

# *Vista de la entrada en la ciudad de Quito de las tropas españolas en 1809.*

## Conservación y restauración

*View of the Spanish troops' entrance in the city of Quito in 1809.* Conservation and restoration

**Rocío Bruquetas y Dolores Medina**

Museo de América (Madrid)

**Resumen:** La adquisición del cuadro *Vista de la entrada en la ciudad de Quito de las tropas españolas en 1809* por el Museo de América completa una importante laguna sobre la etapa histórica de las independencias americanas dentro sus fondos pictóricos. En el artículo se describe el estado material de conservación en que se encontraba la obra a la llegada al museo, sus características técnicas de ejecución y los tratamientos de conservación y restauración realizados.

**Palabras clave:** Pintura, Quito, Ecuador, independencia, conservación, restauración.

**Abstract:** The acquisition of the painting *View of the Spanish troops' entrance in the city of Quito in 1809* by the Museum of America completes a important gap about the historical stage of American independence in its pictorial collections. In the article the material condition in which the work arrived at the museum, its technical characteristics and the implementation of conservation and restoration treatments performed is described.

**Keywords:** Painting, Quito, Ecuador, independence, conservation, restoration.

## Introducción

El cuadro de la *Vista de la entrada en la ciudad de Quito de las tropas españolas en 1809* (N.º Inv. MAM 2010/04/01) ingresó en el Museo de América el 30 de diciembre de 2010, después de ser adquirido por el Ministerio de Cultura mediante subasta pública. La pintura, de autor anónimo, representa la entrada de las tropas españolas en Quito el 25 de noviembre de 1809, que habían sido enviadas por el virrey del Perú con el fin de sofocar las primeras revueltas independentistas en Quito, iniciadas con el llamado «Primer grito de la Independencia», el 10 de agosto de 1809. Según consta en la inscripción que aparece en la parte superior del lienzo, la obra fue encargada por el propio virrey, don José Fernando de Abascal y Sousa, para enviársela a España a don Pedro Alcántara de Toledo y Salm-Salm, XIII duque del Infantado (figura 1).





Figura 2. Detalle general. Fotografía: Joaquín Otero.



Figura 3. Detalle. Fotografía: Joaquín Otero.

de índole operativa; la principal de todas ellas eran sus grandes dimensiones (246 × 465 cm) que, por problemas de acceso, imposibilitaban su traslado a los talleres de restauración. Por tal motivo se habilitó un espacio del museo como taller provisional, concretamente el ala oeste del claustro superior, que se cerró con mamparas de vidrio.

Esta circunstancia empujó a desarrollar un proyecto de actuación integral que incluyera actividades de acercamiento del público a las labores cotidianas de conservación y restauración, así como la difusión del conocimiento de esta pintura y su historia<sup>1</sup>. El objeto del proyecto era, pues, mostrar el desarrollo de los trabajos a los visitantes, fijando un horario semanal de puertas abiertas para que los interesados pudieran conocer de forma directa y cercana los procesos de restauración aplicados. Paralelamente se organizó un ciclo de conferencias, titulada «Al hilo de la historia: *«Vista de la entrada en la ciudad de Quito de las tropas españolas. 1809»*», impartido por diferentes personas del museo involucradas en el trabajo, en las que se dio a conocer la información reunida sobre la obra, su valor histórico y documental, sus características materiales, los problemas de conservación que presentaba, los tratamientos a los que estaba siendo sometida y el proyecto de instalación museográfica en una nueva sala del museo destinada al siglo XIX (figura 4).

Los trabajos se comenzaron en marzo de 2015 y se tiene previsto finalizarlos para el próximo marzo de 2016. En esta primera etapa se ha contado con la colaboración de un grupo de estudiantes en prácticas de Grado de Restauración<sup>2</sup>.



**Figura 4.** Jornadas de puertas abiertas con visitas del público al taller. Fotografía: Rocío Bruquetas.

<sup>1</sup> El proyecto fue iniciado en el año 2011 con Teresa Gómez Espinosa, entonces Jefa del Departamento de Conservación, y ha sido continuado por Mar Sanz García, actual responsable del Departamento. En ese año se realizó una exposición de fotografías sobre la historia y la conservación del cuadro.

<sup>2</sup> Sara Moreno, Lucía Tamayo y Sofía Almagro, de las Escuelas de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Ávila, León y Madrid respectivamente. También se contó con la ayuda de Natalia Cisneros y Patricia Casado, estudiante de la Escuela de Palencia.

## Descripción material

La pintura está montada sobre un bastidor de madera compuesto por dos largueros de 246 cm de largo y otros dos de 465 cm, con una anchura de 11,3 cm cada uno, unidos mediante un ensamblaje de tipo horquilla machihembrado. Como sistema de refuerzo tiene dos travesaños verticales cuya unión con los largueros es de caja y espiga. Para facilitar la tensión lleva ocho cuñas. También presenta tres argollas metálicas sujetas al bastidor mediante tres tornillos en la parte superior. Los bordes exteriores de los largueros que están en contacto con el lienzo están biselados con el fin de evitar el desgaste de la tela (figura 5).

Por todo el bastidor hay marcas de grafito con indicaciones numéricas para su montaje. En el larguero superior, escrito del revés, aparece la siguiente inscripción: «Sn. D. Eduardo de Ibarra –SEVILLA–».

Por las características de la madera, aparentemente de pino, los tipos de ensamblajes y el sistema de cuñas, el bastidor es el llamado de tipo castellano. Probablemente fue construido al llegar la pintura a la península en una fecha incierta posterior a la primera década del siglo XIX.

El tejido, identificado como lino<sup>3</sup>, es de consistencia fina y tupida, con una densidad de 14 hilos/cm<sup>2</sup>. El soporte se compone de siete fragmentos de diferentes tamaños, cosidos manualmente. El más pequeño de todos, situado en el lateral izquierdo del cuadro, solo fue perceptible por el anverso de la obra una vez se liberó del bastidor, ya que la unión estaba oculta por este. La costura dejaba un borde de reserva que doblaba sobre sí mismo. Este fragmento tenía una serie de orificios emparejados a lo largo de la costura cuyo origen probablemente se deba al haber sido reaprovechada una tela utilizada para fardo de mercancías. Los orificios, resultado de los cosidos para cerrar los fardos, estaban reforzados con estuco de yeso



Figura 5. Imagen general del reverso del cuadro. Fotografía: Joaquín Otero.

<sup>3</sup> Análisis realizados mediante FTIR y GC-MS. Equipo Arte-Lab, S. L. (15 de abril de 2011), Informe de técnicas de estudio y análisis químicos de Pintura de Ecuador del Museo de América.

y papel de periódico encolado por el reverso (figura 6). La costumbre de aprovechar telas de fardos era un recurso muy común en la pintura andina de los siglos XVII y XVIII ante la escasez de telas de lino en América. También se encontraron tres parches de tela encolada para reforzar antiguas rasgaduras, uno de ellos con tela de lana y otros dos con lino (figura 7).



Figura 6. Detalle de la tela, la costura y uno de los parches. Fotografía: Rocío Bruquetas.



Figuras 7a y 7b. Detalle de los orificios del lateral (a) y parches de papel de periódico (b). Fotografía: Rocío Bruquetas.

El lienzo estaba montado en el bastidor por medio de clavos de forja, y sobre ellos se había aplicado una cinta de papel a lo largo de los cantos como embellecedor. El papel encolado del canto inferior estaba ocultando una inscripción en toda su longitud en color negro, la cual, una vez que se retiró el papel, se pudo comprobar que coincidía con la leyenda superior explicativa del tema representado (figura 8).

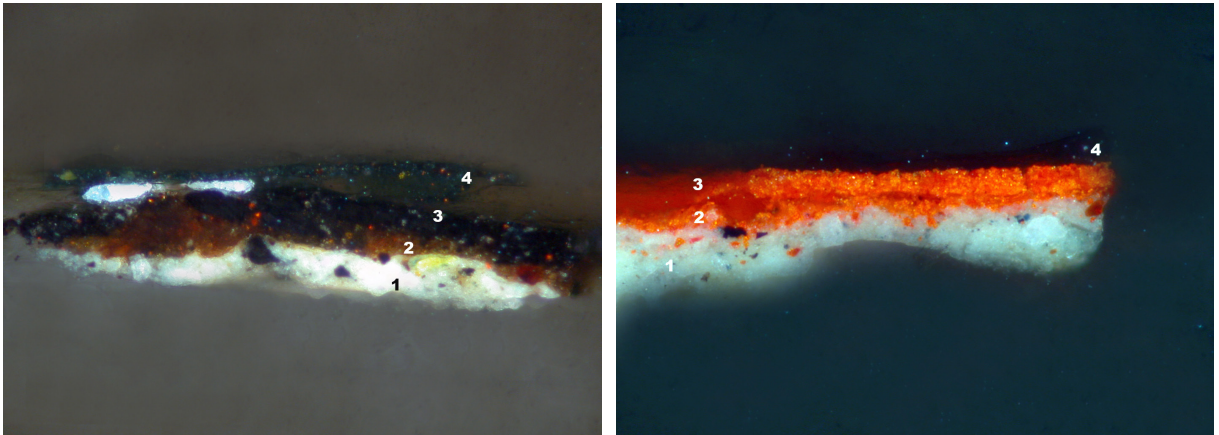
La tela está preparada con una capa blanquecina de 20 a 35  $\mu\text{m}$  de espesor, compuesta por albayalde y una baja proporción de carbón vegetal. Se han detectado también granos dispersos de pigmentos de color (tierra sombra y oropimente), que los autores de los análisis consideran materiales de carga antes que de coloración, procedente de «barreduras» o restos de la paleta (figuras 9a, 9b y 9c). La finura de la capa de aparejo permite que la trama de la tela se revele por toda la superficie excepto en las zonas más empastadas de costuras, en las que se ha aplicado en capa más gruesa.

Sobre la imprimación se puede observar muy claramente a simple vista el dibujo preparatorio, que ha sido rectificado en varias zonas, como, por ejemplo, la fila de la tropa, que cambia en escala de tamaño y perspectiva (figura 10).

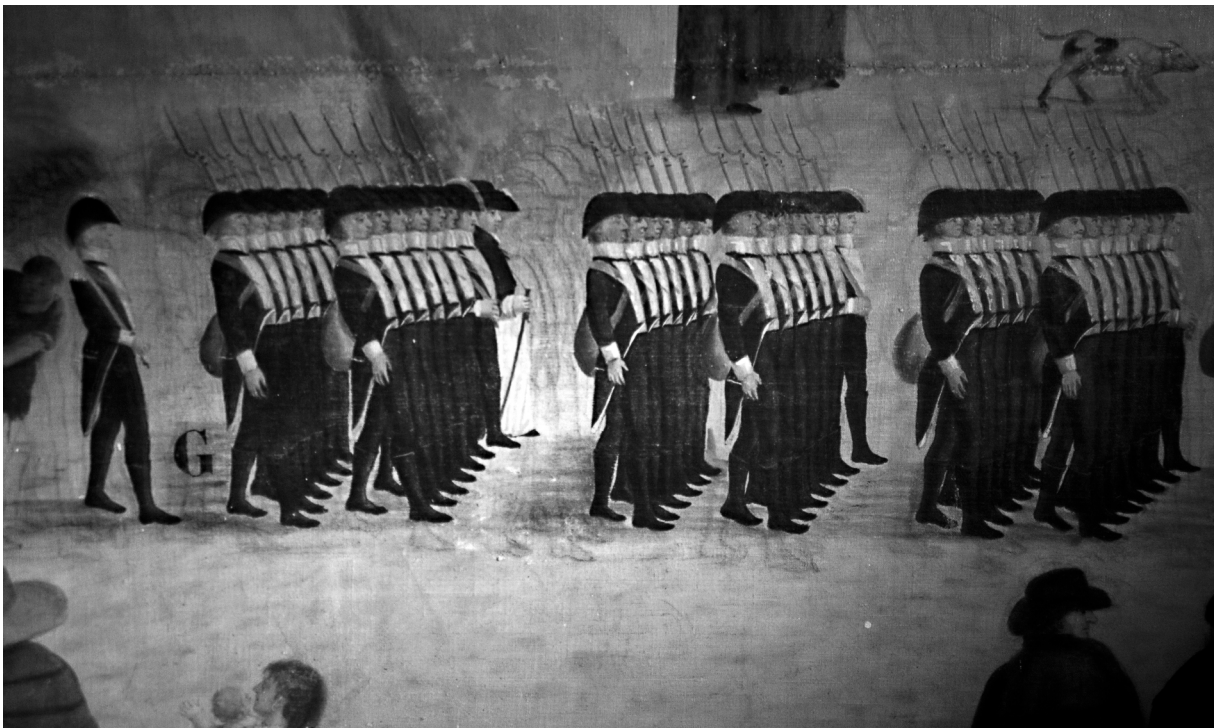
La capa pictórica, al óleo, es también muy fina, no supera los 20  $\mu\text{m}$  de espesor. La paleta de color es relativamente escasa, con uso frecuente de la tierra sombra y con el albayalde como pigmento blanco que ha servido de base a toda la pintura. Las zonas estudiadas presentan generalmente mezclas de pigmentos tradicionales propios de este momento matizadas con albayalde, carbón vegetal o tierra de sombra, según se quisiera aclarar u oscurecer. En la muestra 9a, obtenida del color azul de la casaca correspondiente a una figura a la izquierda del cuadro, la capa 3 está compuesta de azul de Prusia, carbón vegetal y trazas de tierras de sombra y albayalde, sobre la que se superpone otra capa de un antiguo repinte de albayalde que contiene blanco de bario, azul de Prusia, negro de huesos y trazas en muy baja proporción de



**Figura 8.** Detalle de la inscripción del borde inferior con papel encolada. Fotografía: Joaquín Otero.



**Figuras 9a, 9b y 9c.** Imágenes obtenidas al microscopio óptico de las secciones transversales correspondientes a los colores azul (9a) y rojo (9b) de dos casacas de la tropa y de un repinte sobre la costura (9c). Artelab, 2011



**Figura 10.** Imagen tomada con película infrarroja en la que se aprecia el dibujo subyacente y algunos cambios en el alineamiento de la tropa. Fotografía: Carolina Redondo.

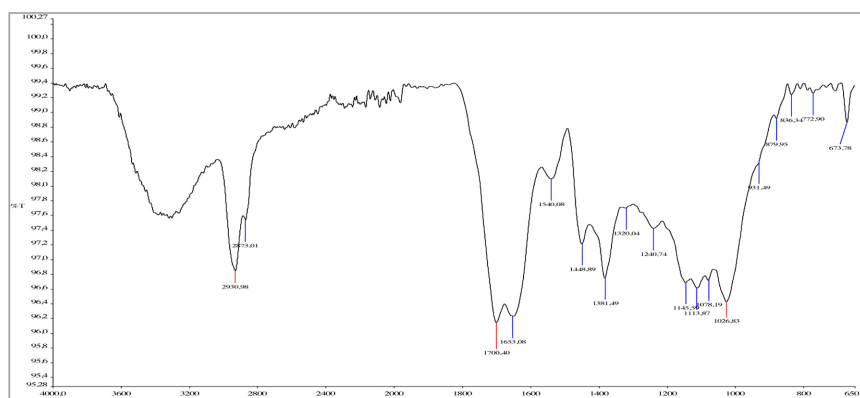


amarillo de cadmio y tierras (capa 4). La muestra 9b se extrajo de la casaca roja de una figura del desfile. El color está elaborado con albayalde, bermellón, carbonato cálcico, carbón vegetal y silicatos en muy baja proporción (capa 2). Sobre esta capa se ha aplicado otra de solo bermellón (figuras 9a y 9b). El aglutinante de todos los estratos es aceite de lino.

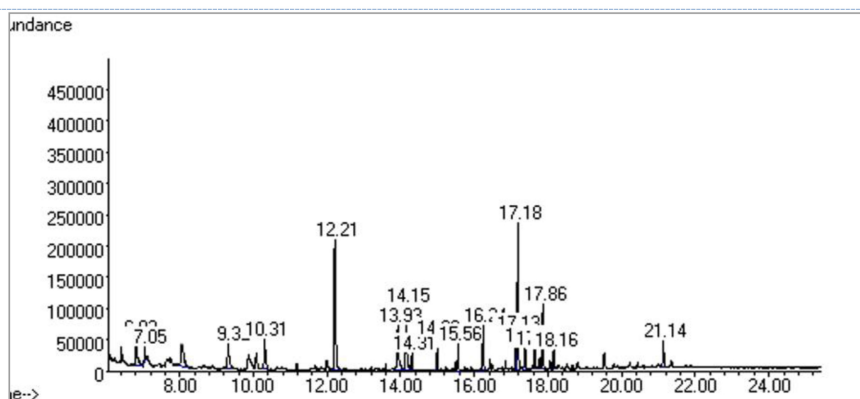
También se han identificado repintes puntuales al óleo por toda la obra, concentrados especialmente en las costuras y el perímetro, perceptibles con luz visible como con ultravioleta. Estos han sido aplicados sobre gruesos estucos de yeso, una masilla de color terroso, o bien, directamente sobre la pintura original. En la imagen 9c, correspondiente a la sección transversal de un repinte situado sobre una de las costuras, se puede observar la gruesa capa de yeso (capa 3) superpuesta a la pintura original (capas 1 y 2), sobre la que se extiende el repinte blanquecino de blanco de bario, albayalde, tierras y negro de huesos (figura 9c).

El barniz, compuesto principalmente por resina de pino, se distribuye de modo irregular sobre la pintura. Se han identificado además restos de cola de origen animal en la superficie de la pintura, probablemente como residuos de un adhesivo empleado para proteger o fijar la capa pictórica en una intervención posterior (figura 11).

Como marco tiene unos listones con moldura delgados de madera dorada al agua. Sus dimensiones no coinciden exactamente con las del cuadro, por lo que debe tratarse de un marco aprovechado.



Espectro FTIR



Cromatograma GC-MS

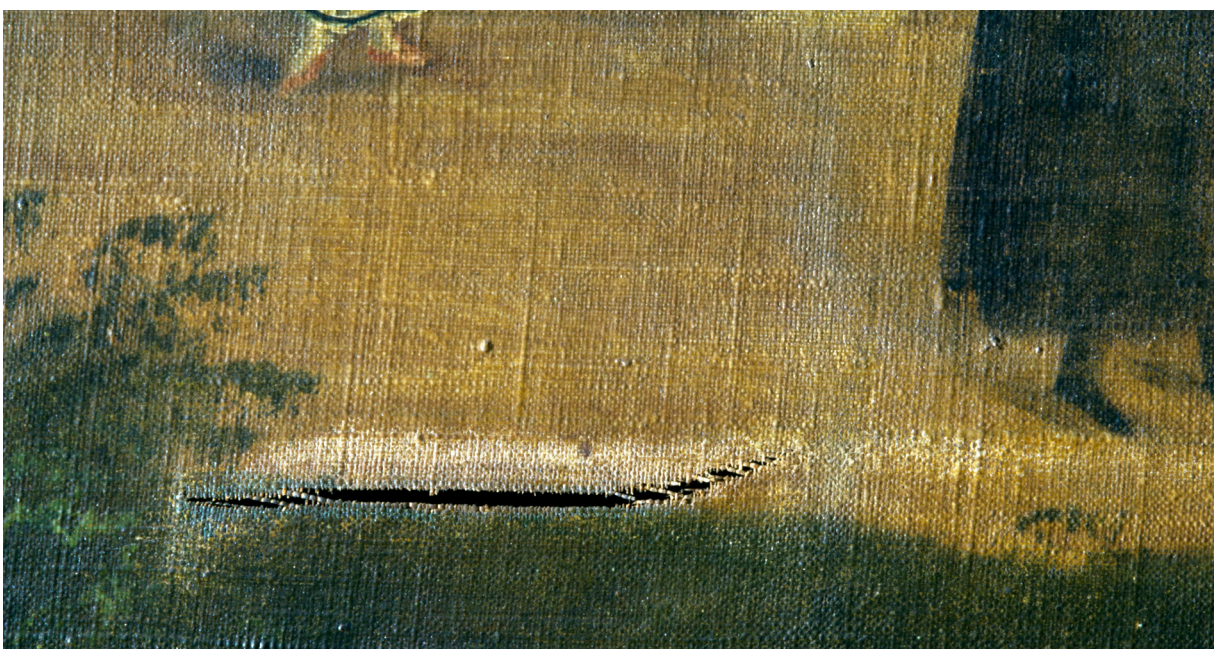
Figura 11. Espectro FTIR y cromatograma GC-MS obtenidos del análisis del raspado superficial en el que se identifican restos de resina terpénica y de cola de origen animal (Artelab, 2011).

## Estado de conservación

El problema de conservación más evidente era el destensado de la tela, cuyo propio peso, junto a las fluctuaciones de temperatura y humedad ambiental, ha provocado un abombamiento general en la parte inferior y deformaciones en las esquinas (figura 12). La fragilidad de la tela, muy oxidada, se manifestaba igualmente en diversas rasgaduras (figura 13), algunas reparadas por el reverso con grandes parches de tela; dos de ellos, localizados en la zona superior, con tela de lino, y otro central más burdo con una tela de lana gruesa (véase figura 5).



**Figura 12.** Detalle de la deformación de la tela en la esquina superior derecha. Fotografía: Joaquín Otero.



**Figura 13.** Detalle de una rasgadura de la tela. Fotografía: Joaquín Otero.

Existían numerosos repintes a lo largo de las costuras, en especial sobre la del lado izquierdo, en donde se aplicaron para cubrir los orificios de cosido de la tela de fardo aprovechada. Algunos de estos repintes están sobre gruesos estucos de yeso y de una masilla de color terroso que en algunos casos se extendía por encima de la pintura original, sobrepasando ampliamente los límites de la laguna. Este estrato era mucho más grueso en las zonas de las costuras. Gran parte de los repintes, al estar en zonas deterioradas y de máxima tensión al coincidir con costuras y bordes, se encuentran desprendidos. La fotografía con luz ultravioleta pone de manifiesto la extensión de estos repintes y su localización (figuras 14 y 15).



Figura 14. Imagen general con luz ultravioleta en la que se observan los repintes de toda la zona inferior, el lateral derecho y sobre las costuras. Fotografía: Joaquín Otero.

Asimismo, la capa pictórica presentaba una superficie pulverulenta, con desgastes y pequeñas faltas en los desgarros y unión de las piezas, especialmente en la zona inferior. El barniz se halla muy oxidado y cubierto de un ennegrecimiento general producto de la contaminación ambiental.

El bastidor se encontraba en general en buen estado de conservación. Se conserva completo, excepto algunas faltas de madera en las esquinas producidas por astillado. Anteriormente sufrió un ataque de insectos xilófagos cuya huella se manifiesta en los pequeños orificios circulares que se han extendido incluso a la tela próxima al bastidor. La madera mantiene, sin embargo, su consistencia y fortaleza.



Figura 15. Detalle de los repintes. Fotografía: Joaquín Otero.

## Tratamiento realizado

La solución de una forración, propuesta inicialmente, se descartó ante la constatación del estado del soporte, cuyos problemas podían ser subsanados mediante otras operaciones menos invasivas. Como tratamiento alternativo se decidió añadirle bandas perimetrales de tela para reforzar los bordes de tensado, eliminar las deformaciones de la tela y consolidar puntualmente las rasgaduras y los orificios producidos por el ataque de xilófagos.

Tras proteger sus bordes con papel japonés y cola animal, la tela se desclavó del bastidor para proceder a su tensado general con bandas de papel kraft. Previamente se fijó la capa pictórica con el mismo adhesivo anterior para evitar posibles desprendimientos con la manipulación, se eliminó con aspirador la suciedad superficial del reverso y se retiró en seco el parche tosco de lana. Los otros dos parches se conservaron ya que no estaban marcados por el anverso y mantenían la función de refuerzo de las costuras. Se eliminó también la cinta embellecedora del perímetro del lienzo mediante aplicación de agua caliente y ayuda mecánica de bisturí y escalpelo.

La pintura y las inscripciones de los bordes del lienzo, cuya capa pictórica se encontraba pulverulenta, se consolidaron superficialmente con Paraloid B-72 al 5 % en acetona. Después se protegieron con dos capas de papel japonés y cola de conejo con el fin de conservar la pintura a la hora de realizar el tensado temporal. A continuación se protegió la capa pictórica con un papel satinado de 30 g y coletta, con el fin de que su secado, simultáneo a las bandas de papel kraft, contribuyera a un tensado homogéneo de la tela. Las bandas se adhirieron a los bordes del cuadro y al tablero con metil celulosa.

Una vez realizado el tensado se dio la vuelta al cuadro, con la ayuda de un rulo, para trabajar por el reverso (figura 16) Se consideró conveniente retirar los cuatro fragmentos de



Figura 16. Operación de enrollado del cuadro para darle la vuelta. Fotografía: Dolores Medina.

periódico que actuaban como refuerzo de los orificios estucados de la pieza del borde izquierdo, previa realización de test de solubilidad de las tintas, con el fin de conservarlos por su valor documental, ya que iban a ser cubiertos por las bandas perimetrales. Los dos fragmentos pequeños se retiraron de forma mecánica aplicando previamente humedad. Los dos trozos grandes, antes de ser levantados siguiendo la metodología anterior, se protegieron con papel japonés y Beva 371 film activada por calor. Posteriormente, esta protección se retiró por inmersión en tolueno y se procedió a su consolidación con papel japonés y metilcelulosa. Los estucos que estaban cubiertos por el papel de periódico se reforzaron con crepelina de seda desflecada adherida con cola de conejo.

Las rasgaduras y orificios del soporte de tela se consolidaron puntualmente mediante adhesión por calor de hilos de lino impregnados en Beva 371, con la adición previa, en los espacios huecos, de fibras de lino mezcladas con cola proteica.

Para las bandas suplementarias de tensión se utilizó tela de lino de densidad similar a la original, desflecada y adherida con Beva 371 film, activada con calor. Previamente fue necesario fijar con el mismo adhesivo la tela sobrante de la costura en el borde lateral izquierdo para facilitar la adhesión de las bandas de tensión (figura 17).

Tras eliminar el empapelado de protección, se tensó el lienzo sobre el bastidor sujetándolo con grapas de acero inoxidable con cinta de algodón intermedia como medida preventiva para facilitar un posible desmontaje.

El bastidor había sido previamente desinsectado y consolidado con Paraloid B72 en las partes dañadas por el ataque de insectos. También se limpió y se reintegró la zona del cajeadado de dos de los largueros mediante injertos de madera y masilla epoxídica (Araldit madera®). A fin de evitar la acumulación de suciedad en los orificios de los insectos, estos se rellenaron con la misma masilla.



Figura 17. Colocación de bandas de lino perimetrales con Beva Film 371 para el nuevo tensado. Fotografía: Dolores Medina.

Se fijó la capa pictórica desprendida en las zonas de las costuras con cola de conejo. Para facilitar la fijación se eliminaron repintes puntuales y su masilla de relleno, que cubría pintura original de las áreas próximas. La combinación de barnices amarillentos, muy irregularmente repartidos, con manchas pardas aparentemente de colas y suciedad general producida por la contaminación ambiental hace que la limpieza resulte una operación muy compleja. En el momento actual se está realizando la eliminación de suciedad superficial del cuadro y valorando mediante ensayos de limpieza el grado o nivel requerido por la obra.

Una vez terminada la limpieza de la suciedad general, barnices amarillentos y repintes, se procederá a la reintegración de las pérdidas de capa pictórica nivelándolas con estuco de yeso y cola animal y se reintegrarán cromáticamente con acuarelas y pigmentos con barniz. Por último, para unificar y proteger la capa pictórica, se aplicará una capa de barniz a brocha y otra final pulverizada para matizar e igualar el efecto del brillo. Una vez culminados todos los tratamientos de la pintura, se le instalará un marco nuevo que reúna las características de solidez adecuadas al que se le adaptarán las medidas preventivas de conservación que sean necesarias: trasera rígida de material neutro, cintas de fieltro para evitar los roces, flejes de sujeción, etc.

Simultáneamente a los trabajos de restauración de lienzo, y con el fin último de acoger esta obra e integrarla en el discurso argumental de la exposición permanente, el Museo de América ha puesto en marcha un proyecto de remodelación integral de una de las salas para actualizar la instalación museográfica y poder exponer de una manera adecuada esta obra tan singular.