

ISSN: 2007-2112

PUBLICACIÓN SEMESTRAL
AÑO 3/ NÚMERO 6/2011
REVISTA DE DIVULGACIÓN
CIENTÍFICA DE LA FACULTAD DEL
HÁBITAT DE LA U.A.S.L.P.
PRECIO EN MÉXICO: \$60.00
EN EL EXTRANJERO: \$ 00.00

H+D

HÁBITAT MAS DISEÑO



Colaboradores en este número

Irma Carrillo Chávez
Adrián Moreno Mata
Francisco Javier Quiros Vicente
Lilia Norvéez Hernández
José Fernando Madrigal Guzmán
María Isabel de Jesús Téllez García
Christian Zulamith Diaz Gutiérrez
Silvia Verónica Arizo Ampudia
Guadalupe Gaytán Aguirre
Félix Beltrán Concepción

Directorio

Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Mario García Valdez
Rector

Manuel F. Villar Rubio
Secretario general

Luz María Nieto Caraveo
Secretaria académica

Dr. Fernando Toro Vázquez
Secretario de investigación

Facultad del Hábitat
Anuar Abraham Kasis Ariceaga
Director

María Dolores Lastras Martínez
Secretaria académica

Fernando García Santibáñez Saucedo
Coordinador del posgrado de la Facultad del Hábitat

Jesús Victoriano Villar Rubio
Coordinador de Investigación de la Facultad del Hábitat

Carla de la Luz Santana Luna
Editora

Eulalia Arriaga Hernández
Redacción

Ana Luisa Oviedo Abrego
Traducción y corrección del inglés

Paulina Ibarra Martínez
Luis Rosendo
Ismael Posadas Miranda García
Diseño editorial
CEDEM, Centro de Diseño Editorial
Multimedia, Facultad del Hábitat

H+D HÁBITAT MAS DISEÑO, año 3, número 6, Julio-Diciembre 2011, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Álvaro Obregón #64, Centro Histórico, C.P. 78000. San Luis Potosí, S.L.P. A través de la Facultad del Hábitat por medio del Instituto de Investigación y Posgrado del Hábitat. Con dirección en: Niño Artillero # 150, Zona Universitaria C.P. 78290. San Luis Potosí, S.L.P. Tel. 448-262481. <http://habitat.uaslp.mx>. Editora responsable: Carla de la Luz Santana Luna. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2010-120716055100-102, ISSN: 2007-2112. Licitud de Título y Licitud de Contenido: en trámite. Impresa en los Talleres Gráficos Universitarios, Av. Topacio esq. Blv. Río España s/n, Fracc. Valle Dorado, C.P. 78399, San Luis Potosí, S.L.P. Distribuida por la Facultad del Hábitat con dirección en Niño Artillero # 150, Zona Universitaria C.P. 78290. San Luis Potosí, S.L.P. Este número se terminó de imprimir el 30 de Diciembre de 2011 con un tiraje de 1000 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, a través de la Facultad del Hábitat.

Colaboradores en este número

Irma Carrillo Chávez
Adrián Moreno Mata
Francisco Javier Quirós Vicente
Lilia Narváez Hernández
José Fernando Madrigal Guzmán
María Isabel de Jesús Téllez García
Christian Zulamith Díaz Gutiérrez
Silvia Verónica Ariza Ampudia
Guadalupe Gaytán Aguirre
Félix Beltrán Concepción

Comité editorial y de arbitraje

Dra. Lucila Arellano Vázquez
Benemerita Universidad Autónoma de Puebla

Mtro. Jorge Alberto Ramírez Gómez
Universidad de Colima

Dr. Adolfo Gómez Amador
Universidad de Colima

Dr. Félix Beltrán Concepción
Universidad Autónoma Metropolitana

Dra. Eugenia María Azevedo Salomao
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Mtro. Eduardo Santos Perales
Universidad Autónoma de Coahuila

Dr. Jesús Villar Rubio
Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Dr. Fernando García Santibáñez Saucedo
Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Los artículos publicados por **H+D HÁBITAT MAS DISEÑO** SON sometidos a un estricto arbitraje de pares académicos, en la modalidad de árbitros y autores desconocidos. Los pares académicos son en su mayoría externos a la Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

Índice

Carta de la Coordinadora editorial	3
Presentación	6
La mano como signo expresivo y referencial en la gráfica activista	10
Irma Carrillo Chávez	
Movilidad intraurbana, modelos de gestión y complejidad de las ciudades: el caso del corredor de transporte confinado Optibús en la Zona Metropolitana de León, Guanajuato	18
Adrián Moreno Mata	
Restauración del óleo sobre tela “el patrocinio de San José sobre el colegio Carolino de la ciudad de Puebla”; procesos de conservación y restauración	32
Mav. Francisco Javier Quirós Vicente Dra. Lilia Narváez Hernández	
El diseñador y la computadora	43
José Fernando Madrigal Guzmán	
Proyecciones híbridas en el arte digital	51
María Isabel de Jesús Téllez García Christian Zulamith Díaz Gutiérrez	
La enseñanza del dibujo en la formación del diseñador	58
Silvia Verónica Ariza Ampudia Guadalupe Gaytán Aguirre	
El diseño como principio de la visualidad Del arquetipo al estereotipo desde las consideraciones de Enric Satué	69
Felix Beltrán Concepción	
Semblanzas	76
Guía para los autores	79



Restauración del óleo sobre tela “el patrocinio de San José sobre el Colegio Carolino de la ciudad de Puebla”; procesos de conservación y restauración

Restauracion del patrocinio de San José sobre el Colegio Carolino, the conservation and restoration processes.

Francisco Javier Quirós Vicente
Lilia Narvárez Hernández

Recibido: 02/junio/2011, dictaminado: 02/septiembre/2011

RESUMEN

En este artículo se desarrolla el proceso de conservación del óleo sobre lienzo El Patrocinio de San José sobre el Colegio Carolino; o sobre los jesuitas, del pintor oaxaqueño Miguel Cabrera, máximo exponente de la pintura barroca del siglo XVIII. Esta obra de grandes dimensiones actualmente se ubica en la escalinata principal del Edificio Carolino de la Ciudad de Puebla, y pertenece a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, para la cual es emblema institucional.

Se aborda el análisis de esta obra desde el momento histórico de su creación, en relación a su influencia eclesiástica, monárquica y social de la época. Pero también se señala su momento histórico actual, como bien cultural valorado por el hombre del siglo XXI, que lo custodia, cuida, preserva en el tiempo, y lleva a cabo acciones para su conservación y restauración. En este sentido, su revalorización y los criterios aplicados en el proceso conservativo de esta pintura, son muestra de ello.

Así mismo se hace un análisis de la obra en cuanto a su aspecto físico: sus materiales y composición, su técnica de factura, su estado de conservación y deterioros que presenta. Se describe su proceso de restauración, en cuanto a técnicas, materiales y criterios utilizados en su intervención.

Abstract

This article describes the process of conservation of the oil on canvas “El Patrocinio de San José sobre el Colegio Carolino o sobre los Jesuitas” by the Oaxacan painter Miguel Cabrera, the greatest exponent of Baroque painting of the eighteenth century. This magnificent piece of work is currently located in the Carolino building’s main stairway, in the city of Puebla, and belongs to the Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, which adopted it as the institutional emblem.

This paper analyses this work from the historical moment of its creation in relation to its ecclesiastical, monarchical and social influence at the time. Furthermore, it refers to the historical moment that is living nowadays when the men of the twenty-first century show their appreciation by taking care of its preservation and restoration which is evident in the used criteria in the preservation process.

There is also an analysis of the work in relation to the physical appearance, the materials and composition, its preservation status and damages and the billing techniques. The process of restoration in terms of techniques, materials and approaches are also described.

Key words: *Preservation, restoration, art, colonial art, painting.*

Fig 1. Pintura al óleo sobre lienzo Patrocinio de San José sobre el colegio carolino, antes del proceso de restauración, foto de autor.



Introducción

Para abordar este tema, se tocan cuatro puntos fundamentales. En primer lugar se habla sobre la iconografía y significado de la obra, se describe la escena, y se hace referencia a los principales atributos de los personajes, textos, cartelas y elementos iconográficos. Se detallan las técnicas de factura, que por los análisis previos aplicados, se deduce que el autor utiliza para su creación, de esta manera se habla de la composición del soporte, la imprimación, la capa pictórica y el barniz. Se discute sobre los deterioros encontrados en la pintura antes de su intervención, entre los que se encuentran dos muy perjudiciales que son: las ampollas por quemaduras que están en su parte inferior, y la pérdida de poder cubriente de los colores. De igual manera se ofrece una explicación, de las causas por las cuales el lienzo llega nuestros días en estado de deterioro, además de las lógicas y naturales del envejecimiento por el paso del tiempo. Y se concluye mencionando los aspectos más importantes para la revalorización de la obra, como es el descubrimiento de la firma de autor tras el proceso de limpieza de capa pictórica, y los criterios de reversibilidad y mínima intervención aplicados en el tratamiento que garantizan su autenticidad. En la figura 1 se muestra el lienzo previo a su restauración.

Iconografía del El Patrocinio de San José sobre el Colegio Carolino

Los patrocinios, son la manifestación del deseo de ser protegido y encomendado a un santo o deidad católica, por parte de un grupo o institución. Esta encomienda más tarde se oficializa de diferentes maneras; entre ellas, con la realización de una pintura

que lo escenifica y lega como documento y testimonio fehaciente del hecho. De esta manera se deja constancia y se legitima, inmortalizándolo en lienzos.

En la mayor parte de los patrocinios se encuentran similares elementos iconográficos. Generalmente muestran la figura de un santo con su manto extendido sostenido por ángeles. A. Campos cita "Las escenas se desenvuelven en medio de una irrupción de gloria en la parte superior del cuadro, mientras en la inferior se representan a los personajes que están solicitando el patronazgo del santo, ya fueran autoridades civiles, eclesiásticas o estudiantes" (A. Campos, 2008; p. 2). Particularmente, en el lienzo *El Patrocinio de San José sobre el Colegio Carolino*, se pueden ver dichos elementos iconográficos, (v. Figura 1).

En primer lugar, San José en posición central se encuentra con túnica talar sosteniendo al Niño Dios en sus brazos, se observa el manto extendido que cubre a los patrocinados, el cual es sustentado por dos ángeles los cuales se ubican en la parte superior izquierda y derecha. En la parte superior central hay una irrupción de gloria donde dos angelitos cargan una corona Real, símbolo del poder monárquico sobre el patronazgo. Abajo se halla un grupo de alumnos ataviados con uniforme estudiantil, que representan al Colegio Jesuita del Espíritu Santo, institución que pide el patrocinio; por las becas de color rojo que ostentan, podemos identificar que los alumnos acudían a la cátedra de gramática (Biblioteca José María Lafragua; L.168). La figura 2 muestra un detalle del lienzo en la parte inferior del cuadro donde se aprecian los alumnos.

San José descendiente del rey David, fue padre nutricio de Jesús, esposo de María y cooperador en el misterio de la encarnación. A finales de la Edad Media, se ensalza su figura como modelo de esposo. M. Luna cita: "En el Concilio de Constanza en 1416, se planteó que se elevara a San José a un rango superior al de los apóstoles y próximo al de la Virgen, el santo poseía todas las virtudes, los siete dones del Espíritu Santo y las ocho



Fig. 2. Detalle en parte inferior del lienzo que muestra diferentes personajes pidiendo el Patrocinio de San José en la parte inferior del cuadro, foto de autor.

beatitudes del Sermón de la Montaña que lo elevaban espiritualmente sobre los grandes teólogos y filósofos muy sabios. Asimismo se consideró a San José, el patrón de la buena muerte en virtud de su solemne defunción ante la presencia de Jesús, la Virgen y los ángeles" (M. Luna, 2001; p. 14).

Santa Teresa de Jesús se encargó especialmente de promover su culto y lo llamó "el padre de su alma". Por su influencia se difundió durante el siglo XVI hasta el siglo XVIII y se debía de representar al santo como un anciano. A partir del siglo XVI comenzó a ser representado como un varón maduro en su plenitud. Según M. Luna "Cuando no empuña la vara, sus atributos son algunas herramientas de carpintero, a menudo, sostiene en brazos al niño Jesús.

Se le representa vestido por lo general con una túnica talar y manto. Es Santa Teresa de Jesús quien definió el tipo de San José con su hijo portando un lirio que se relaciona con la virginidad del santo y el trabajo de carpintero. El lirio es el símbolo de la pureza y de acuerdo con la leyenda, está relacionado con la vara florida que brotó en el Templo cuando San José fue escogido como esposo de la Virgen María" (M. Luna, 2001; p. 16).

En la parte inferior de esta pintura se observa una cartela en latín donde se menciona "José, tú eras el otro patrono junto

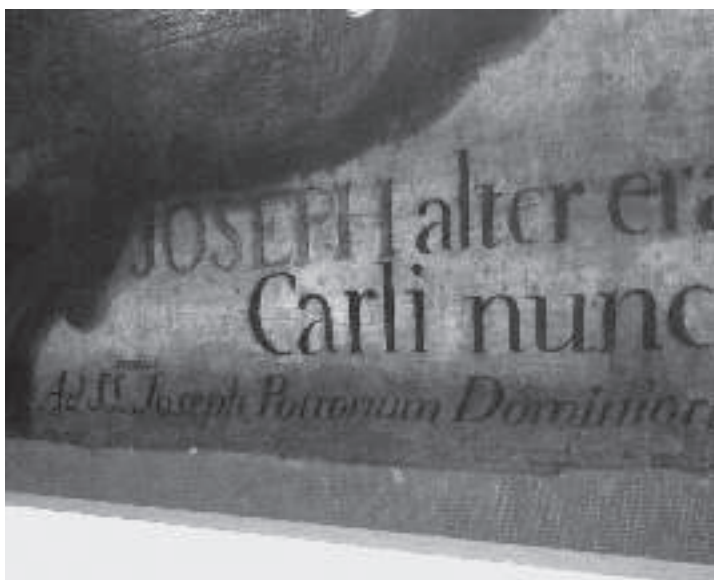


Fig. 3. Detalle de la cartela situada en la parte inferior donde se nombra a San José patrón de las Américas, foto de autor.

con el rey Carlos, ahora es padre del aula el rey mismo. Al Santísimo José elegido patrono de los dominios del rey católico por Carlos II en el pontificado de Inocencio XI, 1680” (V. figura 3). La cartela versa sobre la cuestión política por la cual fue creada esta obra y narra el patronazgo por el cual, Carlos II e Inocencio XI otorgan a partir de este momento a San José en 1668, el nombramiento de patrón de todos los dominios de Carlos II; es decir, “patrón de las Américas”.

Técnica y factura

Esta magnífica obra de grandes dimensiones, fue concebida para ser vista desde una perspectiva de abajo hacia arriba debido a su colocación en la escalinata principal del edificio. En su primer examen organoléptico, se aprecia que la obra está hecha en bastidor rectangular con formato figura, con dimensiones de 4.15 m de altura por 3.20 m de ancho. El material de soporte es lino crudo, mediante su análisis microscópico fue posible observar las características dislocaciones en forma de “X” que corresponden a este tipo de fibras (M. Doerner: 2001). Históricamente la producción de lino fue vasta en Europa, pero escasa en América,

por lo que en la época colonial se importa siendo un material caro y difícil de conseguir. La tela de este cuadro se conforma por varios paños pequeños o retazos, unidos por zurcido simple, debido a su escasez era difícil conseguir un pedazo tan grande como para hacer el cuadro de una sola pieza, siendo esta práctica común en la época del virreinato. Tiene una concentración de 20 hilos por cm², se trata de un tejido tupido, sus tramas y urdimbres están conformadas por hilos irregulares que presentan adelgazamientos y nudos, de lo que se deduce su factura manual.

La imprimación es la capa que se aplica sobre la tela, esta tiene la función de eliminar la porosidad del lienzo y prepararla para recibir y sujetar óptimamente la capa pictórica (M. Corrado: 2001). En este caso la imprimatura que se encuentra es una capa gruesa de color roja, que pudiera corresponder a arcilla bol (material arcilloso rico en compuestos orgánicos). Es probable que este material provoque uno de los principales deterioros denominado “encerado de fondo de bol”, la pintura al óleo pierde una parte del poder cubriente al secarse completamente, pasado algún tiempo puede transparentarse y verse la capa inferior, la imprimación o los dibujos preliminares.

Esto ocurre sobre todo en los colores que tienen en su composición plomo, como es el caso del blanco de plomo, el amarillo de plomo o estaño, el minio etc., en estos pigmentos se producen sales de plomo; es decir, una saponificación del mismo plomo. Hay que añadir a esto, que el oscurecimiento puede acentuarse, debido al paso de partículas de pigmentos solubles en aceite de las capas de imprimación o de color de fondo a la capa de pintura, principalmente esto afecta a los pigmentos tales como sombra de Venecia, el ocre o el Siena que poseen partículas en disolución coloidal. En el caso del Patrocinio de San José sobre el Colegio Carolino, esta capa de imprimación gruesa y rojiza, le da un tono sepia generalizado, y provoca un oscurecimiento en la obra, apagando los colores que por general son más vivos. Este fenómeno es común en algunos

cuadros alemanes e italianos de los siglos XVI-XVIII (K.Nicolaus: 1999).

Acerca de la técnica pictórica empleada, se puede decir que se trata de óleo, aunque se observan acabados sutiles hechos a base de temple grasos a juzgar por su resistencia al agua. Se aprecia gran maestría y seguridad en la técnica de ejecución y oficio, no se detectó ningún arrepentimiento u corrección por parte del autor. La aplicación del color es de gran delicadeza, la capa pictórica es tan fina que en algunas zonas inclusive se transparente. La gama de colores va del blanco plomo, carnaciones, rojo carmín, ocre, siena tostada, sombra natural, verdigris, azul, índigo, parduzcos, al marcado uso de colores terciarios.

Los barnices según (M. Doerner: 2001) están formados por una parte de aceite y una resina natural, las más utilizadas en la época colonial son de dammar o almáciga, por sus buenas propiedades ópticas.

La patina del tiempo y la degradación material

El paso del tiempo por un lado deteriora la materia de la que está constituida el bien cultural, pero por otro le aporta un aspecto de antigüedad. La pátina "puede concebirse como la propia sedimentación del tiempo sobre la obra o en términos más precisos, como ese particular oscurecimiento que la materia nueva sufre a través del tiempo y que es por tanto testimonio de que ha transcurrido el tiempo" (C.Brandi, 1988; p. 33). En este caso la pintura sufre un oscurecimiento general que dependiendo del punto de vista, puede tratarse de un deterioro o bien de un testimonio de su antigüedad.

El temblor del año 1999 en Puebla, también fue causa en parte de los deterioros que presenta la obra, motivo de traslados y nuevas ubicaciones. Estuvo almacenada en bodega hasta su restauración, momento tras el cual volvió a hallarse *in situ*. Su ubicación original de siglos también le causó deterioros, pues el recinto donde se ubica,

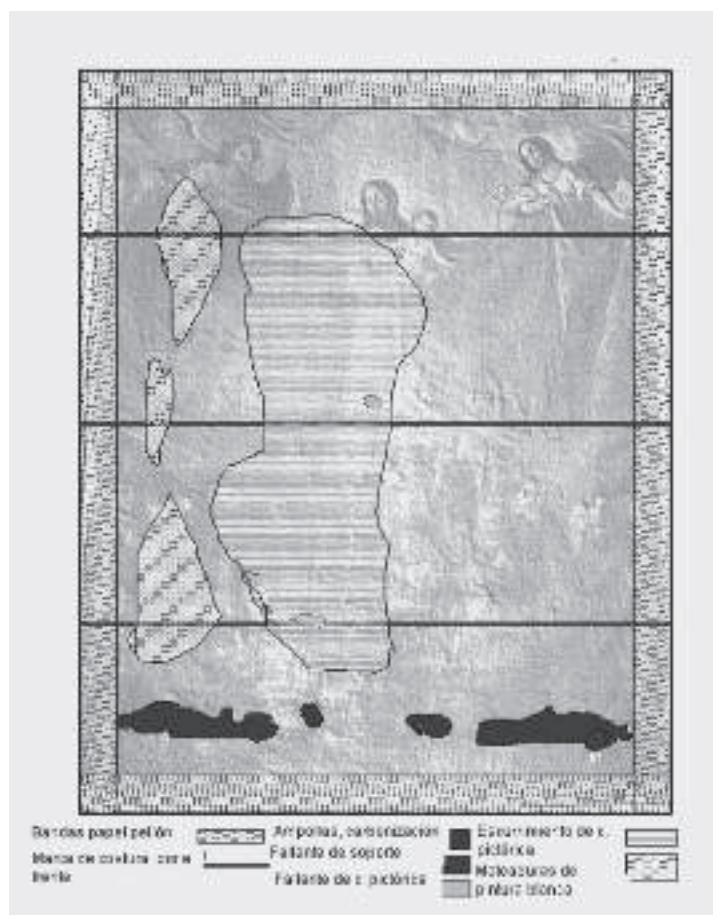


Fig. 4. Esquema de deterioros de lienzo

tiene dificultades para controlar los factores medioambientales como son: la humedad relativa, la temperatura, la iluminación, contaminación atmosférica y ataque biológico.

En el primer examen organoléptico que se realiza a la obra, se observa que está deteriorada en un 40% por ciento, muestra debilitamiento en su soporte, ampollas de quemaduras y carbonización en la parte inferior de la obra con pérdida de material, faltantes y rasgones, marcas de costura por el frente, escurrimientos en la capa pictórica en su la parte central, craqueladuras de edad, pérdida de poder cubriente y oscurecimiento del barniz.

En la figura 4 se muestra un mapa de deterioros indicando las zonas del lienzo que presentan un mayor daño. En la parte inferior de la pintura se ve una serie de

ampollas de quemaduras y escamas de pintura a punto de desprenderse, mostrando un aspecto de haber sido incendiada. En un principio se piensa que esto es debido a un acto de vandalismo por el cual esta zona resulta abrasada, pero al observar el espacio donde se halla por siglos, se detectó que frente a la pintura hay una ventana por donde recibe los rayos del sol directamente en su parte inferior durante ciertas horas del día. Al pasar el haz de luz por el cristal hace “efecto de lupa” (se intensifica la radiación solar) por lo que dicha exposición durante tiempo prolongado, es la causa del deterioro.

Restauración y revalorización de la obra

El objetivo de la restauración según Brandi, es el restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, sin borrar huella alguna del transcurso a través del tiempo (C.Brandi, 1988; p. 9).

En el proceso conservativo que se lleva a cabo, se toma en cuenta la preservación del valor histórico y estético de la obra. La propuesta de restauración fue realizada por Francisco Javier Quirós, y consiste en aplicar un reentelado a la gacha, adhesivo que está compuesto de trementina de Venecia, hiel de toro, melaza de caña, harina de trigo, *coletta* italiana y fenol, con este adhesivo se une al soporte de la pintura una tela de lino crudo previamente envejecida por medio del sistema de tensión con telar.

Los preparativos para el reentelado consisten en eliminar el papel pellón adherido con cera al perímetro de la obra, y sustituirlo por una protección de la capa pictórica con un empapelado de papel japonés y cola. La limpieza del soporte por el reverso del lienzo, se hace en seco con bisturí, eliminándose parches y costuras. Posterior al reentelado se lleva a cabo un sentado de color a la capa pictórica con espátula caliente

y cola diluida. Los faltantes son repuestos con estuco y rebajados con bisturí, en un proceso de estucado y desestucado.

La restauración estética se realiza en un primer momento durante la limpieza de capa pictórica. Previamente se aplica radiación ultravioleta para ver las áreas de barniz oxidado y repintes que hay que eliminar. Se lleva a cabo un test de limpieza en el cual se observan dos zonas diferenciadas, la primera de un barniz difícil de eliminar y para el que se tuvo que utilizar dimetilformamida y acetato de amilo. En otras áreas más delicadas, no se profundiza en la limpieza y solo se aplica el solvente conocido comercialmente como *White Spirit*. Este proceso es importante para la revalorización de la pintura, pues durante la limpieza de capa pictórica se descubre bajo los pies de los personajes patrocinados, la firma de autor de Miguel Cabrera, momento en el cual la obra deja de ser atribuida a Manuel Caro. Es importante hacer mención que gracias a los trabajos de limpieza de la capa pictórica fue posible descubrir la firma de autor. En la figura 5 se aprecia un detalle del lienzo donde puede observarse claramente dicha firma.

Según Andrade Campos, existen ciertas contradicciones para afirmar que esta pintura salió del pincel directo de Cabrera; planteamiento que surgió en una plática con Eréndira de la Lama actual jefa de bibliotecas del INAH-Puebla; y dice: “... por la gama cromática que maneja esta pintura es muy pobre y bastante oscura, cuestión rara ya que Cabrera gustaba de los colores vivos, de los blancos muy puros; sin embargo, existen algunas actitudes en los personajes que son características de la iconografía que utilizaba el autor”. A esto se puede refutar, que un blanco muy puro, especialmente si es de plomo tiende a oxidarse y al paso del tiempo ya no parecerá tan puro, sino más bien marrón, especialmente si ha estado bajo los efectos de la luz directa del sol, como sucedió en este caso.

Menciona Carrillo y Gariel sobre el lienzo de San José, Protector Sacratísimo del Colegio de San Ildefonso en México, de



Fig.5.- Firma de Miguel Cabrera encontrada durante el proceso de limpieza de capa pictórica, foto de autor.

tema parecido y firmado por Cabrera con similitudes en la forma en que sostiene José al Niño Dios con los dos brazos, o el ángel que se esconde entre su capa sosteniendo la vara florida (A. Carrillo, 1966). Concluye Andrade Campos que estas diferencias puedan ser debido a que esta pintura sea obra de su taller, no siendo Cabrera el artífice directo sino que fuera hecha por sus pupilos y firmada por él. A esto se puede añadir, que esa diferencia tonal entre la obra del Patrocinio de San José sobre el Colegio Carolino y otras de Cabrera, pueda tener su origen en parte a la reticulación del barniz por fotooxidación, que suele ser la causa común para el oscurecimiento, especialmente si estuvo expuesto a los rayos del sol. Además de que también contribuye el fondo de imprimación rojo y el efecto de "encerado de fondo de bol" antes mencionado, sumado a la capa fina que empleó el artista en su factura, que al transparentarse deja ver el fondo rojo de imprimación, oscureciendo la escena y dándole una tonalidad general de tono sepia.

Durante muchos años esta obra fue atribuida a Manuel Caro, autor de la obra que se encuentra enfrente a esta, en la misma escalinata de entrada principal del Edificio Carolino y que lleva por nombre "El descendimiento del Espíritu Santo sobre los Apóstoles". Debido a que las iniciales de Miguel Cabrera y Manuel Caro son las mismas "M.C.", pudo haber sido error de transcripción en su registro. En su histo-

rial de atribuciones equivocadas, también estuvo por mucho tiempo atribuida a José de Ibarra.

La segunda parte de la restauración estética de esta obra se desarrolla durante el proceso de reintegración cromática, aplicando criterios, basados en la reversibilidad y la unidad potencial de la obra. La reversibilidad: "Es el principio según el cual se puede devolver un objeto al estado anterior a una operación de restauración. La reversibilidad absoluta no existe.... Es un requisito necesario de los productos utilizados en el campo de la restauración, especialmente en el caso de materiales sintéticos". Este principio se formuló en la primera "Carta del Restauo"....se considera un principio ético orientativo (C. Giannini, R. Roani: 2008; p. 179). Los materiales utilizados para la restauración, deben de poder aplicarse y retirar posteriormente con facilidad, sin dañar la obra, para la reintegración cromática de esta obra se utilizó acuarela que por ser de naturaleza acuosa, distinta al óleo, se repelen siendo esto utilizado para su reversibilidad.

Otro criterio utilizado es el de la "unidad potencial de la obra" al respecto Alcántara comenta: "cuando la materia de la obra de arte se encuentra disgregada, cada fragmento conservará la huella de la unidad original en mayor o menor grado. Esta capacidad latente de volver a transmitir la imagen completa es la unidad potencial que se tratará de desarrollar para recuperar la forma

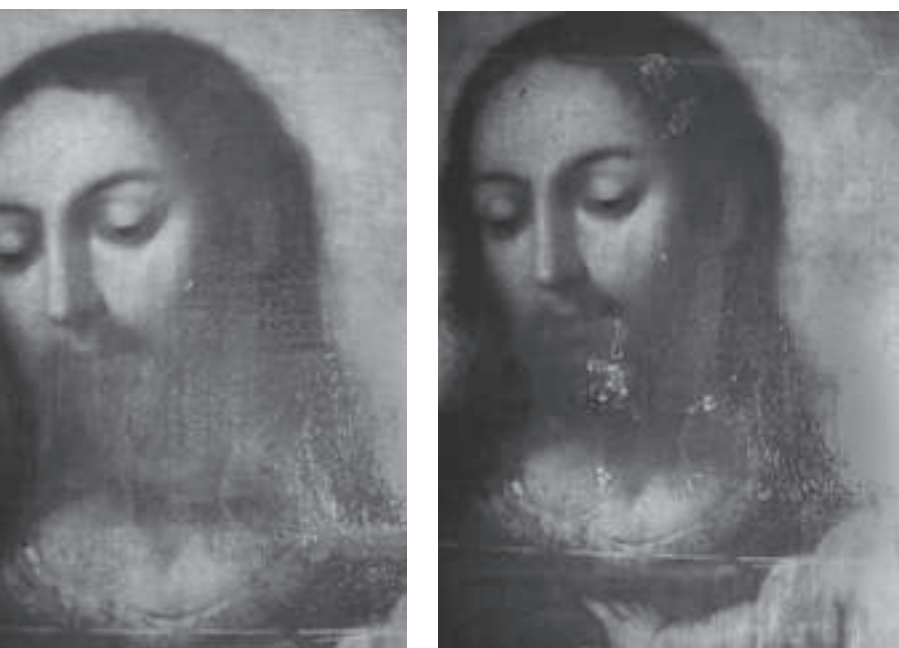


Fig.6.- Proceso de reintegración en el que se aplica la técnica de rigatino para conseguir la unidad potencial de la obra, foto de autor.

perdida” (R. Alcántara, 2000; p. 44). Para conseguir esta unidad potencial y evitar el efecto de las lagunas de color que se pueden apreciar en la obra y que componen formas independientes y aisladas de la imagen que disturbaban la correcta percepción de la imagen, se aplica “*un rigatino*”, que es: “un tipo de reconstrucción que permite identificar la laguna, consiste en trazar rayas verticales en sintonía con los valores cromáticos locales, la intervención parece imperceptible de lejos, pero puede apreciarse vista de cerca” (C. Guiannini, R. Roani:2008). Consiguiendo así que esta obra se vuelva a apreciar sin las interferencias provocadas por dichos faltantes de color como se puede apreciar en la figura 6.

Finalmente, la figura 7 presenta el aspecto final de la obra una vez concluido su proceso de restauración.

Conclusiones

En primer lugar se deduce de esta investigación, que el cuadro sufrió un proceso de deterioro debido a causas intrínsecas y extrínsecas. Entre las causas intrínsecas se puede mencionar principalmente, que esta obra tiene una base de imprimación

coloreada roja, causante del aspecto sepia generalizado que posee, debido al proceso de degradación natural de ciertos colores, que tienden a adelgazarse y transparentarse con el tiempo, dejando al descubierto la imprimación encarnada.

Como causas extrínsecas a la obra, se puede citar el hecho de que una de las ventanas del Edificio Carolino, permite que los rayos de luz del sol incidan directamente en la parte inferior de la obra en determinadas horas del día, ocasionando quemaduras en dicha área. Además otras causas fueron la mala manipulación de la obra, las condiciones de humedad relativa alta, daños causados por terremotos, etc.

No se debe olvidar que el bien cultural, se asienta en la materia, la cual es susceptible de deterioro, y por su misma naturaleza, se puede afirmar que éste desde que es creado sufre un proceso de deterioro paulatino, hasta su desaparición. La labor de la conservación y la restauración es prolongar en la medida posible su existencia.

Es importante señalar los aspectos más importantes de su restauración, como es el método utilizado para su entelado que fue hecho a la gacha, dando óptimos resultados tanto a nivel de consolidación de soporte, como de capa pictórica. De igual manera mencionar su tratamiento estético que se hizo en base al concepto de la mínima intervención. La reintegración cromática fue realizada con técnica de acuarela, la cual es reversible, cumpliendo con los principios de la restauración, y distinguible del original al hacerse con técnica de rigatino, evitando así falsos históricos.

Pero quizás, el proceso conservativo más significativo, fue la limpieza de la capa pictórica, tras el cual se descubrió la firma de Miguel Cabrera. Esto permitió ubicar la obra con más exactitud en tiempo y espacio, así como su revalorización al pasar de ser obra atribuida, a ser de autor.

Se puede decir que con esta intervención, se logra devolver la lectura de la obra y restablecer la unidad potencial, siguiendo los lineamientos teóricos. Se vuelve a colocar la pintura en su lugar original por lo



Fig.7. Lienzo del "Patrocinio de San José sobre el Colegio Carolino" después de su restauración, foto de autor.

que puede considerarse un bien inmueble por destino, planeado y pensado para un espacio arquitectónico en particular, con lo que la intención del autor también ha sido restaurada.

Bibliografía

Alcántara Hewitt, Rebeca (2000) *“Un análisis de la teoría de la restauración de Cesare Brandi”* INAH, primera edición, México.

Andrade Campos, Alejandro. (2008) “Cuatro patronos en el Colegio Carolino en la pintura universitaria” *Revista Tiempo universitario*. Año 11, núm. 9, México.

Biblioteca José María Lafragua, *transcripción paleográfica de la Constitución Ymperial del Espíritu Santo* (artículo 98, capítulo 8º) por Enrique Aguirre Carrasco, legajo 168, Re Inventarios.

Carrillo y Gariel, Abelardo. (1966) *“El pintor Miguel Cabrera”*. INAH. México.

Cesare Brandi, (1988) *“Teoría de la restauración”*, María Ángeles Tojas Roger (trad.). Alianza Editorial, Madrid.

Doerner, Max. (2001) *“Los materiales de pintura y su empleo en el arte”*. Editorial Reverte. Barcelona

Fernández Arenas, José. (1995) *“Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas”*, Ed. Ariel Historia del Arte. Madrid

Giannini, Cristina y Roani, Roberta, (2008) *“Diccionario de restauración y diagnóstico: a-z”* Nerea. San Sebastián

Knut, Nicolaus. (1999) *“Manual de restauración de cuadros”*. Köneman.

Luna, Marylena. (2001) *“Iconografía de San José en la colección de pintura del Museo de Arte colonial de Mérida”*. Tesis. Universidad de Los Andes Facultad de Humanidades y Educación Escuela de Letras. Departamento de Historia del Arte. Mérida

Maltese, Corrado. (1999) *“Las técnicas artísticas”*, Manuales Cátedra, Madrid

