguna. (Fuster López , Castell Agusti, & Guerola Blay, 2008)

Intarsias textiles: Las Intarsias textiles son injertos realizados por el anverso de la obra con fibras textiles o piezas de tela en las zonas donde ha habido pérdida del estrato pictórico y del soporte textil. (Fuster López , Castell Agusti, & Guerola Blay, 2008)

Laguna: Zona perdida del original en el conjunto de una obra. Las lagunas pueden ser de soporte, cuando falta una parte de la tela en un lienzo, de papel en un documento, o de fragmentos en una cerámica o metal. También se presentan lagunas en la preparación, o solamente en la capa pictórica. (Calvo, 2006, pág. 130)

Lino: Fibra vegetal que se obtiene del tallo de la planta herbácea del mismo nombre, por procedimientos análogos a los del cáñamo, de fibras muy parecidas, y más resistentes que las del algodón. Empleado por textiles y lienzos de pintura. Sus fibras contienen un 70 u 80 % de celulosa. Al microscopio se observan unos nódulos a intervalos, a lo largo de las fibras. Se cultivó en Egipto pasando de allí al mundo romano. Con la semilla de esta planta se fabrica el aceite de lino. (Calvo, 2006, pág. 135)

Minio de rojo: Composición: Pb_3O_4 . Óxido mixto de plomo. Otros nombres: Rojo de plomo, rojo saturno, rojo París red lead. Origen: Sintético. Período de empleo: Conocido y utilizado desde la Antigüedad. Color: Anaranjado o anaranjado oscuro, con un buen poder cubriente. Estabilidad: Se ennegrece en presencia de H_2S y no es muy estable a la luz y al aire. En las pinturas murales y en presencia de humedad, se encuentra a menudo transformado en PbO_2 marrón oscuro. En óleo y en exteriores muestra una ligera tendencia a decolorarse. En condiciones normales es bastante estable. Técnicas: Del empleo del minio en la técnica al temple en la decoración de los manuscritos derivan precisamente los términos “miniar” y “miniatura”. Por su relativa estabilidad, hoy se tiende a utilizarlo menos que en el pasado. Se ha usado en todas las técnicas. (Matteini & Moles, 2008, págs. 76-77)

Pintura de caballete: se denomina pintura de caballete a aquella que, por su formato, puede ser ejecutada sobre caballete, suele ser de menor formato y móvil, a diferencia de la pintura mural o retablos, aunque también hay cuadros de caballete de grandes dimensiones. (Calvo, 2006, pág. 173)

Pulverulencia: Este deterioro proviene de la descomposición o migración del aglutinante, que deja así de ejercer su función coherente de los pigmentos. De esta manera se produce una paulatina descomposición de la capa de pintura, una verdadera desintegración al quedar los colorantes y pigmentos sueltos. Sus efectos

son desastrosos para la obra, hasta el extremo de quedar a veces zonas bastante grandes en las que falta preparación y pintura, dejando a la vista tan solo el soporte. (Díaz Martos, 1974, págs. 116,118)

Restauración: Es la actividad de la conservación que se ocupa de intervenir directamente sobre los objetos, cuando los medios preventivos no han sido suficientes para mantenerlos en buen estado. Se ocupa de aplicar los tratamientos necesarios que permitan la pervivencia de los bienes culturales, así como subsanar los daños que presenten. Los trabajos de restauración de los objetos deteriorados requieren conocimientos científicos. Técnicos y habilidad manual. (Calvo, 2006, pág. 193)

Repinte: Acción y efecto de repintar. Se denominan repintes a las capas de color aplicadas sobre una pintura o decoración polícroma con intención de reparar u ocultar daños existentes en el original, total o parcialmente o de modificar su aspecto. Están realizados en época posterior a la conclusión de la obra, por artistas diferentes a los autores. Constituyen en todos los casos una importante modificación del original, y se requiere un riguroso estudio para valorar tanto la conveniencia como la posibilidades de su eliminación, ya que en muchos casos pueden constituir adiciones de interés histórico o documental (como por ejemplo, desnudos tapados durante la Contrarreforma) o su eliminación podría afectar a la correcta conservación de la pintura original (por ejemplo, la necesidad de ciertos disolventes fuertes). (Calvo, 2006, págs. 189 - 190)

Strappo: Término italiano con que se denomina la técnica de intervención en pintura al fresco, con separación o arranque solo de la superficie pintada. (Calvo, 2006, pág. 207) , vocablo que se utiliza mayormente en pintura mural, pero en el estudio de caso particular de intervención de pintura de caballete que realizamos, también se observa en el soporte textil capa pictórica que ha sido separada de otra obra de arte (lienzo).

CAPÍTULO III

ASPECTOS METODOLÓGICOS DE LA INVESTIGACIÓN

3.1 Enfoque de la investigación

La investigación que se propone es desarrollada siguiendo el enfoque mixto, al respecto Hernández, Sampieri y Mendoza (como se cito en Hernández, Fernández y Baptista ,2014) sostienen que:

Los métodos mixtos representan un conjunto de procesos sistemáticos, empíricos y críticos de investigación e implican la recolección y el análisis de datos cuantitativos y cualitativos, así como su integración y discusión conjunta, para realizar inferencias producto de toda la información recabada (metainferencias) y lograr un mayor entendimiento del fenómeno bajo estudio. (pág. 567)

Teniendo en claro la definición, en la presente investigación se emplean instrumentos provenientes de ambos enfoques, cualitativo y cuantitativo. En el primero, se recurre a la interpretación basada en los instrumentos de valoración semiótica; mientras que en el segundo se utilizan los análisis, como el biológico y el físico-químico, entre otros.

3.2 Tipo de investigación

Atendiendo la finalidad de la investigación, ésta responde al tipo Aplicado, porque al final del reconocimiento de las características de la unidad de estudio se intervendrá de manera intrusiva la unidad de estudio con la finalidad de recuperar los valores culturales en proceso de pérdida. La “Investigación aplicada. Tipo de investigación pragmática o utilitaria que aprovecha los conocimientos logrados por la investigación básica o teórica para el conocimiento y solución de problemas inmediatos.” (Sánchez, Reyes & Mejia Sáenz, 2018, pág. 79)

3.3 Alcance de la investigación

Considerando que no se conoce las características de la unidad de estudio, esta investigación se plantea como de nivel exploratorio, por cuanto “Puede realizarse con una muestra no muy grande. Los datos se pueden obtener de fuentes

documentales, o por contacto directo a través de entrevistas y/o observaciones, a partir de una muestra reducida” (Avila Acosta, 1997, pág. 40)

También para efectos de cumplir los objetivos se desarrollará la investigación desde el nivel descriptivo.

3.4 Diseño de la investigación

La investigación se abordará con un diseño de investigación- acción, netamente práctico (participa el investigador).

3.5 Unidad de análisis

El tipo de muestreo es no probabilístico por conveniencia, es un estudio de caso en atención a las características únicas e irrepetibles de la obra de arte y las consideraciones muy particulares del estado de conservación de la obra de arte en específico.

3.6 Categorización apriorística de la investigación

Categoría	Dimensión	Indicador	Sub indicador	Referente Teórico
Histórica	Procedencia	Constantino el grande San Luis rey de Francia	Hagiografía Historia universal	Historia del arte
	Origen	Franciscanos	Historia de la iglesia en el Perú y cusco	
Artística	Técnica	Pintura al óleo sobre lienzo	Yuxtaposición del color Relamidos Otros	Tecnología de materiales
	Materiales	Soporte textil	Naturaleza Química	
		Base de preparación	Naturaleza Química	
			Naturaleza	

		Pigmentos	Química	
		Aglutinantes	Naturaleza Química	
		Barniz	Naturaleza Química	
	Descripción formal	Elementos estéticos	Color Línea Textura Forma Composición	Teorías del arte
Semiología	Iconografía	Contenido denotativo	Sígnico	Semiología de la imagen
	Iconología	Contenido connotativo	Interpretación	
Conservación	Patologías	Factores extrínsecos	Químicos Ambientales Biológicos Antrópicos	Fisicoquímica
		Factores intrínsecos	Alteración del color Perdida de cohesión y adhesión.	
		Antrópica	Robo Mala intervención	
Restauración	Técnicas y procedimientos	Clasificación	Limpieza Reintegración cromática Otros	Teorías de Restauración (Cesare Brandi)

Fuente: Elaboración de las tesis en base (Huayllani Alvarez, 2019)

3.7 Técnicas e instrumentos de observación

3.7.1 Técnicas

- Observación
- Análisis de documentos
- Estudio de campo

3.7.2 Instrumentos

- Análisis puntual: fichas de catalogación fotografías, análisis biológico, análisis físico químico
- Estudio de campo: bitácora

CAPÍTULO IV

DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

4.1 Registros documentales

-Ficha de catalogación original



Figura 5: Rotulo de la catalogación de 1973

Transcripción: INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

Constantino el grande y los frailes (lapicero)

Proyecto "PER 39"

142

N ° de ficha: 2.07 x 3.53 mts. (lapicero)

Monumento: Convento San Francisco (lapicero)


Fecha: Cusco, 15, 10, 73 Firma: Calderón

Tabla 3 Ficha técnica

Ficha técnica	
	
CÓDIGO	No registra
REGISTRO Y/O CATALOGACIÓN	Nro. 142, Proyecto PER 39/ 1973
OBJETO/ TIPO DE OBRA	Pintura de caballete
TEMA	Religioso
TÉCNICA	Óleo sobre tela
ÉPOCA	Colonial
ESTILO	Barroco mestizo
AUTOR/ ATRIBUCIÓN	Anónimo
TÍTULO	Constantino El Grande y Los Frailes
DIMENSIONES	209 cm x 354 cm
FORMATO	Irregular- Enjuta
INTERVENCIONES ANTERIORES	No presenta
UBICACIÓN	Templo y Convento Máximo San Francisco de Asís- Cusco
PROPIETARIO	Privado- Templo y Convento Máximo San francisco de Asís- Cusco

Fuente: Elaboración de las tesisistas.

FICHA DE PREDIAGNÓSTICO

UNIVERSIDAD NACIONAL DIEGO QUISPE TITO- CUSCO Escuela profesional de conservación y restauración de obras de arte FICHA DE PREDIAGNÓSTICO			
Propietario	Templo y convento máximo de San Francisco de Asís del Cusco	Examen realizado por:	Erika Huachaca A. Flor de Martha Quispe B.
		Fecha del examen	11/01/2021
N.º de inventario	001PC	Ingreso al taller	15/12/2020
Procedencia	Templo y convento máximo de San Francisco de Asís del Cusco	Salida del taller	31/07/2023

1. INFORMACIÓN TÉCNICA / IDENTIFICACIÓN DEL OBJETO

Tipo de bien	Pintura de caballete	Otras denominaciones		
Nombre/ título	Constantino El Grande y Los Frailes			
Autor	Anónimo			
Técnica	Óleo sobre lienzo			
Material		Siglo/año: Fines del siglo XVII		
Formato	Enjuta			
Dimensiones (cms)	Alto	209 cm	Ancho	354 cm

Descripción formal:

En el lado derecho de la pintura se encuentran 5 hombres, tres de ellos vestidos de la misma manera de color negro (2 en posición orante), un hombre viste de color marrón y el

<p>que sigue tiene una corona y capa color rojo, el cual sostiene una corona de espinas y clavos, todos ellos mirando al lado superior izquierdo.</p> <p>Al otro lado se aprecia 3 hombres vestidos de color marrón oscuro, tiene el mismo corte de cabello, uno de ellos sostiene una bandera y el otro un libro, dos de ellos tienen una llama en el pecho. Al centro de la pintura se observa tres caritas de niños con alas.</p>	
2. DATOS DE LOCALIZACIÓN	
Provincia: Cusco Distrito: Cusco Parroquia: Templo y Convento Máximo San Francisco de Asís Ciudad: Cusco	
Contenedor: Segundo piso del segundo claustro, del Templo y Convento Máximo San Francisco de Asís	
Dirección: Plaza San Francisco s/n	No:
Dirección electrónica: www.museocatacumbascusco.com	Teléfono:(084) 431764
Disposición del contenedor:	
Coordenadas del contenedor WGSS84Z17S-UTM:	
Propietario/responsable	Templo y Convento Máximo San Francisco de Asís del Cusco
3. RÉGIMEN DE PROPIEDAD	
Publico: <input type="checkbox"/>	Privado: <input checked="" type="checkbox"/>
Condición legal del bien:	
Proceso jurídico:	
4. ANTECEDENTES GENERALES HISTORIA DEL ARTE	
Datos importantes autor/obra	
Por las características que presenta podemos atribuir que la obra pertenece al siglo XVII (fines)	
Tipo de título: Constantino el Grande y los frailes	Referencia del autor de la firma
Fecha	

Periodo o estilo		Barroco mestizo	
5. ANALISIS -TÉCNICO MATERIAL Y ESTADO DE CONSERVACIÓN			
SOPORTE			
Material		Textil	
Tipo de fibras		Natural	
Tipo de tejido		Simple	
Tipo de torsión		Z	
Tipo entramado		Simple	
		Intervenciones anteriores: No presenta Parches <input type="checkbox"/> Costuras <input type="checkbox"/> Reentelado acuoso <input type="checkbox"/> Reentelado a la cera <input type="checkbox"/>	
		Bueno <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Malo <input checked="" type="checkbox"/> Muy malo <input type="checkbox"/>	
Fijación al Bastidor tachuelas	Tachuelas <input checked="" type="checkbox"/>		
Grapas	Encolado <input type="checkbox"/> Otros <input type="checkbox"/>		
Deterioros		Observaciones El soporte textil de formato irregular (enjunta), no presenta intervención, está constituido 5 fragmentos: Cada fragmento presenta sus propias patologías siendo en común la perforación dejados por las tachuelas ubicados en los bordes del soporte.	
Suciedad superficial <input checked="" type="checkbox"/> Manchas <input checked="" type="checkbox"/>			
Deformación del plano <input type="checkbox"/> Ondulaciones <input type="checkbox"/>			
Marcas del bastidor <input checked="" type="checkbox"/> Distensión <input type="checkbox"/>			

Rasgados/ fisuras <input checked="" type="checkbox"/>		
Perforaciones <input type="checkbox"/>		
Esquinas gastadas abiertas <input type="checkbox"/>		
Faltantes <input checked="" type="checkbox"/>		
Tachuelas/ grapas oxidadas <input checked="" type="checkbox"/>		
Friable/reseco <input type="checkbox"/>		
Bordes cortados <input checked="" type="checkbox"/>		
Ataque de insectos <input type="checkbox"/>		
BASE DE PREPARACIÓN		
Material		Intervenciones anteriores
Color	Gris	No presenta
Grosor	Delgada <input checked="" type="checkbox"/> Mediana <input type="checkbox"/> Guesa <input type="checkbox"/>	
Grano		
B.P. en bordes de tensión	Si <input checked="" type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>	Estado de conservación
Transparente	Si <input type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>	Bueno <input type="checkbox"/> Regular <input checked="" type="checkbox"/> Malo <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Muy malo <input type="checkbox"/>
Uniforme	Si <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>	Observaciones
Base en bordes de tensión	Si <input type="checkbox"/> No <input type="checkbox"/>	
Deterioros		

Falta de adherencia	<input checked="" type="checkbox"/>	Pulverulencia	<input type="checkbox"/>	
Englobamiento	<input type="checkbox"/>	Abrasión	<input checked="" type="checkbox"/>	
Desprendimientos	<input checked="" type="checkbox"/>	Faltantes	<input checked="" type="checkbox"/>	
Craqueladuras /grietas	<input checked="" type="checkbox"/>			
CAPA PICTÓRICA				
Técnica utilizada	Óleo sobre lienzo			Intervenciones anteriores
Aplicación				No presenta
Empaste de pincel	<input checked="" type="checkbox"/>	Brocha	<input type="checkbox"/>	
Transparencias	<input type="checkbox"/>	Veladuras		
Espátula	<input type="checkbox"/>			
Grosor				
Aplicación uniforme	si <input checked="" type="checkbox"/>		No <input type="checkbox"/>	
Brillo				Estado de conservación
Regular				Bueno <input type="checkbox"/> Regular <input checked="" type="checkbox"/> Malo <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Muy malo <input type="checkbox"/>
Deterioros				Observaciones
Suciedad superficial	<input checked="" type="checkbox"/>	Faltantes	<input checked="" type="checkbox"/>	Presenta manchas de humedad
Falta adherencia	<input checked="" type="checkbox"/>	Abrasión	<input type="checkbox"/>	
Desprendimientos	<input checked="" type="checkbox"/>	Manchas	<input type="checkbox"/>	

Craqueladuras / grietas	<input checked="" type="checkbox"/>	Decoloración	<input checked="" type="checkbox"/>	
Encopamiento/ cazoletas	<input type="checkbox"/>	Pasmados	<input type="checkbox"/>	
Pulverulencia	<input type="checkbox"/>			
CAPA DE PROTECCIÓN				
Material	Barniz			Intervenciones anteriores
Color				No presenta
Grosor	Delgada <input type="checkbox"/> Mediana <input type="checkbox"/> Gruesa <input type="checkbox"/>			
Aplicación uniforme	Si <input type="checkbox"/> No <input checked="" type="checkbox"/>			Estado de conservación
Brillo	Opaco <input type="checkbox"/> Brillante <input type="checkbox"/> Satinado <input type="checkbox"/>			Bueno <input type="checkbox"/> Regular <input checked="" type="checkbox"/> Malo <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> Muy malo <input type="checkbox"/>
Regular	Irregular			
Deterioros				Observaciones
Amarillamiento leve	<input checked="" type="checkbox"/>	Acentuado	<input type="checkbox"/>	
Craqueladuras /grietas	<input type="checkbox"/>	Pasmado	<input type="checkbox"/>	
Manchas	<input type="checkbox"/>	Abrasión	<input type="checkbox"/>	

Suciedad superficial	<input type="checkbox"/>	Otro			
6. DIAGNOSTICO					
<p>La obra pictórica se encuentra en un estado de conservación malo, por el paso del tiempo y por el medio donde se situaba, adquirió algunas patologías las cuales deben ser tratadas.</p>					

4.2 Estado de conservación inicial

- Examen organoléptico

BASTIDOR

No presenta bastidor propio, puesto que esta pintura se encuentra adherida mediante tachuelas a otra pintura de la misma tipología (sobrepuesta) al cual corresponde el bastidor.

SOPORTE

El soporte textil de formato irregular (en junta), no presenta intervención, está constituido 5 fragmentos:

- Soportes
- Obra
- Marco
- Otros componentes

Tabla 4.: Soporte textil de la obra "Constantino el grande y los frailes"

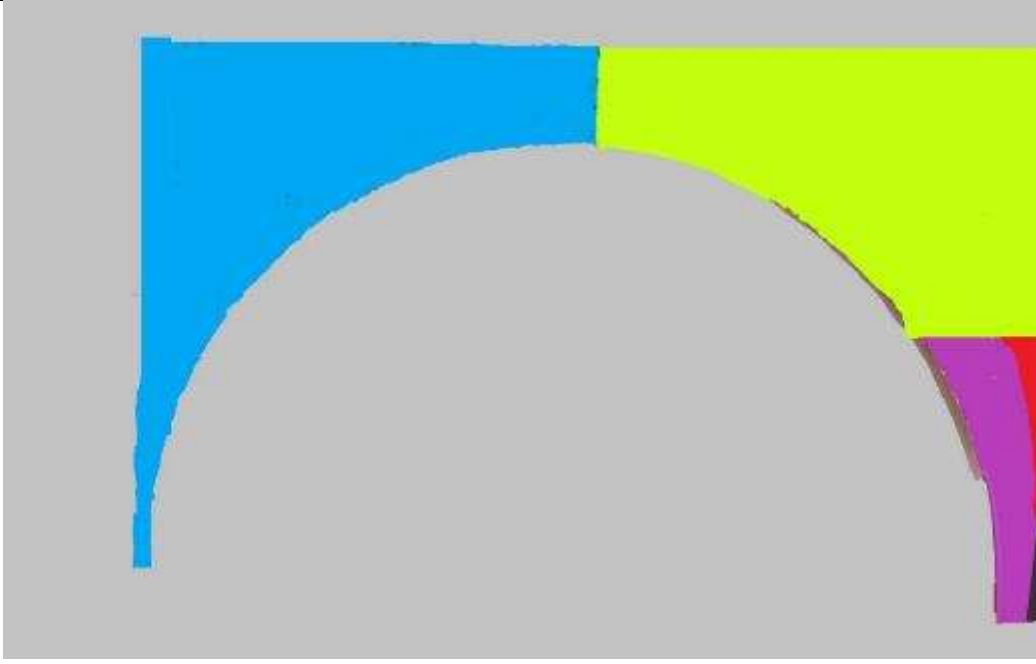





SOPORTE TEXTIL	
	
	Primer fragmento (210 cm x 204 cm)
	Segundo fragmento (120.5 cm x 155.5 cm)
	Tercer fragmento
	Cuarto fragmento
	Quinto fragmento



Figura 6: Tercer, cuarto y quinto fragmento

Primer fragmento: soporte textil, probablemente de lino, de color natural, constituido por tres elementos o paños, tipo de tejido irregular (hilado manual, que indica que pertenece a la colonia), tipo de entramado abierto, tipo de tejido simple o tafetán 1 x 1, presenta 2 tipos de costuras: horizontal orillo con borde desflecado, vertical orillo con borde desflecado, el hilo de la costura probablemente es cáñamo, sujetado a Otra pintura con bastidor mediante tachuelas.

- Faltantes: Presenta faltantes de soporte de tamaños pequeños (agujeros o perforaciones dejados por las tachuelas) en todo el borde del soporte textil.

Faltante de tamaño grande 4 cm x16 cm en el larguero derecho medio (2 paño.)

- Roturas: Rotura de tamaño de 5cm ubicado en el larguero izquierdo, otro de 1 cm en la esquina entre el larguero izquierdo y cabezal inferior; roturas de 3 cm, 1 cm y 2 cm localizados en el larguero derecho medio cerca a la costura horizontal que une el paño 1 y 2. Roturas de 4 cm y 2 cm en el cabezal inferior.

- Manchas de humedad: Manchas de humedad con mayor incidencia en todo el perímetro del cabezal superior y también en partes del cabezal inferior.

- Strappo: presencia de capa pictórica casi en totalidad del soporte textil en algunas zonas con mayor incidencia, deja ver una silueta de un hombre vestido, paisaje, y fondo celeste por lo que se aprecian colores como verde oscuro, azul, rojo, marrón, carnación y negro.
- Evidencia corte en todo el borde (posiblemente cortado de otra pintura que no corresponde a este formato, además la lectura de composición no corresponde con los otros fragmentos).
- Debilitamiento y desgaste del soporte textil en el cabezal inferior.
- Manchas de color blanco probablemente pintura sintética de pared
- Presencia de suciedad superficial.



Figura 7: Rotura y faltante en el primer fragmento



Figura 8: Rotura de mayor dimensión



Figura 9: Faltante de mayor y menor dimensión

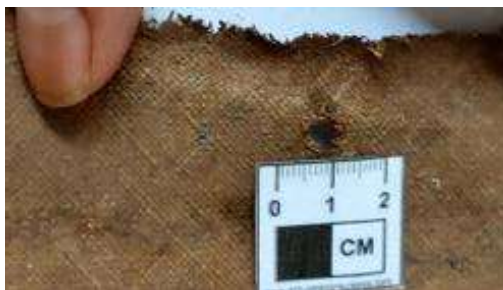


Figura 10: Detalle de faltante de menor dimensión

Segundo fragmento: : soporte textil, probablemente de lino, de color natural, constituido por 4 paños, tipo de tejido irregular (hilado manual, que indica que

pertenece a la colonia) tipo de torsión: trama: z , urdimbre: z; tipo de entramado abierto, tipo de tejido simple o tafetán 1x1, presenta 3 tipos de costuras: horizontal orillo con orillo, vertical borde desflecado con borde desflecado y vertical orillo con orillo; el hilo de la costura probablemente es algodón , adherido al bastidor mediante tachuelas.

- Faltantes: Presenta faltantes de soporte de tamaños pequeños (agujeros o perforaciones dejados por las tachuelas) localizados en todo el borde del cabezal superior, cabezal inferior y larguero izquierdo.
- Roturas: Rotura ubicado en el larguero derecho, 2 roturas ubicado cerca de la costura horizontal.
- Manchas de humedad: Manchas de humedad con mayor incidencia en todo el perímetro del cabezal superior y también en partes del cabezal inferior.
- Strappo: presencia de capa pictórica desprendida de otra pintura en algunas zonas mayormente en el cabezal inferior
- Evidencia corte en todo el borde (posiblemente cortado de otra pintura que no corresponde a este formato, además la lectura de composición no corresponde con los otros fragmentos).
- Presencia de suciedad superficial.

Tercer fragmento: soporte textil, probablemente de lino, de color natural, constituido por 2 paños, tipo de tejido irregular (hilado manual, que indica que pertenece a la colonia) tipo de torsión: trama: z, urdimbre: z; tipo de entramado abierto, tipo de tejido simple o tafetán 1x1, presenta tipo de costura: oblicuo orillo con orillo; el hilo de la costura probablemente es cáñamo, adherido al bastidor mediante tachuelas.

- Faltantes: Presenta faltantes de soporte de tamaños pequeños (agujeros o perforaciones dejados por las tachuelas) ubicados en todo el larguero derecho, dos en la esquina entre el cabezal superior y el larguero izquierdo y otros dos en la esquina cabezal inferior y larguero izquierdo.
- Roturas: Rotura de tamaño de 2cm x1 cm, otro 1 cm x 1.5 cm ubicados en el larguero derecho.
- Manchas de humedad: Manchas de humedad con mayor incidencia en todo el perímetro del larguero derecho, cabezal inferior y parte del larguero izquierdo.

- Strappo: presencia de capa pictórica desprendida de otra pintura de color marrón y rojo y negro mayormente en el cabezal inferior y parte central del textil.
- Evidencia corte en todo el borde (posiblemente cortado de otra pintura que no corresponde a este formato, además la lectura de composición no corresponde con los otros fragmentos).
- Presencia de acumulación de tierra o polvo sedimentado en la parte del cabezal inferior y cabezal derecho inferior.
- Presencia de suciedad superficial



Figura 11: Tercer fragmento

Cuarto fragmento: soporte textil, probablemente de lino, de color natural, constituido por un elemento, tipo de tejido irregular (hilado manual, que indica que pertenece a la colonia) tipo de torsión: trama: z, urdimbre: z; tipo de entramado abierto, tipo de tejido simple o tafetán 1x1, adherido a la pintura sobre lienzo mediante tachuelas.

- Faltantes: Presenta faltantes de soporte de tamaños pequeños (agujeros o perforaciones dejados por las tachuelas) ubicados en el cabezal superior, uno de ellos de medida: 2.4 cm x 0.5cm y dos de menor tamaño.
- Strappo: presencia de capa pictórica desprendida de otra pintura de color marrón y celeste ubicados en parte central del textil.

- Evidencia corte en todo el borde (posiblemente cortado de otra pintura que no corresponde a este formato, además la lectura de composición no corresponde con los otros fragmentos).

- Presencia de suciedad superficial.

Quinto fragmento: soporte textil, probablemente de lino, de color natural, constituido por un paño, tipo de tejido irregular (hilado manual, que indica que pertenece a la colonia) tipo de torsión: trama: z, urdimbre: z; tipo de entramado abierto, tipo de tejido simple o tafetán 1x1, adherido al bastidor mediante tachuelas.

- Faltantes: Presenta faltantes de soporte de tamaños pequeños (agujeros o perforaciones dejados por las tachuelas) ubicados dos en la parte inferior, otros cuatro en la parte superior del larguero izquierdo; dos faltantes en la parte inferior y uno en la parte superior del larguero derecho del soporte textil.

- Roturas: Rotura en la parte media del larguero izquierdo y otro ubicado en el cabezal superior

- Manchas de humedad: Manchas de humedad con mayor incidencia en todo el perímetro del larguero derecho, cabezal inferior y parte del larguero izquierdo.

- Strappo: presencia de capa pictórica desprendida de otra pintura de color celeste en el larguero derecho, otros de color marrón y celeste en la parte inferior y central del soporte.

- Evidencia corte en todo el borde (posiblemente cortado de otra pintura que no corresponde a este formato, además la lectura de composición no corresponde con los otros fragmentos).

- Presencia de acumulación de tierra o polvo sedimentado en la parte del cabezal inferior.

- Presencia de suciedad superficial.

BASE DE PREPARACION

Presenta base de preparación de color oscura posiblemente: Ca CO₃ + Cola proteica + ceniza (porque en la época colonial se realizaba de ese tipo de base de preparación)

Presenta las siguientes patologías:

Desgaste y desprendimiento de las partículas conformantes de la capa de preparación dejando descubierto el soporte textil en las zonas de rotura del soporte textil.



Figura 12: Base de preparación lado reverso

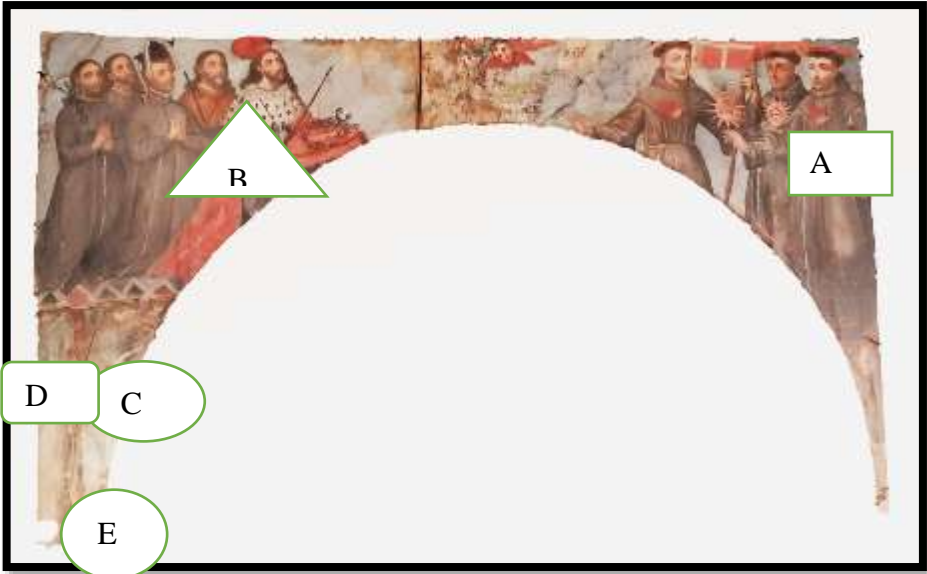


Figura 13: Base de preparación lado anverso

CAPA PICTORICA

La capa pictórica es de técnica óleo sobre lienzo, compuesto por cinco fragmentos:

Capa pictórica



A	Primer fragmento
B	Segundo fragmento
C	Tercer fragmento
D	Cuarto fragmento
E	Quinto fragmento

Primer fragmento:

Lagunas de menor tamaño ubicadas en el borde del larguero derecho, larguero izquierdo, y cabezal superior (producto de las tachuelas), y en el larguero medio izquierdo de medidas 4cm x16cm

Rotura vertical ubicada en el tercer personaje (hombro y cuello)

Manchas de pintura de pared de color blanco en parte del larguero izquierdo y parte inferior del larguero derecho

Pérdida de capa pictórica en el borde del cabezal superior y parte medio y superior del larguero derecho, cabezal inferior derecho.

Craqueladuras

Suciedad superficial



Figura 14: Pérdida de capa pictórica



Figura 15: Laguna ubicada en el rostro



Figura 16: Craqueladuras y enconchamiento en la carnación

Segundo fragmento:

Lagunas de menor tamaño ubicadas en el borde del larguero derecho y parte del larguero izquierdo (producto de las tachuelas), y otro ubicado en el cabezal superior.

Rotura vertical ubicada en el tercer personaje (hombro y cuello)

Manchas de pintura de pared de color blanco en parte del larguero izquierdo y parte inferior del larguero derecho

Pérdida de capa pictórica en el borde del cabezal superior y parte medio y superior del larguero derecho, cabezal inferior derecho.

Craqueladuras

Suciedad superficial

Tercer fragmento:

Presenta lagunas de tamaños muy pequeños (producto de la perforación de las tachuelas) ubicadas en el borde del larguero izquierdo

Pérdida de capa pictórica en todo el borde del larguero derecho y cabezal superior, también en parte de la unión de la costura.

Presenta manchas de humedad en el centro de la pintura y en el larguero derecho

Presenta tierra y polvo acumulada en el larguero derecho y cabezal inferior

Carqueladura en toda la superficie de la pintura

Suciedad superficial

Cuarto fragmento:

Presenta pérdida de capa pictórica en el cabezal inferior y parte del cabezal superior, también en los bordes del larguero derecho e izquierdo.

Presenta tres lagunas en el cabezal inferior uno de mayor dimensión que los dos (causa de las tachuelas)

Tiene pintura blanca de pared (sintético) ubicado en el larguero derecho inferior

Presenta suciedad sedimentada de tierra ubicada en el centro del larguero derecho

Craqueladuras

Suciedad superficial

Quinto fragmento:

Lagunas de menor tamaño, una ubicada en la esquina entre el cabezal inferior y el larguero izquierdo, otro ubicado en el larguero izquierdo (parte superior), tres lagunas en la parte superior del larguero derecho, y dos en la parte inferior. Y otro en la parte media del cabezal superior (causa de la perforación de las tachuelas)

Perdida de capa pictórica ubicada en el cabezal inferior y otro en parte superior del larguero derecho

Manchas de humedad de toda la superficie

No se divisa bien la imagen, muy deteriorado

Suciedad superficial

CAPA DE PROTECCION

Aparentemente es un barniz mate.

Presenta los siguientes daños:

El barniz no se diferencia por la aplicación no homogénea sobre la capa pictórica, así mismo presenta estratos de suciedad

4.3 Registros y estudios preliminares

-Registro fotográfico

Objetivo: Realizar la toma fotográfica a nivel de plano general y detalles, para la óptima recopilación de los detalles de patologías tanto: físicas, químicas como mecánicas indicadas en el estado de conservación inicial y examen organoléptico,

Instrumental, herramientas e insumos

- Cámara fotográfica Nikon e-550.
- Trípode



Figura 17 Ubicación del lienzo Constantino el grande y los frailes



Figura 18: Desmontaje del lienzo Constantino el grande y los frailes



Figura 19: Fotografía lado reverso del lienzo Constantino El Grande y los Frailes

-Registros fotográficos especiales (UV, infrarrojo, etc.)

FOTOGRAFIA CON RAYOS X

Objetivo: Determinar su estado material y la amplitud de sus alteraciones e intervenciones anteriores, dando información sobre el soporte, base y capa pictórica empleadas (repintes)



Figura 20: Detalle del rostro del rey San Luis IX Y San Roque, con rayos X.

Interpretación y análisis: en cuanto a la imagen que se observa, en el personaje que porta la corona (San Luis IX) se aprecia como dos orejas, ahí justamente es un arrepentimiento del artista, así mismo también en su ojo derecho, pero algo más sutil.



Figura 21: Laboratorio de rayos X

FOTOGRAFIA CON UV



Figura 22: **Fragmento A**, en esta parte de la imagen se puede observar unas partes más brillantes de color blanco ubicado en el fondo en forma de las nubes, lo cual indica repintes



Figura 23: En el borde izquierdo se evidencia un color blanco en forma vertical, el cual nos indica que son repintes

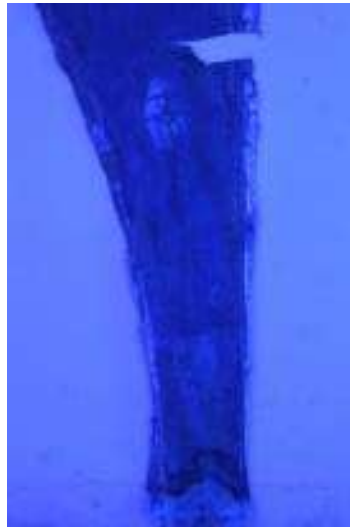


Figura 24: En los bordes se aprecia un color blanco, el cual indica repintes.



Figura 25: Fragmento B, en esta imagen también se evidencian repintes, ubicado en el fondo sobre todo las partes más brillantes, otro lado también en el manto del personaje rey (en el borde delineado se aprecia un ligero cambio de color y un poco brillante).



Figura 26: Fragmento C, se evidencia repinte casi en su totalidad, tanto en los bordes (color blanco), y en varias partes (color brillante).



Figura 27: Fragmento D, se evidencian repintes casi en todo el fragmento (color brillante) y las el color oscuro, afirman la pérdida de capa pictórica

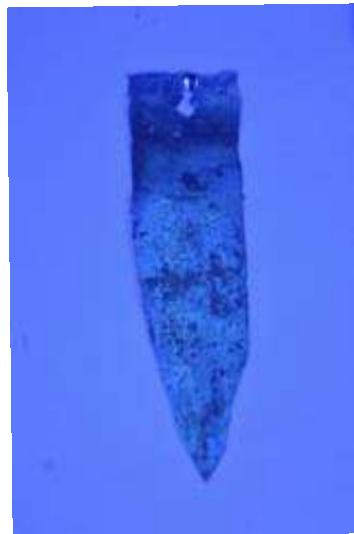


Figura 28: Fragmento E, en casi todo el fragmento evidencia repinte, salvo la parte superior

FOTOGRAFIA CON LUZ RAZANTE

Figura 29: Fragmento A, se evidencia deformación en el soporte y los bordes.



Figura 30: Se evidencia deformación en el soporte y los bordes



Figura 31: Se aprecia la exfoliación y enconchamiento en cuanto a la capa pictórica.



Figura 32: Fragmento B, se aprecia el doble en los bordes, las roturas, la suciedad superficial, pérdida cromática, deformación del soporte.



Figura 33: Se aprecia el dobles en los bordes, las roturas, la suciedad superficial, pérdida cromática, deformación del soporte.

LUZ TRANSMITIDA



Figura 34: Se aprecia las pérdidas de capa pictórica y base de preparación de diferentes tamaños más que todo el borde.



Figura 35: Fragmento B, pérdida cromática y de base de reparación en los rostros y fondo de menor y mayor dimensión también en los bordes.



Figura 36: Se aprecia las pérdidas de capa pictórica y base de preparación de diferentes tamaños más que todo el borde.



Figura 37: Pérdidas de capa pictórica y base de preparación de diferentes tamaños.

LUZ NATURAL



Figura 38: Fragmento A, evidencian manchas de humedad, suciedad superficial, repinte en los bordes, roturas, pérdida de capa pictórica.



Figura 39: Fragmento A, lado reverso, se aprecia el strapo (parte de la capa pictórica)



Figura 40: Fragmento B: Interpretación y análisis: evidencian manchas de humedad, suciedad superficial, repinte en los bordes, roturas, pérdida de capa pictórica.



Figura 41: Fragmento B, se aprecia manchas de humedad de los bordes, parte del atrapo.

4.4 Contexto e historia del bien cultural

Acerca de la obra pictórica, se tiene gracias a la ficha de catalogación que pertenece al título de “Constantino el grande y los frailes”, pero con las pesquisas y el estudio iconográfico se llegó a la conclusión de que no corresponde, sino se trata de San Luis IX Rey de Francia, y frailes franciscanos de primera y tercera orden.



Figura 42: Ficha de catalogación del año 1973, adherida en el lienzo “Constantino el grande y los frailes”



Figura 43: Revisión de las fichas de catalogación del año 1990

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA-CUSCO
DIRECCIÓN DE INVENTARIO Y CATALOGACIÓN
CATALOGACIÓN DE BIENES MUEBLES

Título o denominación: _____

Autor: _____

Editor: _____

Lugar: _____

Fecha: _____

Número de inventario: _____

Descripción: _____

Observaciones: _____

1990

Figura 44: Ficha de catalogación: San Luis rey de Francia n°43

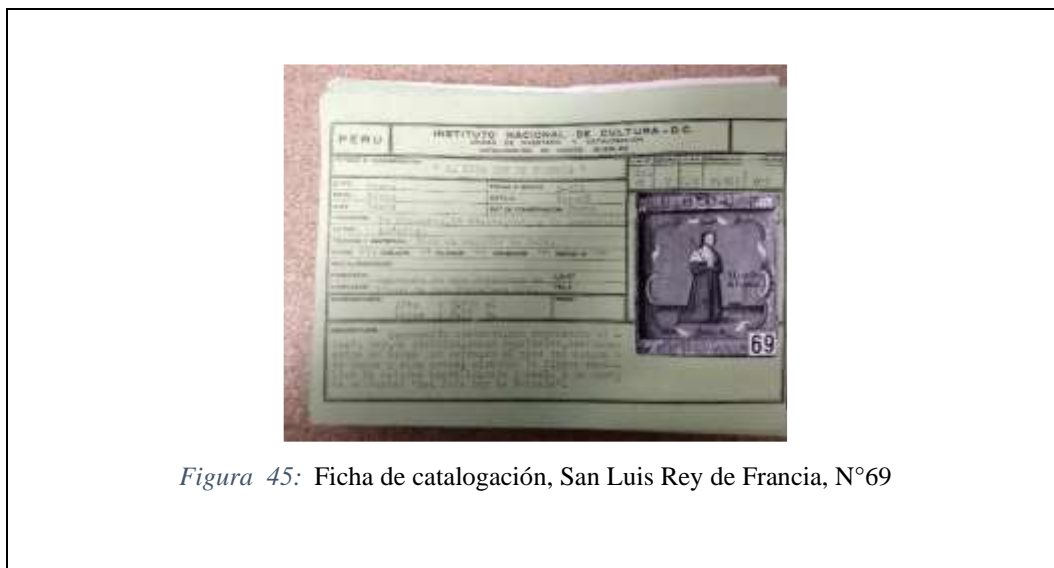


Figura 45: Ficha de catalogación, San Luis Rey de Francia, N°69

Así mismo, el autor Cossío del Pomar, cuando trata acerca del convento de San Francisco, menciona lo siguiente:

Otro de los lienzos que revelan cierta maestría en la composición, es el que refiere a Isabel de Hungría y San Luis, en cruzada de peregrinación. En este lienzo los planos están mejor dispuestos, la ejecución es más simple y sobria, casi clásica, los pliegues de las ropas aparecen menos duros, las caras y actitudes expresan el recogimiento piadoso que el pintor quiso dar a sus personajes.
(Pomar, 1928, pág. 147)

En la cita anterior el autor bien podría señalar a San Luis de nuestro lienzo, ya que no se sabe a ciencia cierta cuál es su formato original que tenía, o podría tratarse de otro lienzo, puesto que en el museo de San Francisco de Asís del Cusco se hallan varios lienzos con este personaje, ya que pertenecía, a la tercera Orden Franciscana.

Rey Luis IX de Francia

Son varios de la realeza que pertenecieron a la orden franciscana de entre ellos están Isabel de Hungría, san Luis rey Francia y el príncipe de Anjou, acerca de ello Del Castillo (1992) refiere como sigue:

Los Santos Reyes y nobles que ellos toman como patrono de sus provincias. De estos personajes unos pertenecieron a la orden, como son santa Isabel Reyna de Hungría; San Luis Rey de Francia, ambos terciarios Franciscano, y san Luis obispo de Tosola, príncipe de Anjou, heredero de la corona de Nápoles, que fue fraile franciscano. (pág. 25).

Así mismo, acerca de los datos biográficos de Luis IX, él vivió en la edad media, en el siglo XII, y tuvo una formación cristiana.

Luis IX fue hijo de Luis VIII y Blanca de Castilla, de la que recibió una sólida educación cristiana. Sobre su carácter justiciero, probo y santo hay abundante documentación, como la crónica del señor de Joinville, que además de biógrafo fue su amigo, y la de Guillelmos de Sint-Pathus, que importa para la formación de ciclos iconográficos. San Luis nació en Poissy en 1215, pero su madre ejerció la regencia hasta que pudo subir al trono en 1226. Casó con Margarita de Provenza y participó en dos cruzadas que fracasaron. En la primera cayó prisionero y en la otra murió frente a Túnez. (Schenome, 1992, pág. 554)

Acerca de la Iconografía de este san Luis perteneciente a la tercera orden:

La difusión de las imágenes en América estuvo condicionada por su jerarquía y por ser terciario franciscano. Estos lo eligieron como uno de sus patrones principales junto a Isabel de Hungría, sobre todo a partir del advenimiento de los borbones al trono de España. Se puede afirmar que no hubo retablo o capilla de esos terciarios que no haya poseído una imagen de este santo ubicada en los lugares principales. Se lo representa con el indumento real: la capa azul con lises de oro, sobre el hábito franciscano corto, ceñido por el cordón. Sus atributos son, además de los propios de su jerarquía, la corona de espinas, reliquia que le regaló el rey Balduino, emperador latino de Constantinopla. Para colocarla mandó construir la Santa Capilla de París. Escultor anónimo mexicano del siglo XVIII, catedral, México D.F., México., Anónimo limeño del siglo XVII, convento de la recoleta, Lima, Perú., Miguel

Ausell, siglo XVIII, antes en la capilla de San Roque, Buenos Aires, Argentina. (Schenome, 1992, pág. 554)

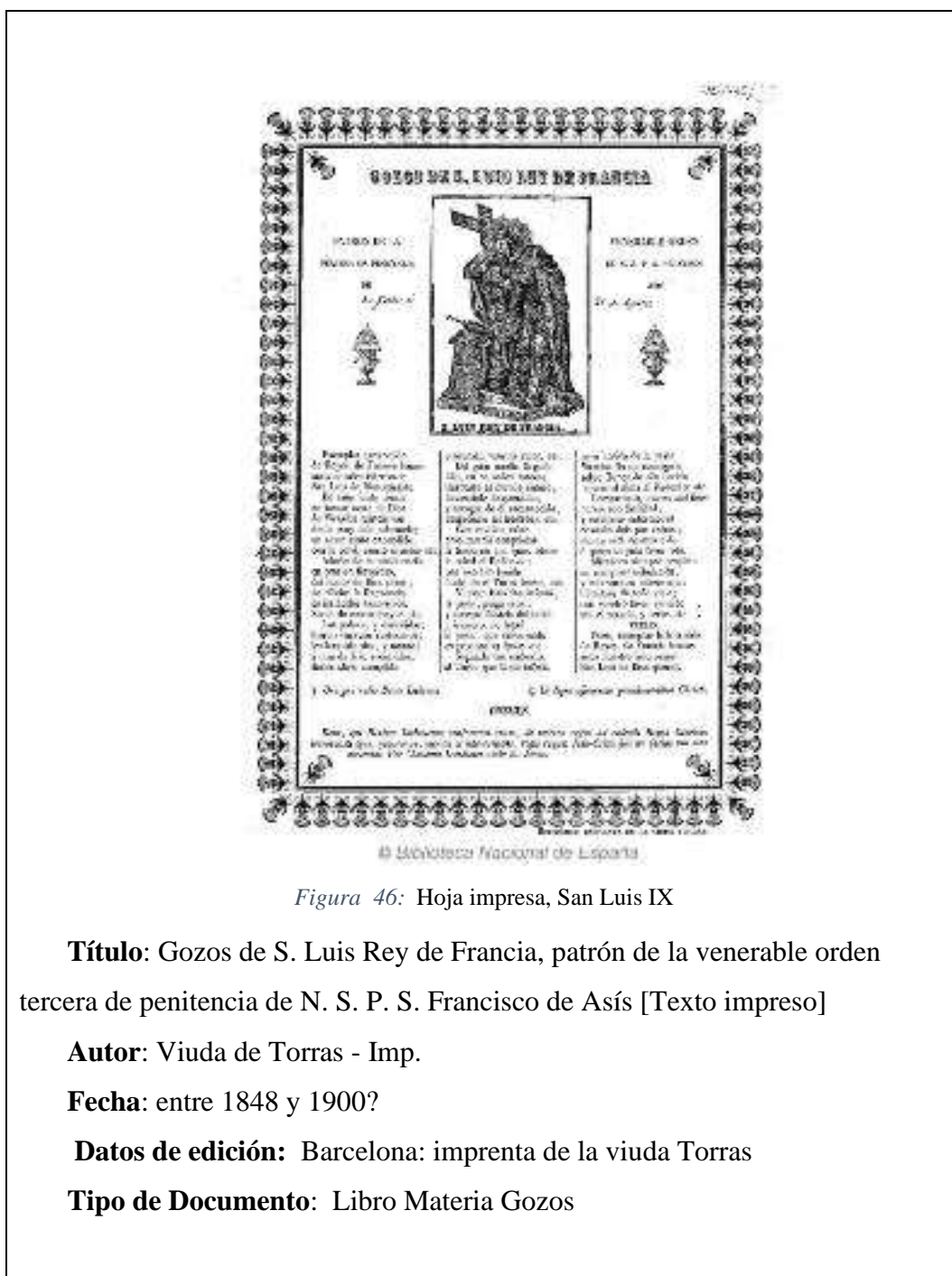


Figura 46: Hoja impresa, San Luis IX

Título: Gozos de S. Luis Rey de Francia, patrón de la venerable orden tercera de penitencia de N. S. P. S. Francisco de Asís [Texto impreso]

Autor: Viuda de Torras - Imp.

Fecha: entre 1848 y 1900?

Datos de edición: Barcelona: imprenta de la viuda Torras

Tipo de Documento: Libro Materia Gozos

Fuente: Biblioteca Nacional de España



Figura 47: San Luis IX adorando al niño Jesús en los brazos de la Virgen

Título: [Luis IX adorando al Niño Jesús en los brazos de la Virgen] [Material gráfico] / Fr. Doménico M.^a de Servidori Romano dell'ordine dei S. Gio: di Dio, fece a Pena l'Anno 1766

Autor: Servidori, Domingo María de (ca. 1724-1790)

Fecha: 1766

Tipo de Documento: Dibujos, grabados y fotografías

Materia: Luis IX, Rey de Francia, Santo

Dibujos a pluma de ave - España - S.XVIII

Dibujos a pluma de ave - Italia - S.XVIII

Descripción física: 1 dibujo sobre papel fino verjurado amarillento: pluma y tinta negra; línea de encuadre 287 x 210 mm, en h. de 308 x 231 mm

Signatura: INVENT/80485PIDbdh0000143784

Descripción y notas: A lápiz, en el borde inferior: "S. Luis rey Francia?"

Fuente: Biblioteca Nacional de España.

4.5 Apreciación Valorativa Gráfica

4.5.1 Instrumentos de valoración semiótica



4.5.2 Valoración Ícono—Simbólica

Constantino el grande y los frailes – Fragmento A				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓN Y NO CONVENCIÓN)
ÍCONOS (Semejanza)	Nube	De color blanco, forma irregular, se encuentra al lado izquierdo de los niños	Presencia de Dios y su gloria	La nube en el cristianismo es la asistencia de Dios, el cual dará protección (No convencionada)
SÍMBOLOS (Ideas)	JHS	Figuras ovaladas de color amarillo con rayos que emergen de este, dentro se observa una inscripción con letras JHS, ubicadas una de ellas en el pecho del personaje central y la otra esta encima de la mano del tercer personaje.	Personificación o representación de Jesús	Es un Monograma que significa Jesús salvador de los hombres. (Convencionada)
	Bandera	Presenta la forma de un rectángulo y se extiende de un palo, tiene un campo rojo con una cruz en blanco, sostenida por el primer personaje.	Presencia del señor	Banderola, llevan símbolos de los fundadores de las órdenes religiosas. (Convencionada)
ÍCONOS SIMBÓLICOS	Vestimenta	Vestido largo de color marrón con un cordón de tres nudos atados a la cintura, usados	Significa la humildad y la pobreza.	Sayal, vestimenta característica de la Orden Franciscana. (Convencionada)

		<p>por los tres personajes.</p> <p>Conjunto de hilos retorcidos largo, delgado y redondo, atados a la cintura, con varios nudos (de tres o cinco)</p>		
	Cordón		Muestra los votos de los santos	Cordón franciscano, tres nudos significa: pobreza, obediencia y castidad. De cinco nudos representa los cinco estigmas (Convencionada)
	Libro	Siendo sujetado por la mano izquierda del tercer personaje.	Inspiración divina y conocimiento	Representa la sabiduría que obtienen de los estudios teológicos, además de que es uno de los atributos de San Bernardino de Siena. (No convencionada)
	Llamas de fuego	Se observa dos llamas de fuego de color rojo en los pechos del primer y tercer personaje.	El fuego es el amor por dios, presencia de Dios.	El fuego que nace del corazón nos muestra una pura y sinceridad devoción del alma por el amor que se da a Dios cuando una persona se vuelve religioso. (No convencionada)
	Rostro de Niños	<p>Primer Niño: rostro redondo y robusto, de piel blanca, cabellos castaños, ojos pardos, de dos alas color azul.</p> <p>Segundo Niño: rostro redondo y robusto, de piel blanca, cabellos castaños, ojos pardos, de dos alas rojas.</p> <p>Tercer Niño: rostro redondo y robusto, de piel blanca, cabellos castaños, ojos pardos, de dos alas rojas</p>	Seres celestiales inocentes, simbolizan el conocimiento y sabiduría de Dios	Representan a los querubines, son caras de niños alados, pertenecen a la jerarquía superior (segundo coro), son los más cercanos a Dios. (convencionada)

		nudo atado a la cintura, con una llama en el pecho.		
--	--	---	--	--

Interpretación del cuadro: En la obra titulada “Constantino el grande y los frailes” – Fragmento A, se aprecia los siguientes iconos simbólicos:

Los varones: Primer Varón, de cuerpo casi completo, con un solo pie con sandalia, con el brazo derecho extendido, encima de la mano tiene la inscripción JHS, el cual está dentro de un ovalo de donde emergen rayos y con la otra mano sostiene un libro, de piel blanca, cabellos castaños, ojos pardos, labios color rojo, con vestido largo de color marrón con un cordón de cuatro nudos atados a la cintura. Segundo Varón, de más de medio cuerpo, de piel color blanco, cabello castaño, ojos pardos, labios color rojo, con vestido largo de color marrón con un cordón de tres nudos atados a la cintura, en el pecho tiene la inscripción JHS, el cual está dentro de un ovalo de donde emergen rayos. Tercer Varón, de más de medio cuerpo, con el brazo derecho extendido, y con el otro sostiene una banderola, de piel color blanco, cabello castaño, ojos pardos, labios color rojo, con vestido largo de color marrón con un cordón de un nudo atado a la cintura, con una llama en el pecho.

Según la hagiografía, y los atributos de estos tres personajes corresponden a los predicadores y difusores de la devoción al Santísimo Nombre de Jesús, que data a finales de la edad media en Europa, especialmente en Italia, así mismo pertenecen a la primera orden franciscana. El primer varón corresponde a San Juan de Capistrano, el segundo a San Jacobo de la Marca y el ultimo es de San Bernardo de Siena.

La vestimenta, largo de color marrón con un cordón con nudos atados a la cintura, que cubren a los tres personajes, es propio de la orden Franciscana, por ser sencilla además simboliza la humildad y la pobreza, su nombre es Sayal.

El cordón, conjunto de hilos retorcidos, largo, delgado y redondo, atados a la cintura de los varones, con varios nudos (de tres o cinco), muestra los votos de los santos, es un cordón franciscano, tres nudos significa: pobreza, obediencia y castidad. De cinco nudos representa los cinco estigmas.

El rostro de los niños: Primer Niño, con rostro redondo y robusto, de piel blanca, cabellos castaños, ojos pardos, de dos alas color azul. Segundo niño, rostro redondo y robusto, de piel blanca, cabellos castaños, ojos pardos, de dos alas rojas y tercer niño, rostro redondo y robusto, de piel blanca, cabellos castaños, ojos pardos, de dos alas rojas. Representan a los querubines.

El libro, siendo sujetado por la mano izquierda del tercer personaje. Representa la sabiduría, además de que es uno de los atributos de San Bernardino de Siena.

Las llamas de fuego, se aprecia en los pechos del primer y tercer personaje, de fuego de color rojo, el fuego representa el amor por dios, y también su presencia.

Dentro de los símbolos, está la bandera, el cual presenta la forma de un rectángulo y se extiende de un palo, tiene un campo rojo con una cruz en blanco, sostenida por el primer personaje. Su nombre es Banderola, llevan símbolos de los fundadores de las órdenes religiosas.

JHS, es una inscripción con letras (JHS), el cual está dentro de las figuras ovaladas de color amarillo con rayos que emergen de este, ubicadas una de ellas en el pecho del personaje central y la otra esta encima de la mano del tercer personaje. Es un Monograma que significa Jesús salvador de los hombres.

Como icono está la nube, de color blanco, forma irregular, se encuentra al lado izquierdo de los niños, la nube en el cristianismo es la asistencia de Dios, el cual dará protección.

4.5.3 Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Primer varón (figura principal)	Fe	JHS Llama de fuego Rostro de niños
		Orden religiosa	Vestimenta (sayal) Bandera Tercer Varón Segundo varón
		Condición	Libro

Interpretación: En la obra se aprecia a la figura central (tercer Varón), representado por San Bernardino de Siena, con una relación de fe con la inscripción de JHS, llama de fuego y los rostros de los niños, además de una relación de orden religiosa con la vestimenta, bandera, primer varón y segundo varón y por último una relación de condición con el libro.

4.5.4 Valoración Sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
SINTAGMÁTICA Unidades Sintagmáticas	Primer varón Segundo varón Tercer varón (figura central) Vestimenta Cordón JHS Llama de fuego Bandera	Primera orden franciscana
	Primer varón (Figura central) Vestimenta Libro	San Bernardino de Siena
	Primer varón (figura central) Segundo varón Tercer varón JHS	Devoción al santísimo nombre de Jesús
	Primer varón Segundo varón Tercer varón (figura central) Rostro de los niños	Fe católica

Interpretación: En el fragmento A de obra “Constantino el grande y los frailes” se aprecian las unidades sintagmáticas siguientes, la primera conformada por primer varón (figura central), segundo varón, tercer varón, vestimenta, JHS, cordón, llama de fuego y bandera que junto significan primera orden franciscana; así mismo, se aprecia primer varón (Figura central), vestimenta y libro que junto significan San Bernardino de Siena. También se observa primer varón (figura central), segundo varón, tercer varón, y JHS, junto significan Devoción al santísimo nombre de Jesús, y por último primer varón (figura central), segundo varón, tercer varón y rostro de los niños junto significan Fe católica.

Instrumentos de valoración semiótica



TITULO DE LA OBRA DE ARTE: Constantino el grande y los frailes –
fragmento B
TECNICA: Óleo sobre lienzo
DIMENSIONES: 3.54 cm x 2.09 cm

4.5.5 Valoración Ícono—Simbólica

Constantino el grande y los frailes – fragmento B				
SIGNOS	DESGLOSE DENOTATIVO (OBJETIVO) MÉTODO: OBSERVACIÓN		DESGLOSE CONNOTATIVO (SUBJETIVO) MÉTODO: INTROSPECCIÓN	
	SIGNIFICANTE	DESCRIPCIÓN	SIGNIFICADO	INTERPRETACIÓN (CONVENCIÓNADA Y NO CONVENCIÓNADA)
ÍCONOS (Semejanza)	Flores	Cuatro flores de color blanco salen de una sola rama, el cual tiene varias hojas, sostenido por un personaje.	Pureza y gracia divina, virginidad consagrada a Dios	El Lirio es relacionada a valores como el poder, soberanía, honor y pureza de cuerpo y alma. (No convencionada)
	Lanza	Palo de color marrón, en el extremo tiene una punta afilada.	Guerra	Lanza medieval o roquete (No convencionada)
	Armadura	De metal que cubre el cuerpo de la figura principal	Protección, misterio y transformación	Armadura medieval de los caballeros (No convencionada)
SÍMBOLOS (Ideas)	La corona de espinas	Son espinas de forma circular trenzadas de color marrón oscuro sobre un cojín rojo.	Crucifixión de Cristo	La muerte de cristo y sufrimiento de Jesús. La corona de espinas representa al sufrimiento de cristo. Los soldados romanos pusieron a Jesús una corona de espinas para burlarse de él. ya que afirmaba que era el rey de los judíos (convencionada)
	Corona	Corona de color rojo con pequeños detalles de color amarillo, a dos los extremos sobresalen	Poder medieval, santidad.	Señal de la nobleza o de la realeza, la llevan los reyes y las reinas. (convencionada)

		<p>una tela color rojo y en la parte central superior se encuentra una Esfera y una cruz, ubicada sobre la cabeza de la figura principal.</p> <p>Tres clavos metálicos, ubicados sobre un cojín rojo.</p> <p>Anillo de color blanco con una estrella de seis puntas se ubica sobre las cabezas del segundo, cuarto y quinto personaje.</p>	<p>Crucifixión de Cristo</p> <p>Santidad</p>	<p>Clavos de la Santa Cruz, relacionado con la muerte Cristo. (Convencionada)</p> <p>Salvación, santidad (Convencionada)</p>
ÍCONOS SIMBÓLICOS	Sombrero	<p>De color negro, tiene tres puntas, de la parte central sale cuatro cintas de tres colores (rojo, azul y blanco), ubicada sobre la cabeza de la figura que se encuentra al medio.</p>	Grado de jerarquía eclesiástico	<p>Bonete usado por los clérigos de las distintas jerarquías y también por los doctores. (Schenome 1992, p.802) (No convencionada)</p>
	Capa pequeña	<p>De color marrón ubicado sobre los hombros del segundo personaje.</p>	Poder, autoridad, soberanía y honor	<p>Esclavina, prenda de origen medieval que se coloca sobre los hombros y que llega hasta la mitad de los brazos, solía tener un capillo para cubrir la cabeza (Schenome 1992, p.813) (No convencionada)</p>
	Manto	<p>Largo de color rojo, el cual tiene una capa blanca más pequeña de pelaje con manchas de color negro, en la parte del cuello tiene un encaje, utilizado por la figura central</p>	Protección y poder	<p>Es un manto de realeza, con piel de armiño, la piel simboliza pureza (No convencionada)</p>
	Bastón	<p>Palo color negro, que sostiene el segundo varón</p>	Representa la misericordia de Dios	<p>Bordón, bastón que usan los peregrinos. (No convencionada)</p>

	Vestimenta	Vestido largo de color gris con un cordón de varios nudos atados a la cintura, utilizados por el cuarto y quinto personaje.	Significa la humildad	Túnica que pertenece a la tercera orden Franciscana. (No convencionada)
	Cordón	Conjunto de hilos retorcidos largo, delgado y redondo, atados a la cintura, con varios nudos (de tres o cinco)	Muestra los votos de los santos	Cordón franciscano, tres nudos significa: pobreza, obediencia y castidad. De cinco nudos representa los cinco estigmas (No convencionada)
	Varón	<p>Primer Varón: De piel color blanco, cabello largo y semi ondulado color castaño, ojos pardos, labios color rojo; vestido con una armadura cubierta con una capa roja y una más pequeña color blanco, sostiene en las manos un cojín rojo sobre ella están los tres clavos y la corona de espinas. Además de que lleva una corona y una lanza.</p> <p>.....</p> <p>Segundo varón: De piel color blanco, cabello largo y semi ondulado color castaño, ojos pardos, labios color rojo; vestido de color azul y cubierta por una capa más pequeña que le llega hasta la mitad de los hombros de color marrón, lleva un bastón de color negro.</p>	Santo	<p>Este personaje es el rey san Luis IX, debido al traje que viste y todos sus atributos como los clavos, la corona de espinas. (No convencionada)</p>
			Santo peregrino, patrono de los perros y de los enfermos	Es San Roque, debido a sus trajes (No convencionada)

		<p>..... Tercer Varón: De piel color blanco, cabello corto color castaño, ojos pardos, labios color rojo; vestido largo con botones que cubre desde el cuello hasta los pies, de color gris, con un cordón de cinco nudos atados a la cintura, sobre la cabeza lleva un sombrero del cual caen cuatro cintas, usa zapatos y está en forma orante.</p>	Patrón de juristas y Abogados	El personaje es san Ivo doctor Juez modélico, defensor de los oprimidos (No convencionada)
		<p>..... Cuarto Varón: De piel color blanco, cabello largo color castaño, ojos pardos, labios color rojo; con vestido largo de color gris, sobre la cabeza lleva un halo, está en forma orante.</p>	Santo	San Conrado, el demonio tentador el atributo que distingue a este santo. (Schenome 1992, p.234) (No convencionada)
		<p>..... Quinto varón: De piel color blanco, cabello largo color castaño, ojos pardos, labios color rojo; con vestido largo de color gris con un cordón de tres nudos atados a la cintura, en la mano lleva una rama con flores color blanca, sobre la cabeza lleva un halo, está en forma orante.</p>	Santo	San Elzeario de Sabrán, sostiene un Flor de lirio (No convencionada)

Interpretación del cuadro: En la obra titulada “Constantino el grande y los frailes” – Fragmento B, se aprecia los siguientes iconos simbólicos:

Los varones: Primer Varón, de piel color blanco, cabello largo y semi ondulado color castaño, ojos pardos, labios color rojo; vestido con una armadura,

cubierta con una capa roja y una más pequeña color blanco, sostiene en las manos un cojín rojo sobre ella están los tres clavos y la corona de espinas. Además de que lleva en la cabeza una corona, y una lanza sobresale de la muñeca. Segundo varón: De piel color blanco, cabello largo y semi ondulado color castaño, ojos pardos, labios color rojo; vestido de color azul y cubierta por una capa más pequeña que le llega hasta la mitad de los hombros de color marrón, lleva un bastón de color negro. Tercer Varón: de piel color blanco, cabello corto color castaño, ojos pardos, labios color rojo; vestido largo con botones que cubre desde el cuello hasta los pies, de color gris, con un cordón de cinco nudos atados a la cintura, sobre la cabeza lleva un sombrero del cual caen cuatro cintas, usa zapatos y está en forma. Cuarto Varón: de piel color blanco, cabello largo color castaño, ojos pardos, labios color rojo; con vestido largo de color gris, sobre la cabeza lleva un halo, está en forma orante. Y como quinto varón: de piel color blanco, cabello largo color castaño, ojos pardos, labios color rojo; con vestido largo de color gris con un cordón de tres nudos atados a la cintura, en la mano lleva una rama con flores color blanca, sobre la cabeza lleva un halo, está en forma orante. Según la hagiografía, y los atributos de estos cinco personajes pertenecen a la tercera orden franciscana. El primer varón corresponde a San Luis IX, el segundo a San Roque (generalmente vestido de peregrino, lleva un bordón), el tercero a San Ivo (habitualmente lleva un pergamino, por su condición de Doctor), el cuarto a San Conrado (usa habito episcopal, lo que más le representa es el cáliz con la araña) y el ultimo es San Elzeario (ordinariamente se le representa con el lirio).

La vestimenta, vestido largo de color gris con un cordón de varios nudos atados a la cintura, utilizados por el cuarto y quinto personaje, es propio de la orden Franciscana, por ser sencilla además simboliza la humildad.

El cordón, conjunto de hilos retorcidos largo, delgado y redondo, atados a la cintura, con varios nudos (de tres o cinco), muestra los votos de los santos, es un cordón franciscano, tres nudos significa: pobreza, obediencia y castidad. De cinco nudos representa los cinco estigmas.

El bastón, palo color negro, que sostiene el segundo varón, es un bordón, generalmente sostienen los peregrinos y pastores.

El manto, largo de color rojo, el cual tiene una capa blanca más pequeña de pelaje con manchas de color negro, en la parte del cuello tiene un encaje, utilizado por la figura central, por los elementos que presenta es un manto de la realeza.

Capa pequeña, de color marrón ubicado sobre los hombros del segundo personaje. Corresponde a una Esclavina, según Schenome (1992) es una vestimenta que se origina en la edad media que se pone sobre los hombros y que alcanza hasta la mitad de los brazos, acostumbraba tener un capillo para abrigar la cabeza.

Sombrero, de color negro, tiene tres puntas, de la parte central sale cuatro cintas de tres colores (rojo, azul y blanco), ubicada sobre la cabeza de la figura que se encuentra al medio. Corresponde a un Bonete usado por los clérigos de las distintas jerarquías y también por los doctores. (Schenome 1992, p.802).

Dentro de los símbolos, está el Halo, anillo de color blanco con una estrella de seis puntas se ubica sobre las cabezas del segundo, cuarto y quinto personaje, representa su santidad.

Clavos, son tres clavos metálicos, ubicados sobre un cojín rojo, que sostiene la figura principal, representa a los clavos de la Santa Cruz, relacionado con la muerte Cristo.

Corona, de color rojo con pequeños detalles de color amarillo, a dos los extremos sobresalen una tela color rojo y en la parte central superior se encuentra una Esfera y una cruz, ubicada sobre la cabeza de la figura principal. Pertenece a la edad medieval y es señal de la nobleza o de la realeza, la llevan los reyes y las reinas.

Corona de espinas, son espinas de forma circular trenzadas de color marrón oscuro sobre un cojín rojo. Significa la muerte de Cristo y sufrimiento de Jesús.

Como iconos están la armadura: de metal que cubre el cuerpo de la figura principal, corresponde a una armadura medieval de los caballeros.

Lanza, palo de color marrón, en el extremo tiene una punta afilada, corresponde a una lanza medieval.

Flores, cuatro flores de color blanco salen de una sola rama, el cual tiene varias hojas, sostenido por un personaje. Corresponden a lirios, representa la santidad y pureza.

4.5.6 Valoración Sintáctica

	SIGNO	RELACIÓN	SIGNO
SINTÁCTICA	Figura principal	Fe	Halo Flores
		Orden religiosa	Vestimenta Segundo varón Tercer varón Cuarto varón Quinto varón
		Fuente	Vestimenta Corona Clavos Corona de espinas
		Autoridad	Corona

Interpretación: En la obra se aprecia a la figura central (primer varón), representado por San Luis IX, con una relación de fe con el halo y las flores, una relación de orden religiosa con la vestimenta, segundo varón, tercer varón, cuarto varón y quinto varón, asimismo una relación de fuente con la vestimenta, corona, clavos y corona de espinas y al final una relación de autoridad con la corona.

4.5.7 Valoración Sintagmática

	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
SINTAGMÁTICA Unidades Sintagmáticas	Vestimenta Halo	Tercera orden franciscana
	Primer varón Capa Armadura Corona Corona de Espinas Clavos Lanza	San Luis rey de Francia
	Primer varón Segundo varón Tercer varón Tercer varón Cuarto varón Quinto varón	Clérigos Seglares Franciscanos
	Primer varón Segundo varón Tercer varón Cuarto varón Quinto varón	Fe católica

Interpretación: En el fragmento B de obra “Constantino el grande y los frailes” se aprecian las unidades sintagmáticas siguientes, la primera conformada por vestimenta y halo juntos significan tercera orden franciscana; así mismo, se aprecia el primer varón (Figura central), capa, armadura, corona, corona de espinas, clavos y lanza que juntos significan San Luis rey de Francia.

Se observa primer varón, segundo varón, tercer varón, cuarto varón, quinto varón juntos significan clérigos seglares, quienes se comprometen en vivir según el ejemplo de San Francisco y su evangelio, estos clérigos solo corresponden a la tercera orden franciscana y no a las demás ordenes, ya que fue creada especialmente para personas casados y cualquier individuo que quería abrazar el estilo de vida cotidiana en el mundo.

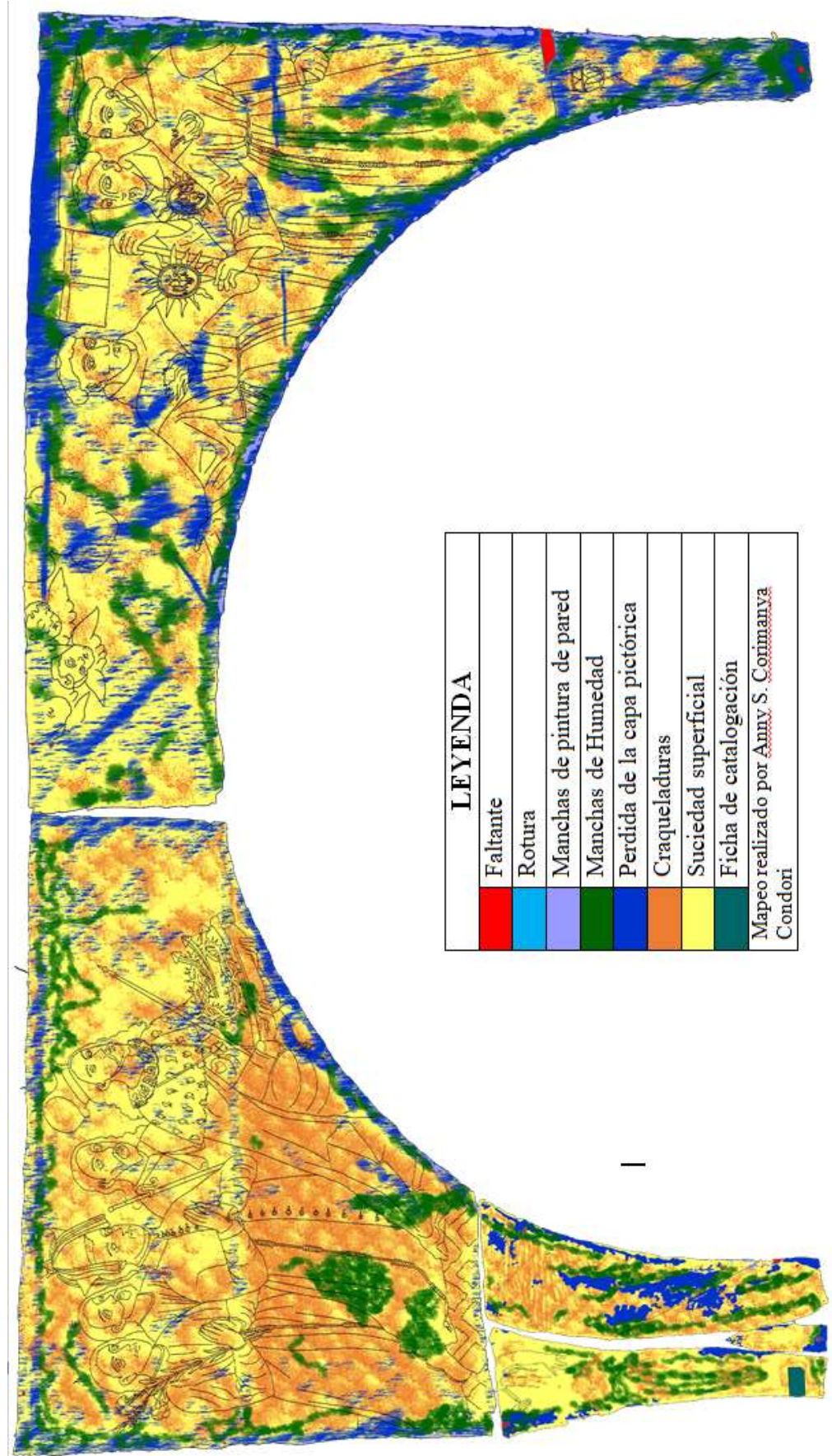
Por último, el primer varón, segundo varón, tercer varón, cuarto varón y quinto varón juntos significan Fe católica.

4.6 COMPOSICIÓN ESTRUCTURAL DE LA OBRA

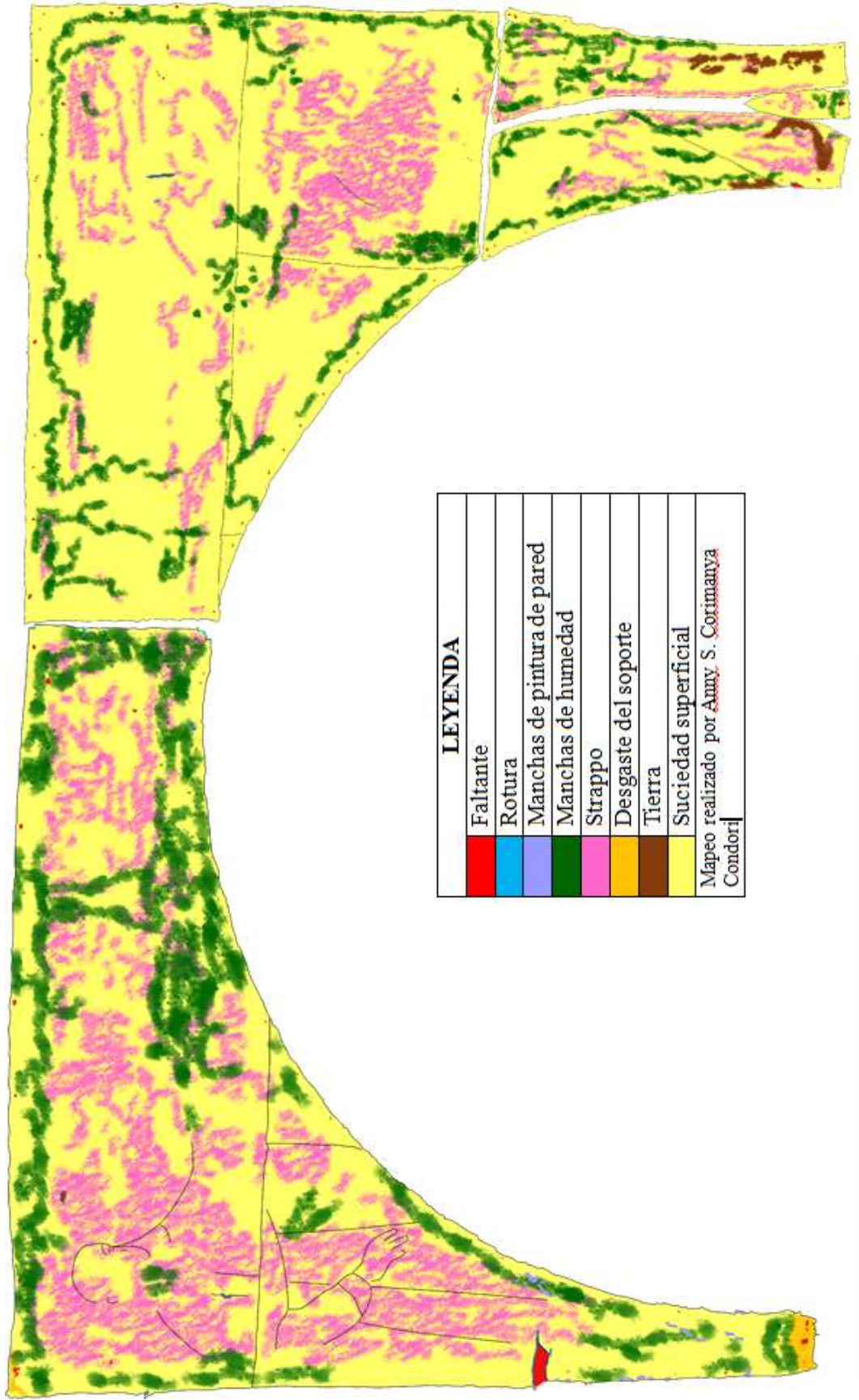
- Bastidor
- Entelado
- Otros soportes
- Identificación de elementos sustentados

4.7 IDENTIFICACIÓN DE PATOLOGÍAS Y LESIONES

LEVANTAMIENTO GRÁFICO DE ESTADO DE CONSERVACIÓN DE LESIONES DE LA
OBRA “ CONSTANTINO EL GRANDE Y LS FRAILES (ANVERSO)”



LEVANTAMIENTO DE LESIONES DEL REVERSO “ CONSTANTINO EL GRANDE Y LOS FRAILES”



CAPÍTULO V

INTERVENCIÓN CONSERVATIVO – RESTAURATIVA DE LA OBRA

5.1 Actividades preliminares

5.1.1 Acondicionamiento del taller

En una primera fase se instaló un taller para los trabajos de restauración ubicado en el primer piso del segundo claustro del museo y convento de San Francisco de Asís del Cusco, con la autorización del director del museo.

En una segunda fase para la reintegración cromática se trabajó en otro taller ubicado en el segundo piso del segundo claustro del museo, que contaba con una mejor iluminación.



Figura 48: Taller del primer piso del segundo claustro del museo y catacumbas del convento de San Francisco de Asís del Cusco.



Figura 49: Taller del primer piso del segundo claustro del museo y catacumbas del convento de San Francisco de Asís del Cusco, lugar donde se realizó los análisis preliminares y las intervenciones conservativas y restaurativas.



Figura 50: Taller en el segundo piso del segundo claustro del museo de San Francisco de Asís del Cusco, donde se realizó algunas fotografías especializadas.



Figura 51: Taller en el segundo piso del segundo claustro del museo de San Francisco de Asís del Cusco, donde se realizó parte de la reintegración cromática.

5.1.2. Iluminación

En el primer taller se contó con la iluminación de la luz artificial entre ellas: dos reflectores y una lámpara, debido que el ambiente no contaba con una iluminación natural.

El segundo taller disponía de una iluminación natural, por lo cual se utilizó muy poco los reflectores.

5.1.3. Equipamiento

Se dispuso del equipamiento necesario para realizar los trabajos de conservación y restauración y como de las investigadoras, se contó con equipos como: balanza, aspiradora, extensiones, cocina eléctrica, entre otros.

5.1.4 Análisis preliminar para la toma de decisiones

Test

ANÁLISIS BIOLÓGICO

Objetivo: Extraer macropartículas para determinar agentes biológicos (microorganismos) presentes en la obra pictórica.

Procedimiento: Se realizó la esterilización del ambiente con un mechero luego se procedió a sacar la muestra de la capa pictórica para el cultivo con un hisopo, y se colocó en un recipiente con una solución salina (medio transporte) y se llevó a laboratorio.

Materiales e instrumentos

- Mechero bunsen
- Fósforo
- Hisopo
- Placas petri
- Solución salina
- Ventana de papel



Figura 52: Fotografía de analisis biologico por especialista



Figura 53: Cultivo de gérmenes comunes y hongos

Resultado

Para el análisis biológico se contó con los servicios de una bióloga, quien certifico la presencia de germen común *Streptococo* sp. y hongos *Trichophyton rubrum* y *Cladosporium* sp., tal como se adjunta en el anexo en la página 206.

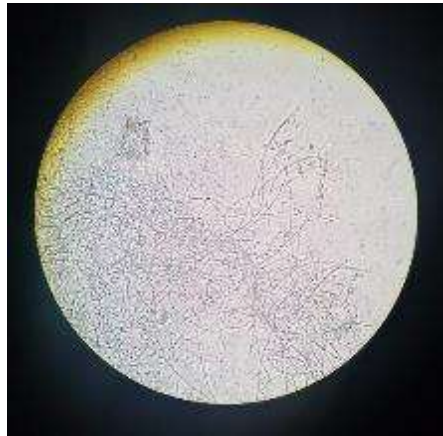


Figura 54: Trichophyton rubrum

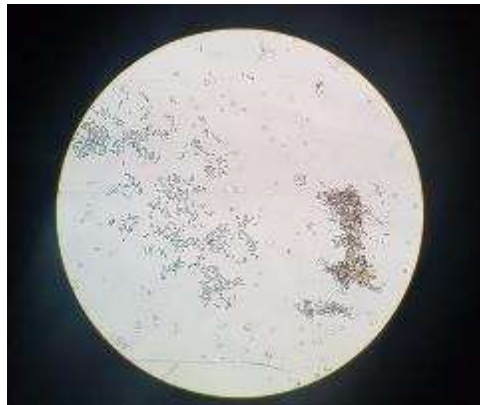


Figura 55: Cladosporium sp.

PRUEBA DE PIROGNOSIS

Objetivo: Realizar la identificación de la fibra textil (tipo de fibra, naturaleza, procedencia) mediante la prueba de pirognesis, utilizando el sentido del olfato y la vista.

Procedimiento: Primero procedemos a sacar un pequeño trozo de fibra para esta prueba, con criterio y sin perjudicar a la integridad de la pintura, luego sometemos a combustión la fibra extraída y examinamos el olor y observamos la ceniza.

Materiales y/o herramientas

- Pinza
- Fósforo
- Mechero bunsen
- Alcohol



Figura 56: Materiales para la prueba de pirognesis



 UNIVERSIDAD NACIONAL DIEGO QUISPE TITO Escuela Profesional: Conservación y Restauración de Obras De Arte Prueba de Pirognosis			
N°	Foto	Descripción de fibra	Resultado
1		Fibra del primer fragmento Color natural Fibra larga	Inflamable: combustión rápida Olor: muy suave a papel o hojas secas Ceniza: polvo, color blanco Resultado: Fibra probablemente de lino



Figura 57: Fotografía Ceniza de color blanca de la fibra

Conclusión: La fibra sometida a la prueba de piromnisis, por el olor a hojas secas o a papel, concluimos que probablemente sea lino.

Se mandó a realizar un análisis, y efectivamente se concluyó que era lino.

PRUEBA SOLUBILIDAD

OBJETIVO

Realizar pruebas de solubilidad en los diferentes colores de la pintura de caballete “Constantino el grande y los frailes”, en agua destilada, para conocer el grado de resistencia y estabilidad frente a los tratamientos acuosos como velados, limpiezas y otros.



EQUIPOS Y MATERIALES

- Agua destilada
- Compresas de algodón
- Pinza
- Gotero
- Porta objeto
- Ventana de papel
- Algodón
- Saco de arena
- vidrio



Figura 58: Materiales para la prueba de solubilidad

Procedimiento: Primero se señaló la zona de la prueba con vendas de papel, luego se preparó las compresas en pedazos y se humectó con el gotero cargada de agua destilada, después procedemos a colocar la compresa de algodón humedecida en la zona señalada con ventanas de papel y color indicado para la prueba de solubilidad, así mismo pasamos a poner encima de la compresa humedecida el portaobjetos. Procedemos a controlar minuto por minuto para saber cómo se comporta cada color, el tiempo máximo es de 4 minutos, luego retiramos el portaobjetos y levantamos la compresa con la pinza, después de este proceso colocamos algodón para absorber la humedad.

 <p style="text-align: center;">UNIVERSIDAD NACIONAL DIEGO QUISPE TITO ESCUELA PROFESIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE</p> <p style="text-align: center;">PRUEBA DE SOLUBILIDAD</p>	
DATOS GENERALES	FOTOGRAFÍA
<p>Código: No Registra</p> <p>Tipo de Obra: Pintura sobre caballete</p> <p>Título: Constantino el Grande y los frailes</p> <p>Autor: Anónimo</p> <p>Técnica: Óleo sobre lienzo</p>	
<p>RESPONSABLE: Erika Huachaca Alvarez Flor de Martha Quispe Barrios</p>	<p>FECHA: 11 /01/2021</p>

Ni	COLOR	ZONA	RESULTADO	PRUEBA
1	Celeste	Fondo	No sangra nada	
2	Negro	Vestimenta (personaje del medio)	No sangra nada	
3	Marrón	Vestimenta	No sangra nada	


		(4to personaje de la derecha a izquierda de la pintura)		
4	Blanco	Vestimenta (Rey)	No sangra nada	
5	Rojo	Vestimenta (manto del Rey)	No sangra nada	
6	Carnación	Cuello	No sangra nada	



Figura 59: Humectando la compresa con agua destilada

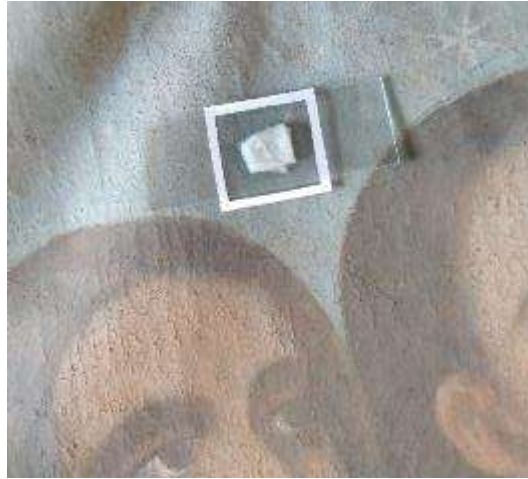


Figura 60: Prueba de solubilidad del color celeste (fondo)



Figura 61: Prueba de solubilidad del color negro (vestimenta)



Figura 62: Prueba de solubilidad carnación

Conclusiones

Realizada la prueba de solubilidad en los diferentes colores del estrato pictórico de la pintura sobre caballete “Constantino el Grande y los frailes”, llegando a los resultados de que los colores no sangran nada, pero se observó que el color rojo (ubicado en el manto Rey) es muy susceptible al agua destilada y deja aureola cuando seca.

PRUEBA DE HIGROSCOPICIDAD

OBJETIVO: Realizar pruebas de Higroscopicidad en el soporte y la superficie (policromía) en la pintura “Constantino el grande y los frailes” en agua destilada, para conocer el grado de absorción o humectación que tiene la superficie.

Resultados necesarios e importantes conocer para proceder con los tratamientos de intervención acuosos como velados, limpiezas y otros.

MATERIALES

- Agua destilada
- Algodón
- 1 pinza
- Cañita
- Mica
- Papel secante
- Cronometro (aplicativo del celular)



Figura 63: Materiales para la prueba de higroscopicidad

PROCEDIMIENTO: Señalar la zona para realizar la prueba con una ventana de papel, luego colocamos una gota agua sobre la zona indicada, controlando el tiempo de cuando la superficie rompe la tensión y se produce la humectación, después registramos el tiempo el tiempo cuando la gota de agua es absorbida, con un tiempo máximo de 5 minutos, luego procedemos a colocar Algodón, vidrio y peso sobre el área de la prueba

 <p>UNIVERSIDAD NACIONAL DIEGO QUISPE TITO ESCUELA PROFESIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE</p> <p>PRUEBA DE HIGROSCOPICIDAD</p>	
DATOS GENERALES	FOTOGRAFÍA
<p>Código: No Registra</p> <p>Tipo de Obra: Pintura sobre caballete</p> <p>Título: Constantino el Grande y los frailes</p> <p>Autor: Anónimo</p> <p>Técnica: Óleo sobre lienzo</p>	
<p>RESPONSABLES:</p> <p>Erika Huachaca Alvarez</p> <p>Flor de Martha Quispe Barrios</p>	<p>FECHA:11/01/2021</p>



Figura 64: Prueba de higroscopicidad en el soporte textil del primer fragmento



Figura 65: Prueba de higroscopicidad en la policromía- celeste



Figura 66: Prueba de higroscopicidad en la policromía- marrón



Figura 67: Prueba de higroscopicidad de la policromía –celeste



Figura 68: Prueba de higroscopicidad de la policromía – negro



Figura 69: Prueba de Higroscopicidad de la policromía- carnación



Figura 70: Prueba de higroscopicidad de la policromía - rojo

Conclusiones

Realizado la prueba de higroscopicidad podemos decir que el soporte textil del primer fragmento de la pintura “Constantino el grande y los frailes”, la higroscopicidad es rápida, en cuanto a la policromía la higroscopicidad de cada color es muy diferente, probablemente se deba a la pérdida de cohesión y adhesión.

5.1.5 Procedimientos de intervención

5.1.5.1 Desinfección y/o Desinsectación

Objetivo: Eliminar todos los agentes biológicos (insectos y microorganismos) que causan el deterioro de la obra como el germen común *Streptococo* sp. y hongos *Trichophyton rubrum* y *Cladosporium* sp. (resultado del análisis biológico)

Procedimiento: Se realizó básicamente utilizando el método alternativo de encapsulado, colocando la obra de arte en una capsula hermética de plástico y sometido a una intoxicación con una sustancia química (alcohol 70°), por un periodo de 1 semana (07/04/2021 al 17/04/2021).

Materiales	Equipos y herramientas	Equipo de seguridad personal
Cinta de embalaje	Cámara fotográfica del celular	Mandil
Plumón indeleble		Barbijo
Manga de plástico transparente		Guantes
Alcohol 70°		
Cajas petri		
Algodón		



Figura 71: Materiales para el proceso de desinfección



Figura 72: Cajas Petri con algodón previamente humectados con el alcohol de 70



Figura 73: Sellado de la bolsa del encapsulado



Figura 74: Fecha de inicio del proceso



Figura 75: Retirando la bolsa del encapsulado

5.1.5.2 Limpieza Superficial

Objetivo: Eliminar todos los rastros de suciedad y polvo acumulado presentes en toda la superficie de la obra, para poder manipular sin ningún riesgo a ser contaminados, así mismo realizar los siguientes procedimientos con más propiedad.

Procedimiento: Se procedió a realizar la limpieza superficial mediante barrido con ayuda de una brocha de cerda muy suave, también por aire en el cual se empleó un bombín para las áreas pulverulentas cuidadosamente.

Materiales	Equipos y herramientas	Equipo de seguridad personal
Aspiradora	Brocha de cerda suave	Mandil
	Bom bim	Barbijo
	Pincel	



Figura 76: Materiales para el proceso de limpieza superficial

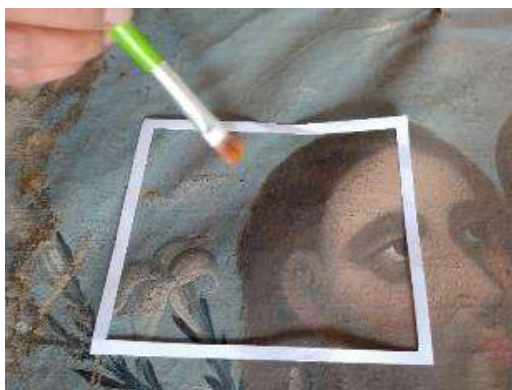


Figura 77: Limpieza empleando el pincel.



Figura 78: Limpieza con pincel



Figura 79: Limpieza utilizando un bom bim

5.1.5.3 Velado de protección general

Objetivo: Proteger el estrato pictórico e inmovilizar los estratos sueltos (pulverulencias, encochamientos)

Procedimiento: Se utilizó la colleta italiana para el velado que funcionará como adhesivo. Se procedió a ubicar las zonas donde se aplicará, luego se pasó a cortar el papel japonés con agua destilada a la medida, y verificando que los bordes queden desflecados, después se colocó el papel japonés e inmediatamente se unto la colleta italiana previamente preparada en baño maría aplicando uniforme con una brocha.

Materiales	Equipos y herramientas	Equipo de seguridad personal
Papel japonés	Hornilla eléctrica	Mandil
Colleta italiana	Pocillo	Barbijo
Papel siliconado	Planchas eléctricas	
Brocha	Sacos de arena	
	Vidrios	



Figura 80: Materiales para el proceso de velado



Figura 81: Detalle del velado con papel japonés



Figura 82: Velado total de Segundo fragmento

5.1.5.4 Consolidación de estratos pictóricos

Objetivo: Consolidar o restituir la cohesión y adhesión de las partículas o pulverulencias del interior de la capa, restableciendo las propiedades mecánicas del estrato pictórico.

Procedimiento: Colocar encima del velado papel siliconado, luego el periódico y se procedió a planchar controlando la temperatura, primero con calor y después con frío. Después de ello colocamos una cartulina para que absorba la humedad y se depositó un vidrio con un respectivo peso.

Materiales	Equipos y herramientas	Equipo de seguridad personal
Cartulina blanca escolar	Planchas eléctricas	Mandil
Papel secante	Vidrios	Barbijo
Periódico	Sacos de arena	



Figura 83: Materiales para el proceso de consolidación de estratos



Figura 84: Consolidación utilizando calor



Figura 85: Utilización de pesas

5.1.5.5 Limpieza del soporte textil

Objetivo: Eliminar concreciones adheridas al soporte textil

Procedimiento: Se realizó la limpieza utilizando una brocha, luego se empleó una escobilla, al ver que los resultados no eran tan favorables, se utilizó un borrador

blanco. Por último, se realizó una limpieza mecánica utilizando bisturí, tomando bien en cuenta urdimbre y trama del soporte.

Materiales	Equipos y herramientas	Equipo de seguridad personal
Borrador blanco	Aspiradora	Mandil
Escobilla	Vidrios	Barbijo
	Sacos de arena	
	Bisturí	
	brochas	
	Cepillos	



Figura 86: Materiales para limpieza del soporte



Figura 87: Detalle de limpieza con escobilla pequeña



Figura 88: Limpieza al seco empleando una goma de borrador blanco



Figure 89: Limpieza utilizando un bisturí



Figura 90: Utilización de aspiradora para limpieza

5.1.5.6 Suturas, Injertos y/o Parches

Objetivo: Devolver la estabilidad del soporte textil de la obra en intervención.

Procedimiento: Se realizó las suturas con hilos que son compatibles con el soporte textil, utilizando espátula térmica y como adhesivo se empleó Jade. Para los injertos se procedió a calcar el faltante del soporte textil en un celofán para luego pasar a un retazo de tela tocuyo previamente con base de preparación, luego se pasó a cortar y acomodar en el soporte textil para luego sujetar con los hilos.

Materiales	Equipos y herramientas	Equipo de seguridad personal
Hilos	Espátula térmica	Mandil
Jade	Espátulas dentales	Barbijo
Papel siliconado	Porta objetos	
Alfiler	Tijeras	
Papel carbón	Bisturís	
Celofán	Cocina	
Lapiceros	Pocillos	
Colleta	Brocha	
Carbonato de Ca	Bastidor	
Ceniza vegetal	Engrapador	
Tela tocuyo		
Grapas		
Lija n°1800		



Figura 91: Materiales para el proceso de suturas y parches



Figura 92: Materiales para preparar tela con base de preparación



Figura 93: Detalle del proceso del parche



Figura 94: Detalle del parche utilizando hilos previamente encolados con jade



Figura 95: Detalle de suturas



Figura 96: Detalle del uso de calor utilizando espátula térmica

5.1.5.7 Develado

Objetivo: Retirar el papel japonés que en el anterior proceso se realizó, sin afectar el estrato pictórico.

Procedimiento: Se procedió a sacar el papel japonés el cual se encontraba adherido al estrato pictórico, primero empleando una pinza aprovechando que en algunos lugares ya había desprendido, después se utilizó humedad (agua destilada tibia con compresas en algodón) de forma puntual y así mismo también para eliminar la humedad se dispuso de cartulinas y vidrio.

Materiales	Equipos y herramientas	Equipo de seguridad personal
Algodón	Pinza	Mandil
Agua destilada	Hisopo	Barbijo
Cartulinas	Bisturí	
Metilcelulosa	Vidrios	
	Pesos	



Figura 97: Materiales del proceso del develado



Figura 98: Develado empleando pinzas



Figura 99: Develado empleando agua destilada tibia



Figura 100: Retiro del papel japonés

5.1.5.8 Limpieza de la capa pictórica con test de solubilidad

Objetivo: Quitar o retirar algunos materiales (barnices, repintes, etc.) para recuperar la unidad potencial de la obra en intervención.

Procedimiento: Se realizó la limpieza utilizando un método químico físico con disolventes, utilizando primeramente agua, tomando en cuenta la prueba de higroscopicidad y solubilidad, después se empleó otros disolventes como alcohol, trementina en diferentes proporciones para un mejor resultado. En caso del repinte se utilizó las AAA, pero no se contó con buenos resultados.

Materiales	Equipos y herramientas	Equipo de seguridad personal
Agua destilada	Hisopos	Mandil
Algodón	Tiza de sastre	Barbijo
Thiner	Regla	
Acetona	Ventanas de papel	
Amoniaco	Frascos de vidrio	
Alcohol	Jeringa	
Trementina		



Figura 101: Materiales para limpieza de la capa pictórica



Figura 102: Diferenciación de la limpieza



Figura 103: Limpieza con hisopos empleando agua destilada



Figura 104: Limpieza de repinte (pintura de pared manchado recientemente)



Figura 105: Limpieza donde ya se visualiza una mano roja

5.1.5.9 Masillado y entizado

Objetivo: Reponer o restituir la base de preparación con el fin de devolver la estabilidad de la obra de arte.

Procedimiento: En un recipiente se pasó a preparar la base de preparación con carbonato de Ca y colleta (previamente hidratado) para luego aplicar en los

lugares donde no hay presencia de la base de preparación, también se procedió a masillar algunas partes que requerían, el cual se preparó sobre a superficie de un vidrio con ayuda de una espátula de artista.

Materiales	Equipos y herramientas	Equipo de seguridad personal
Pinceles N°000,00	Espátula de artista	Mandil
Carbonato de Ca (tiza)	Hisopo	Barbijo
Coletta	Pocillo	
Agua destilada	Taquito de madera	
Algodón	Vidrio	
	Cocina	
	Frasco de vidrio	
	Bisturí	



Figura 106: Materiales para masillado y entizado



Figura 107: Detalle del entizado



Figura 108: Entizado empleando pincel N° 000



Imagen 1 Entizando áreas más grandes



Figura 109: Entizado de cabezal superior del lienzo

5.1.5.10 Reintegración cromática

Objetivo: Recuperar la unidad estética de la obra intervenida, utilizando las técnicas de reintegración cromática.

Procedimiento: Primero se aplicó una veladura en todas las lagunas presentes en la capa pictórica, luego se procedió a reintegrar el color con la técnica del rigatino y puntillismo, comenzando del fondo, las vestimentas, y al final los rostros (carnación).

Materiales	Equipos y herramientas	Equipo de seguridad personal
Pinceles N°000,00	Mesa auxiliar	Mandil
Pinceles redondos de acuarela	Banco o silla	Barbijo
Franela o tela fina	Lámpara	
Frascos de cristal	Reflector	
Algodón		
Paletas para acuarela		
Paleta pigmentera amplia, de acrílico blanco		
Acuarela		
Agua		
Pigmentos		
Trementina		
Aguarrás		
Thinner		



Figura 110: Materiales para la reintegración cromática



Figura 111: Reintegración cromática vestimenta



Figura 112: Regattino en el fondo celeste



Figura 113: Aplicar veladura antes de la reintegración



Figura 114: Reintegración cromática del fragmento A



Figura 115: Reintegración cromática con técnica de puntillismo y regattino



Figura 116: Reintegración del fondo -color cerúleo



Figura 117: Reintegración cromática con puntillismo fondo celeste



Figura 118: Reintegración cromática puntillismo

5.1.5.11 Saturado con cera del nuevo bastidor

Objetivo: Prevenir el ataque de xilófagos que pudieran afectar a los bastidores.

Procedimiento: primeramente, se calentó en baño maría la cera, cuando esta líquida se aplicó con una brocha a los bastidores, luego se pasó con una plancha caliente y al final para uniformizar y sacar brillo con un trozo de tela tocuyo (frotar).

Materiales	Equipos y herramientas	Equipo de seguridad personal
Cera de abeja	Pocillos	Mandil
Tela tocuyo	Plancha	Barbijo
Plástico	Extensión	
	Brochas	



Figura 119: Materiales para el saturado de bastidores nuevos



Figura 120: Utilización de cera natural de abeja para la saturación



Figura 121: Saturación empleando calor

5.1.5.12 Reforzamiento de bordes con bandas de tela

Objetivo: Proteger el estrato pictórico de la obra de arte.

Procedimiento: Primero se cortó la tela nueva de lino español en forma de bandas con un ancho de 15 cm, así mismo realizándole en la parte inferior flecos de 2.5 cm, después estas bandas se engrapo solo en los dos extremos en una superficie plana para poder pasar el mowillith solo en los flecos, cuando ya estén completamente secas, se activó con el alcohol el mowillith para luego adherirlas al soporte textil con la ayuda de una plancha eléctrica.

Materiales	Equipos y herramientas	Equipo de seguridad personal
Brochas	Engrapadora pistola	Mandil
Papel Graf y periódico	Plancha eléctrica	Barbijo
Mowillith puro B-73	Mesa de trabajo	
Grapas		
Cinta métrica		
Tela nueva (lino español)		
Lija fina de madera		
Lápiz		
Peine fino		



Figura 122: Materiales para el reforzamiento de bordes con bandas de tela



Figura 123: Detalle de preparación de tela lino español (corte)



Figura 124: Corte de la tela



Figura 125: Realización de los flecos, extracción de hilos



Figura 126: Ordenando los flecos



Figura 127: Detalle del empleo de mowillit B-73 como adhesivo



Figura 128: Detalle de la unión de la tela nueva al soporte original

5.1.5.13 Montaje a un bastidor nuevo

Objetivo: Proporcionar un nuevo bastidor que sostenga y consiga una tensión uniforme en todo el lienzo.

Procedimiento: Se mandó a realizar un nuevo bastidor de cedro por un carpintero especializado en restauración con las medidas adecuadas, en total tres bastidores. Luego recibida los bastidores se pasó la cera en todo con la finalidad de que en

futuro no sea atacado por xilófagos, después se procedió a montar el lienzo, dos con bastidores independientes y los tres fragmentos pequeños en solo bastidor.

Materiales	Equipos y herramientas	Equipo de seguridad personal
Pocillo	Grapas	Mandil
Taco grande de madera	Engrapadora	Barbijo
Agua hervida		



Figura 129: Materiales para montaje al bastidor



Figura 130: Empleo de grapas para sujetar



Figura 131: Proceso del montaje



Figura 132: Montaje al nuevo bastidor



Figura 133: Montaje de los tres fragmentos a un bastidor Nuevo y tela



Figura 134: Detalle del montaje por el reverso

5.1.5.14 Protección final del lienzo

Objetivo: Proteger el estrato pictórico de la obra de arte.

Procedimiento: Se procedió a aplicar el barniz Winsor sintético (barniz brillante (20%), barniz mate (30%), trementina (50%)) con una compresora en un ambiente completamente abierto.

Materiales	Equipos y herramientas	Equipo de seguridad personal
Pocillos	Cocina eléctrica	Mandil
Barniz Winsor brillante y mate	Compresora de aire 24L, modelo ZBM254A	Barbijo
Trementina	Extensión	
Trapo		



Figura 135: Materiales para barnizado final



Figura 136: Preparación del barniz porcentajes



Figura 137: Preparación en baño María



Figura 138: Realización de prueba en otro lienzo pequeño



Figura 139: Barnizado en un ambiente abierto



Figura 140: Barnizado del fragmento más grande



Figura 141: Obra terminada fragmento A (más grande): frailes de la primera orden franciscana.



Figura 142: Obra concluida: fragmento B San Luis IX y frailes de la tercera orden

5.2 Recomendación de las condiciones ambientales del espacio de reubicación de la pintura sobre lienzo

5.2.1 Iluminación

La luz directa del sol es uno de los grandes problemas que falta dar solución en el museo de San Francisco de Asís del Cusco, puesto que es la principal causante del deterioro de las obras de arte de tipología pintura de caballete, se recomienda que este tipo de obras no estén expuestas a la luz directa solar y en caso se expongan dentro de salas es recomendable una iluminación (20 lux a 200 lux).

5.2.2 Humedad Relativa

Tener en cuenta las condiciones medio ambientales es importante para mantener un buen estado de conservación de la obra “Constantino el grande y los frailes”, y no someter a cambios bruscos, por lo cual se recomienda HR (50-60%)

5.2.3 Temperatura

Se recomienda mantener la temperatura entre (18°-25°). Así mismo también se debe tener en cuenta una buena ventilación.

5.3 CONCLUSIONES

- a) La correcta conservación y restauración de la obra “Constantino el Grande y los Frailes” se logró gracias a la realización de estudios preliminares rigurosos, diversos análisis físico-químicos y biológicos, un diagnóstico detallado del estado de conservación y la evaluación integral de sus deterioros. Asimismo, la consulta con especialistas y la aplicación de criterios técnicos de restauración permitieron garantizar la recuperación adecuada y científicamente fundamentada del bien cultural.
- b) A partir de la investigación histórica y del análisis de la manufactura, fue posible determinar con precisión la época y el estilo artístico de la pintura. Los resultados confirman que la obra pertenece al periodo colonial y corresponde al estilo barroco mestizo, cumpliendo así el objetivo de contextualizarla históricamente dentro de la producción artística del Cusco virreinal.
- c) La aplicación de los instrumentos de valoración semiótica ícono simbólico, valoración sintáctica, valoración sintagmática y valoración estética permitió desarrollar una descripción iconográfica e iconológica integral, gracias a estos estudios se confirmó que el protagonista es San Luis IX, vinculado a la Tercera Orden Franciscana, y que la otra escena incluye frailes franciscanos de la Primera Orden, como San Bernardino de Siena, San Juan Capistrano y otros. Por lo tanto, la denominación adecuada de la obra debe ser: “San Luis IX y los frailes de la primera y tercera Orden Franciscana”.
- d) El diagnóstico del formato original evidenció una problemática estructural significativa. Tras la consulta con especialistas en restauración, se determinó como solución más adecuada la individualización de los dos fragmentos de mayor dimensión en formatos independientes, manteniendo los tres fragmentos menores en un solo bastidor. Esta decisión respondió tanto a criterios técnicos como a la preservación de la integridad material e histórica de la obra.

- e) La culminación de los procedimientos técnicos de conservación y restauración permitió establecer un conjunto de recomendaciones orientadas a la preservación futura del lienzo. Estas directrices aseguran condiciones adecuadas de mantenimiento y contribuyen a prolongar la vida útil de la obra restaurada, alcanzando plenamente el objetivo de garantizar su estabilidad y conservación a largo plazo.

6 RECOMENDACIONES

- a) Se sugiere un monitoreo de cada seis meses por parte de un especialista restaurador a la obra intervenida “Constantino el grande y los frailes” del museo y Convento Máximo de San Francisco de Asís del Cusco para identificar alguna alteración reciente en dicho lienzo. En caso de requerir una nueva intervención posterior se deberá consultar el informe técnico, ubicado en la dirección del museo.
- b) Se recomienda una mayor investigación histórica artística de los bienes culturales, especialmente de las pinturas de caballete del museo y convento máximo de San Francisco de Asís del Cusco.
- c) Para una mejor investigación en cuanto a la iconografía e iconología se recomienda que el museo y Convento Máximo de San Francisco de Asís del Cusco maneje un banco de catalogación y una base de datos que incluyan las fotografías de todos los bienes culturales específicamente de la tipología de pintura sobre lienzo; además se sugiere cambiar el nombre del título de obra a “los frailes de la primera y tercera orden franciscana”.
- d) Se recomienda consultar con especialistas del área para tomar decisiones en cuanto a las interrogantes que genera la obra durante los procedimientos técnicos y tomar una mejor decisión que no perjudique ni altere su historicidad.
- e) Al realizar los procedimientos técnicos restaurativos se debe tener en cuenta los principios de la restauración planteados por los teóricos, los resultados de los diferentes análisis realizados a la obra y así mismo la consulta de un especialista de la restauración.

7 LISTADO DE REFERENCIAS

Referencias

- Angles Vargas, V. (1983). Historia del Cusco (Cusco Colonial), Libro Primero (Vol. II). Lima: Industrial grafica S.A.
- Balmaceda, C. (2020). Constantino Emperador Cristiano- Emperador Romano. Teología y Vida, 131 - 161. Obtenido de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/tv/v61n2/0717-6295-tv-61-02-0131.pdf>
- Brandi , C. (1996). Teoría de la restauración. Madrid: Alianza Editorial.
- Calvo, A. (2006). Conservación y Restauración: Materiales, Técnicas y Procedimientos: de la A a la Z. España: El Serbal.
- Capitel, A. (1988). Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración. Madrid: Alianza Editorial. Obtenido de http://oa.upm.es/45359/1/Metamorfosis_Monumentos.pdf
- Cardona Aparicio , A. (2016). La glorificación del beato Andres Hibernon, Estudio técnico, iconográfico y proceso de intervención de un lienzo Valenciano del siglo XVIII. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia.
- Del Castillo Utrilla, M. J. (1992). Reyes y nobles en la iconografía franciscana. Laboratorio Arte: Revista del departamento de Historia, I(5), 25 - 41. Obtenido de file:///C:/Users/USER/Downloads/Dialnet-ReyesYNoblesEnLaIconografiaFranciscana-2552467%20(1).pdf
- Diaz Martos, A. (1974). Restauración y conservación del arte pictórico. Madrid: Arte restauo S. A.
- Fuster López , L., Castell Agusti, M., & Guerola Blay, V. (2008). El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo. Valencia: Editorial de UPV.
- Gomes, M. L. (2014). La restauración Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte (6ª ed.). Madrid: Ediciones Catedra (Grupo Anaya S.A.).

- Instituto Nacional de Cultura del Perú. (2007). Documentos fundamentales para el Patrimonio Cultural . Lima.
- Jerusalen Lleo , S. (2019). Estudio técnico, análisis del estado de conservación y descripción del proceso de restauración de la pintura sobre lienzo Virgen con el niño. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia.
- Maltese, C. (2001). Las técnicas artísticas. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya,S.A.).
- Martín, S. (2001). Estudio de las resinas sintéticas para el estucado de lagunas en las obras sobre lienzo: aplicación de un caso práctico. (UPV, Ed.) Departamento de Conservación y Restauración de bienes culturales, 67 - 83.
- Matteini, M., & Moles, A. (2008). La química en la restauración. San Sebastián: Editorial Nerea.
- Mesa, J., & Gisbert, T. (1962). La historia de la pintura cuzqueña. Buenos Aires: Instituto de investigaciones artísticas.
- Montiel Alvarez, T. (2014). John Ruskin vs Viollet le Duc. Conservación vs Restauración. ArtHum. Revista digital de Artes y Humanidades, 3, 151-160. Obtenido de <https://www.academica.org/teresa.montiel.alvarez/4.pdf>
- Panofsky, E. (1993). El significado en las artes visuales. Madrid: Alianza Editorial.
- Pedrola, A. (1998). Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- Pomar, F. C. (1928). Pintura Colonial. Cusco: H.G. Rozas.
- Ramírez Bonassi , J. M. (2006). Restauración de una pintura sobre lienzo San Miguel Arcangel en el juicio final . Aljaranda, 11-14.
- Rodés Sarrablo, T. (2012). El soporte de tela en la pintura Europea de los siglos XVI,XVII y XVIII. Obtenido de

<https://repositori.udl.cat/bitstream/handle/10459.1/46448/trodess.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Santabábara Morera, C. (2018). Difusión y repercusión de la teoría de la restauración de Cesare Brandi. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 49, 285 - 303. Obtenido de <file:///C:/Users/TOSHIBA/Desktop/pdfs%20Academia/7777-Texto%20del%20art%C3%ADculo-21422-3-10-20181221.pdf>
- Schenome, H. H. (1992). Iconografía del Arte Colonial Los Santos (Vol. II). Buenos Aires: Graffit S.R.L.
- Scicolone, G. C. (2002). Restauración de la pintura contemporánea. Sevilla: Editorial NEREA.
- Sepulveda Moya , D. (2014). Restauración de tres pinturas de caballete sobre lienzo, retratos. Universidad de Chile.
- Soria, M. (1959). La pintura en el Cuzco y el alto Perú 1550 - 1700. A.I.I.A., N", N"12.
- Susaeta Ediciones. (2016). Atlas ilustrado de Dibujo y Pintura El Desnudo. Madrid: Susaeta Ediciones.
- Taquinni, G., Fernandez Puente, M., Manzi, O., & Cort, F. (1969). Historia de la pintura Cuzqueña y alto peruana. Obtenido de https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/4788/RU078_09_A007.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Vega Bosch, A. (2018). Un lienzo barroco de San Vicente Ferrer, copia de Juanes. Estudio técnico, iconográfico y el proceso de intervención. Valencia: UPV.
- Vega Cardenas , A. (2018). Una sociología. Guadalajara: ITESO.

APÉNDICES

1. Obra de arte seleccionada (anverso)



Figura 143: Constantino el Grande y los frailes

2. Obra de arte seleccionada (reverso)



Figura 144: Constantino el Grande y los frailes, reverso.

3. Solicitud para el presupuesto de intervención de nuevos bastidores

PRESUPUESTO DE INTERVENCIÓN DE TRES NUEVOS BASTIDORES

A: Fray José Hidalgo Benavides
**DIRECTOR DEL MUSEO Y CATACUMBAS DEL CONVENTO
 DE SAN FRANCISCO DE ASÍS DEL CUSCO**

De: Erika Huachaca Alvarez
 Flor de Martha Quispe Barrios
 Egresadas de la escuela profesional de Conservación y restauración de
 obra de Arte de UNDQT-Cusco

Asunto: Presupuesto de intervención de tres nuevos bastidores para la obra
 "Constantino el grande y los frailes"

Fecha: Cusco, 28 de febrero del 2023

Previo saludo nos dirigimos a su despacho, para hacerle llegar el presupuesto para la intervención de tres nuevos bastidores para la conservación y restauración de la pintura "Constantino el grande y los frailes" trabajo que venimos desarrollando como tesis, para la cual necesitamos la intervención de un especialista quien elabore tres nuevos bastidores en esta ocasión por el restaurador especialista **Carlos Mamani Huilca**, el monto es de S/.1951.00 (mil novecientos cincuenta y uno nuevo soles).

Sin otro particular:


 Erika Huachaca Alvarez
 DNI: 70031791


 Flor de Martha Quispe Barrios
 DNI: 46133308

Se adjunta el presupuesto alcanzado por el especialista restaurador Carlos Mamani Huilca, quien elaborara los bastidores.

MUSEO Y CATACUMBAS DEL CONVENTO
 DE SAN FRANCISCO DE ASÍS - CUSCO
RECIBIDO
 FECHA: 28 / 02 / 2023
 Hora: 11:29am

PRESUPUESTO DE INTERVENCIÓN DE TRES BASTIDORES

Rvdo. Fray José Hidalgo Benavides

Director del Museo y Catacumbas del Convento de San Francisco de Asís del Cusco

Presente.

Me dirijo a su despacho para alcanzar el presupuesto de la elaboración de:

- 1 bastidor técnico de formato rectangular
- 2 semilunetos lienzo S/N

Ambos piezas serán intervenidos con madera cedro, para lo cual se propone realizar:

Proceso de ejecución:

- Elaboración de ensambles de media madera y caja y espiga tanto para el bastidor técnico y para los semilunetos
- Encolado de piezas con tarugos de aguano
- Aplicación de preservante para madera

La elaboración se hará en taller y luego se finalizará con los ajustes necesarios en el segundo claustro, primer piso del Convento de San Francisco en un plazo de 30 días.

A la aceptación del presupuesto se debe entregar el 50% de adelanto y a la conclusión del trabajo el 50% restante.

Responsables de la elaboración:

Carlos Mamani Huilca DNI: 43824220 Restaurador especialista

Descripción	Unidad	Cantidad	Costo
Madera cedro de 3" x 2" x 10" (8)	pie	30"	390.00
Madera cedro 2" x 8" x 10" (2)	Pie	27"	351.00
Madera aguano 2" x 3" x 3"	Pie.	1.5"	10.00
Mano de obra			1200.00
Total			S/1951.00

Incluye movilidad

Cusco 27 de febrero del 2023

Carlos Mamani Huilca
DNI:43824220

4. Proceso de elaboración de los nuevos bastidores



Figura 145: Realización del trabajo de delimitar la medida exacta para la fabricación de nuevo bastidor para el fragmento más grande donde se encuentran los “frailes de la primera orden encabezados por Bernardino de Siena”



Figura 146: Realización del trabajo de delimitar la medida exacta para la fabricación de nuevo bastidor para el fragmento grande donde se encuentran los “frailes de la tercera orden encabezados por San Luis IX”



Figura 147: Realización de corte de listones previamente lijados por el especialista Carlos Mamani Huillca



Figura 148: Realización de los nuevos bastidores en el taller privado por el especialista utilizando los materiales adecuados, en madera de cedro.

5. Obras pictóricas similares a la iconografía en estudio ubicado en el museo de San Francisco de Asís del Cusco



Figura 149: Título: San Elzeario – puerta izquierda- tablero, Ubicación: Primer piso del primer claustro del Museo de San Francisco de Asís del Cusco.



Figura 150: San Elzeario, Título: San Elzeario – puerta izquierda- tablero. Ubicación: primer piso del primer claustro del Museo de san Francisco de Asís del Cusco.



Figura 151: San Conrado. Título: San Oleario – puerta izquierda- tablero. Ubicación: primer piso del primer claustro del museo de San Francisco de Asís del Cusco.



Figura 152: San Luis Rey de Francia. Título: San Elzeario – puerta izquierda- tablero. Ubicación: primer piso del primer claustro del museo de San Francisco de Asís del Cusco.



Figura 153: San Ivo Doctor. Título: San Elzeario – puerta izquierda- tablero. Ubicación: primer piso del primer claustro del museo de San Francisco de Asís del Cusco.



Figura 154: San Roque. Título: San Elzeario – puerta izquierda- tablero. Ubicación: primer piso del primer claustro del museo de San Francisco de Asís del Cusco.



Figura 155: San Lucio. Título: San Elzeario – puerta izquierda- tablero (según catalogación). Ubicación: primer piso del primer claustro del museo de San Francisco de Asís del Cusco

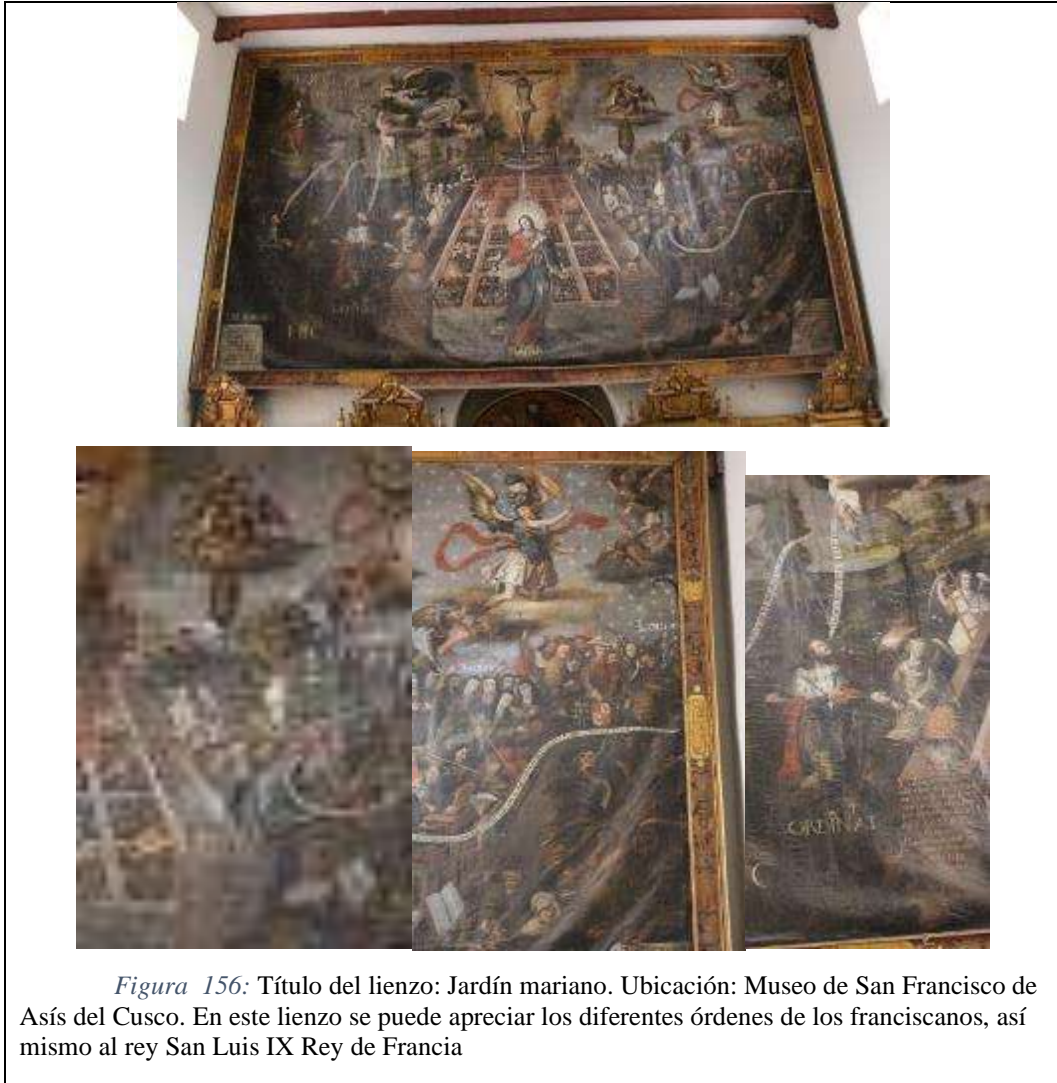


Figura 156: Título del lienzo: Jardín mariano. Ubicación: Museo de San Francisco de Asís del Cusco. En este lienzo se puede apreciar los diferentes órdenes de los franciscanos, así mismo al rey San Luis IX Rey de Francia



Figura 157: Título del lienzo: San Bernardino de Siena. Ubicación: Cajonería de Gradadas del Museo de San Francisco de Asís del Cusco.



Figura 158: San Bernardino de Siena. Título de la pintura: Epilogo de toda la orden o Árbol genealógico de la orden franciscana. Autor: Juan Espinoza de los monteros. San Bernardino de Siena, ubicado en la parte inferior de la pintura.



Figura 159: San Bernardino de Siena. Ubicación: sala profundis del Museo de San Francisco de Asís del Cusco



Figura 160: San Juan Capistrano. Ubicación: Sala profundis del Museo de San Francisco de Asís del Cusco



Figura 161: San Diego de Alcalá. Ubicación: sala profundis del Museo de San Francisco de Asís del Cusco



Figura 162: San Diego de Acala. Ubicación: sala de recepción – Museo de San Francisco de Asís del Cusco



Figura 163: Jacome de la Marca o Santiago de la Marca. Ubicación: Museo de San Francisco de Asís del Cusco



Figura 164: Título: San Francisco de Asís guía de penitencia. Ubicación: primer piso del primer claustro del museo de San Francisco de Asís de Cusco. En esta pintura se encuentra el rey San Luis IX rey de Francia



Figura 165: Título de la pintura según catalogación: Árbol genealógico de la orden franciscana. San Luis IX, ubicado en la parte inferior de la pintura.



Figura 166: San Luis IX. Técnica: Medias talla. Atribuido posiblemente a San Luis IX, porque en el habito tiene Flor de Liz, el cual nos hace pensar que pertenece a la realeza. Ubicación: segundo piso en las sillerías del templo San Francisco de Asis del Cusco.



Figura 167: San Roque. Técnica: Media talla. Ubicación: segundo piso en las sillerías del museo de San Francisco de Asís de la ciudad del Cusco.

6. Entrega de la obra concluida



Figura 168: Entrega oficial de las tesis al director Fray José Hidalgo Benavides del Museo de San Francisco de Asís del Cusco, acompañado por los docentes de la escuela profesional de conservación y restauración de obras de arte de la UNADQT.C, además de guía de turismo trabajador del museo.



Figura 169: Exposición acerca de los trabajos de intervención restaurativos de la obra “Constantino el grande y los frailes”



Figura 170: Reunión en salón del comedor del museo después de la entrega de la obra “Constantino el grande y los frailes”, junto al director del museo de San Francisco Asís del Cusco, docentes y egresados de la UNADQT-C.



Figura 171: Fotografía en el segundo claustro del segundo piso del museo de San Francisco de Asís del Cusco, Miyuki (egresada de la escuela profesional CROA), señor Leonardo (guardián del museo) y tesistas,


7. Informe de entrega de materiales sobrantes de la obra restaurada “Constantino el grande y los frailes” del museo de San Francisco de Asís del Cusco.

INFORME

Mediante el presente hacemos constar una lista de materiales que no se utilizaron en su totalidad durante el tiempo que se realizó la conservación y restauración de pintura sobre lienzo titulada “Constantino el grande y lo frailes” de la tesis de Erika Huachaca Alvarez y Flor de Martha Quispe Barrios; materiales que serán entregados al Museo y Convento San Francisco de Asís del Cusco, por ser el benefactor y guardia de la pintura.

1.	cera de abeja 300 gramos aprox.	✓
2.	Un plástico blanco 2 unds	✓
3.	Un plástico grueso transparente (2 x 1.5mts) aprox.	✓
4.	Un plástico delgado transparente (3 x 1.5 mts) aprox.	✓
5.	Lino español (3 x 1.5 mts) aprox. <i>[TELO] BRIGEE</i>	✓
6.	Preservante de madera 1 Lt.	✓
7.	Removedor de pintura	✓
8.	Barniz danmar puro (3 - 1) 1 LL.	✓
9.	Pigmentos (blanco de titanio, azul ultramar, sombra tostada, azul cerulio, rojo bermellón, amarillo ocre, verde vejiga, rojo carmín, cieno tostada y negro humo) <i>(UTILIZADOS CADA VARIO)</i>	✓
10.	4 cajas pandora con pigmentos <i>(USADOS)</i>	✓
11.	Alcohol 70° 500 ml. <i>(USADOS)</i>	✓
12.	Papel japones <i>(RETUSOS)</i>	✓
13.	Cinta de embalaje grueso <i>UTILIZADOS</i>	✓
14.	1.5 Lt aprox. barniz dammar (3-1)	✓
15.	lienzos de pintura casqueña (02)	✓
16.	frontera acrílica 1L	✓

Cusco, 31 de Julio de 2023


Erika Huachaca Alvarez


Flor de Martha Quispe Barrios

RECIBIDO
FECHA: 31.07.2023

ANEXOS

1.1. Permiso de Intervención

- Permiso de intervención



Museo y Catacumbas del Convento de San Francisco de
Asís de la Ciudad del Cusco

**AUTORIZACIÓN**

A: Erika Huachaca Alvarez
Flor de Martha Quispe Barrios
Estudiantes de la Escuela Profesional de Conservación y Restauración de Obras de Arte de la Universidad Nacional Diego Quispe Tito del Cusco.

DE: Fr. Miguel Águila Cruz O.F.M.
Director del Museo y Catacumbas del Convento de San Francisco de Asís de la Ciudad del Cusco

ASUNTO: **Autorizo el inicio de trabajo de investigación e intervención de la pintura de caballete óleo sobre lienzo "Constantino el Grande y los frailes", perteneciente al Convento Museo Catacumbas de San Francisco Asís del Cusco.**

FECHA: Cusco, 28 de junio del 2020

En respuesta a su solicitud, se les asigna una pintura de esballete óleo sobre lienzo, "*Constantino el Grande y los frailes*", para efectos de ser intervenido en el taller de Conservación del Convento Museo Catacumbas de San Francisco de Asís del Cusco y contará con la asesoría técnica de la Magister Myriam Leiva Alvarez docente de la UNDQT.

Se autoriza que la información obtenida durante los procesos de intervención pueda ser utilizada en el trabajo de investigación de tesis, documento que cumple con los requisitos exigidos en el Reglamento de Grados y Títulos de la Facultad de arte, para optar al Título Profesional de LICENCIADO EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE.

Con el deseo de que esta información sea de utilidad para los fines convenientes propios de todo trabajo de investigación.

Atentamente,



Fr. Miguel Águila Cruz F.O.M.
Director del Museo

1.2. Resultados de laboratorio: cultivo de gérmenes

LABORATORIO CLINICO BIOLOGICO ESPECIALIZADO "CAYETANO HEREDIA" E.I.R.L.

TULLUMAYO 608 TELFAX 246263
CUSCO - PERU

RESULTADOS DE CULTIVO DE GERMENES COMUNES Y HONGOS

MUESTRA: "CONSTANTINO EL GRANDE Y LOS FRAILES "

Procedencia: MUSEO Y CATACUMBAS DEL CONVENTO MAXIMO DE SAN FRANCISCO DE ASIS

ENCARGADO: - ERIKA HUACHACA ALVAREZ
- FLOR DE MARTHA QUISPE BARRIOS

NUMERO DE MUESTRAS: 01 muestras

CULTIVO DE GERMENES COMUNES: Se aisló: Streptococo sp.

CULTIVO DE HONGOS: POSITIVO A HONGOS

Se aisló: - Trichophyton rubrum
- Cladosporium sp.

FECHA DE TOMA DE MUESTRA

FECHA: 07/042021


Dr. Violeta Zenoni Castro
BIOL. GEN. C.B.P. 1467

Cusco, 27 DE ABRIL 2021

1.3. Resultados: Fisicoquímico de Muestras de Soportes y Estratigrafías de Lienzos del Templo de San Francisco

ASPECTOS GENERALES

Título de la Obra de arte Constantino el grande y los frailes

Procedencia: TEMPLO DE SAN FRANCISCO.

Solicitud de Servicio de: Erika Huachaca Álvarez
Flor de Marta Quispe Barrios

Fecha de ingreso : Cusco 27 Julio del 2021

Nombre : Análisis de soportes y estratigrafías

Tipos de análisis : Análisis microscópico, estratigráfico y micro químico fisicoquímico

Numero de muestras: 03

Numero de bolsas : 03 bolsas de papel

Analizado por : Lic. Ing. Químico: Jorge Luis Gamarra G.

Lugar : Cusco

1.-INTRODUCCION

Se entregaron 03 muestras de soportes y estratigrafías de Lienzo del templo de San Francisco.

2.- OBJETIVO

El estudio composicional, análisis estratigráfico y químico de tres muestras de pintura de caballete fueron realizados mediante reacciones microquímicas y evaluación óptica; microscopía y estereoscopia.

3.-MÉTODOS: Se prepararon las muestras efectuando cortes seccionales, utilizando la lupa binocular Microscopio BOECO (Germany) de 4x 10X y 50X con luz incidente. Se realizaron análisis micro químico y cortes transversales en secciones pulidas embebidas en resina acrílica e identificación de proteínas con reacciones micro química con solución de Fucsina al 3% en medio Alcohólico

TOMA DE MICROMUESTRAS

ESTUDIOS MATERIALES DE LA OBRA DE ARTE TIPOLOGÍA: PINTURA DE CABALLETE	
DATOS GENERALES	
Título de la obra de arte	Constantino el grande y los frailes
Procedencia	Museo y Catacumbas del Convento Máximo de San Francisco de Asís Cusco
Ubicación inicial	Segundo piso del segundo claustro del convento.
Ubicación actual	Taller de conservación y restauración de San Francisco.

TOMA DE MUESTRAS ESTRATIGRÁFICAS

IDENTIFICACION DE LA OBRA

Tipo de obra	: Pintura de caballete
Autor	: Anónimo
Título	: Constantino el grande y los frailes
Ubicación	: Museo y Catacumbas del Convento Máximo de San Francisco de Asís Cusco
Medidas:	:209 cm x 354 cm

Muestra	Descripción y localización	Observaciones
M1	Zona: estandarte (parte superior) Fragmento de los Frailes Tipo: Policromía - color rojo	
M4	Zona: Manos del 3º personaje (parte central) Fragmento del rey Constantino Tipo: Policromía - color carnación.	
M5	Zona: Rostro de 1º personaje (parte central) Fragmento de los Frailes Tipo: soporte textil	

Extracción de las muestras: 12/05/2021

Responsables de la intervención: Erika Huachaca Alvarez y Flor de Martha Quispe Barrios

Analizado por:

Ilustración 1 Ficha de registro referencial

1.4. Resultados de los Análisis Químico y Estratigráficos

Muestra N° M 1.-

Capa pictórica color rojo

Ubicación: Zona Estandarte parte superior

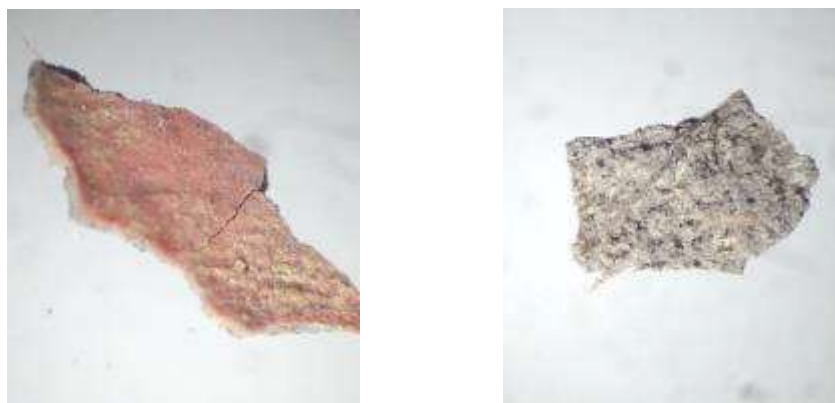


Ilustración 1: Fotografía de vista de planta de fragmento pictórico de la muestra M1. (5x)

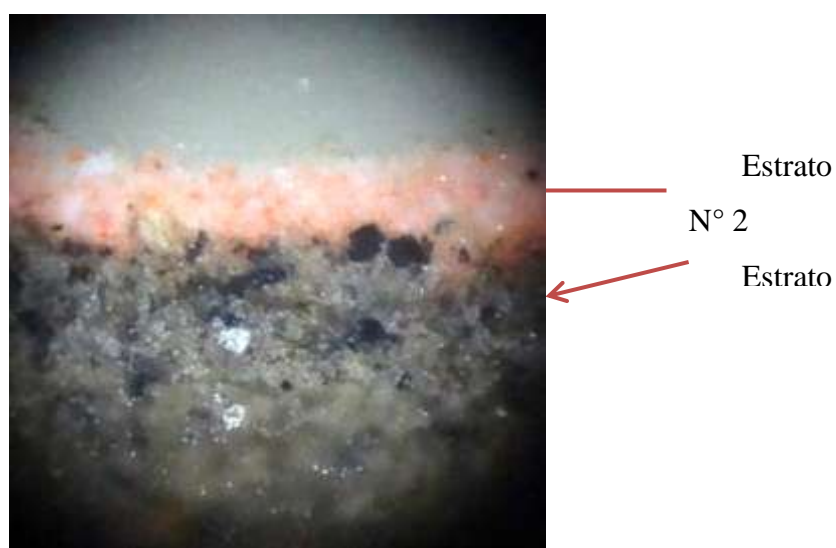


Ilustración 2: Micrografía de corte estratigráfico M1 a 20X, Inmersión en (Glicerina)

Descripción

Estrato N°1.- Estrato de color gris correspondiente a la base de preparación conformado por carbonato de calcio e inclusión de ceniza vegetal aglutinado en exceso de medio proteico

Estrato N°2.- Estrato de color rosa claro conformado por el pigmento blanco de plomo y rojo de minio aglutinado en medio Oleico

Muestra N.º M 2

Capa pictórica carnación

Ubicación; Manos del tercer personaje parte central

Ilustración3: Fotografía de vista de planta de fragmento pictórico de la muestra M2 (5x



Ilustración 4 Micrografía de corte estratigráfico M2.a 20X, Inmersión en (Glicerina



Estrato
N° 2
Estrato

Descripción

Estrato N°1.- Estrato de color gris correspondiente a la base de preparación conformado por carbonato de calcio e inclusión de ceniza vegetal aglutinado en exceso de medio proteico

Estrato N°2.- Estrato de color rosado conformado por el pigmento blanco de plomo y rojo de minio aglutinado en medio proteico

Muestra N.º M 3

Tipo: Soporte Textil

Ubicación; Rostro del primer personaje parte central

Ilustración 5: Fotografía de vista de planta de fragmento de soporte textil muestra M3 (5x)

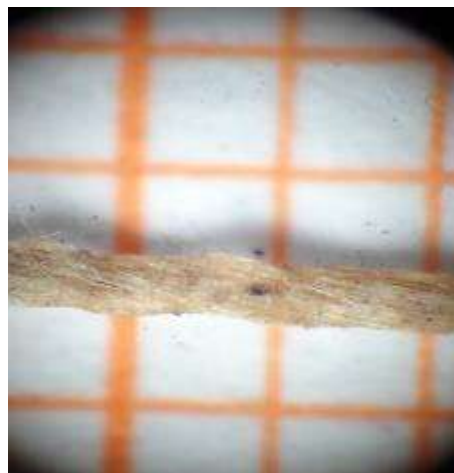


Ilustración 6: Registro Micrografía del soporte de textil correspondiente a la fibra de lino de 26.30 micras de diámetro muestra 3 (5x)

**DESCRIPCIÓN****SOPORTE TEXTIL**

Tejido: 1/1:

Fibra de Lino

Diámetro de fibra: 26.30 Micras

Torsión en hilo "S"

Torsión en fibra "Z"



1.5. Solicitud de autorización de la toma de fotografías de pinturas



UNIVERSIDAD NACIONAL DIEGO QUISPE TITO DEL CUSCO
Leyes: 24400 - 30220 - 30597- 30851

FACULTAD DE ARTE

ESCUELA PROFESIONAL DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE

SOLICITO: Fotografías o Autorización para tomar fotografías de pinturas para trabajo de tesis.

Fray José Hidalgo Benavides
DIRECTOR DEL MUSEO CATACUMBAS DE SAN FRANCISCO DE ASIS DEL CUSCO
Ciudad,

Previo saludo me dirijo a su despacho en mi condición de docente de la Universidad Nacional Diego Quispe, Escuela Profesional de Conservación y Restauración de Obras de arte, para solicitar a su despacho nos faciliten 11 fotografías de la colección del Museo o autorice la toma fotográfica para cumplimentar el trabajo de tesis de las Srtas. Erika Huachaca Alvarez y Flor de Martha Quispe Barrios, responsables de la conservación y restauración de la pintura "Constantino el grande y las frailes" en el taller de conservación de Pintura del Museo que Ud. Dirige.

Acompaño la siguiente relación de pinturas:

N°	Nombre de las pintura	
1	Arbol genealógico de la orden Franciscana	
2	Jorlín Mariano	
3	San Francisco abandonado de Jesús	
4	Retablo procesional (San Luis IX, San Roque, San Ino, San Conrado etc.)	
5	Medias tallas (San Luis Rey de Francia)	
6	San Bernardino de Sena	Sala Profunds
7	San Diego de Alcalá	Sala Profunds
8	San Juan Capistrano	Sala Profunds
9	Jacome o Santiago de la marca	Sala Profunds
10	San Bernardino de Sena	Cajonera de gradas
11	San Diego de Alcalá	Vestibulo (parte de la recepción)

Sin otro particular.

Cusco, 15 de febrero de 2022

RECIBIDO
MUSEO Y CATACUMBAS DEL COMPLEJO
SAN FRANCISCO DE ASIS - CUSCO
FECHA

RECIBIDO
MUSEO Y CATACUMBAS DEL COMPLEJO
SAN FRANCISCO DE ASIS - CUSCO
Mg. Myriam-Estela Alvarez
Docente
FECHA 15 / 02 / 2022