

Memoria de Restauración Memoria de Restauración
Restauración Memoria de Restauración Memoria de
Memoria de Restauración Memoria de Restauración
Restauración Memoria de Restauración Memoria de
Memoria de Restauración Memoria de Restauración
Restauración Memoria de Restauración Memoria de
Memoria de Restauración Memoria de Restauración
Restauración Memoria de Restauración Memoria de
Memoria de Restauración Memoria de Restauración
Restauración Memoria de Restauración Memoria de
Memoria de Restauración Memoria de Restauración
Restauración Memoria de Restauración Memoria de
Memoria de Restauración Memoria de Restauración
Restauración Memoria de Restauración Memoria de
Memoria de Restauración Memoria de Restauración
Restauración Memoria de Restauración Memoria de
Memoria de Restauración Memoria de Restauración
Restauración Memoria de Restauración Memoria de
Memoria de Restauración Memoria de Restauración
Restauración Memoria de Restauración Memoria de
Memoria de Restauración Memoria de Restauración
Restauración Memoria de Restauración Memoria de

Memoria de Restauración 2006



Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Juan Ramón de la Fuente
Rector

Lic. Julio A. Millán Bojalil
Ing. Bernardo Quintana Isaac
Lic. Federico Reyes Heróles
Patronos

Ing. José Manuel Covarrubias Solís
Tesorero

Mtra. María Ascensión Morales Ramírez
Directora General del Patrimonio Universitario

Portada

*Iglesia de San Francisco Javier en Tepetzotlán,
ca. 1920, vitral, Casa Universitaria del Libro.*

Memoria de Restauración 2006

Primera edición, 2006
© 2006

Dirección General del Patrimonio Universitario
Universidad Nacional Autónoma de México

Todos los derechos reservados
Impreso y hecho en México

ISBN: 970-32-3159-4

Coordinación General

Mtra. María Ascensión Morales Ramírez

Lic. Armando Haro Estrop
Subdirección de Inmuebles

Ing. Iván Alvarado Camacho
Departamento de Bienes Artísticos y Culturales

Investigación y textos

Fernanda Ariana Martínez Pérez
Luis Roberto Torres Escalona
Rest. Salvador Guillén Jiménez
Rest. Roderick Palacios Coveney

Edición

Gabriela Ugalde García

**Diseño de Portada, Arte Editorial
y Coordinación de Impresión,**

D.G. Norma Angélica Escamilla Pérez

Fotografía de portada y portadillas

Marco Antonio Amador Pacheco



Presentación

Ing. José Manuel Covarrubias Solís

pag. 7

Introducción

Mtra. María Ascensión Morales Ramírez

pag. 9

OBRA ARTÍSTICA *Pintura*

Palacio de Medicina

Adolfo Tenorio (atribución), dos óleos del siglo XIX

pag. 13

Instituto de Investigaciones Estéticas

Cecil Crawford O'Gorman, *Retrato de Justino Fernández*, 1936

pag. 19

Auditoría Interna

Anónimo, *Vista de Lagos*, 1873

pag. 25

Escultura

Museo de la Luz

Adolfo Octavio Ponzanelli, *Dante Alighieri*, 1921

pag. 31

Manuel Centurión (atribución), *Atlantes*, 1922

pag. 35

Metro CU

Mathias Goeritz, *Tú y yo*, 1968

pag. 39

Facultad de Estudios Superiores, Aragón

Mathias Goeritz, *Las torres*, 1979

pag. 43

Escuela Nacional de Artes Plásticas

Salvador Manzano, *Cima, Jirafa o Contacto y Ciudad dormida*, 1981

pag. 47





Roberto Real de León, *Capilla del fuego nuevo*, 1982

pag. 55

✦ Murales ✦

Antigua Colegio de San Ildefonso

David Alfaro Siqueiros, *El espíritu de Occidente o Los cuatro elementos, Los mitos, El entierro del obrero sacrificado y El llamado a la libertad*, 1922-1924

pag. 61

Facultad de Derecho

Pablo O'Higgins, *La lucha obrera o La lucha sindical*, 1936

pag. 71

Estadio Olímpico

Diego Rivera, *La Universidad, la familia y el deporte en México*, 1952

pag. 76

Sala Nezahualcóyotl

César Gastón González, *El sol prehispánico*, 1976

pag. 83

Escuela Nacional de Artes Plásticas

Gilberto Aceves Navarro, *Apoteosis de don Manuel Tolsá y las musas románticas*, 1984

pag. 87

✦ Vitrales ✦

Museo de Geología

Barranca de Teocelo (Ver.), ca. 1903-1906

Pilar de Huyapam-Tepehuanes (Dur.), ca. 1903-1906

Las hermanas ruinas de Tepozteco, ca. 1903-1906

Erupción del volcán de Colima, ca. 1903-1906

pag. 93

Casa Universitaria del Libro

Iglesia de San Francisco Javier en Tepetzotlán, ca. 1920

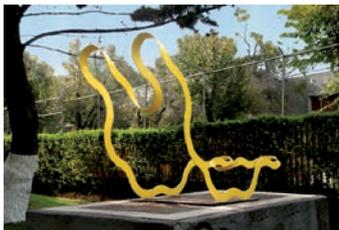
pag. 101

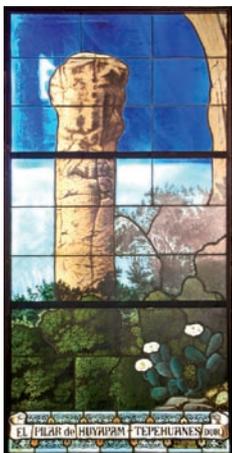
OBRA DIVERSA

Palacio de la Autonomía

Mobiliario: una mesa y tres sillones, siglo XIX

pag. 107





Antigua Escuela de Economía
Domo de la escalera principal, ca. 1904
pag. 113

Casa Universitaria del Libro
Tapicería del vestíbulo, ca. 1920-1930
pag. 119

Museo Universitario de Ciencias y Arte
Vestido de organza de seda, ca. 1960
pag. 125



LABORES DE CONSERVACIÓN

Antigua Colegio de San Ildefonso
Sillería de coro del Templo de San Agustín, ca.
pag. 131



Instituto de Investigaciones Jurídicas
Juan Cruz Reyes, *La piedad*, 1979
pag. 135



Paseo Escultórico, 1979
pag. 139



Glosario

pag. 141





Máxima Casa de Estudios es la Universidad Nacional Autónoma de México. Lo es en muchos aspectos por el número de carreras que imparte; por la cantidad de alumnos que recibe anualmente y por los servicios que presta a la nación. Al brindar una alta calidad en sus investigaciones y en su actividad docente, se ha colocado como primera en el mundo iberoamericano. Asimismo, la UNAM organiza una amplia gama de actividades culturales destinadas a todo público, no sólo al universitario; además, su vasta producción editorial la coloca en la vanguardia de la ciencia y de las humanidades a nivel nacional e internacional. Es máxima no sólo por sus dimensiones físicas, sino también por sus actividades que se extienden fuera de sus muros, más allá incluso de las fronteras.

Esta Memoria de Restauración 2006 recoge parte del esfuerzo que la Universidad realiza para cumplir la tarea que le ha encomendado la nación mexicana: investigar, enseñar y difundir la ciencia y la cultura. El Patronato Universitario, a través de la Dirección General del Patrimonio Universitario, y gracias al Fondo para el Fortalecimiento del Acervo Cultural, cumple con este compromiso al restaurar obras artísticas de trascendencia histórica y estética como los primeros murales que David Alfaro Siqueiros pintara en el Patio Chico del Antiguo Colegio de San Ildefonso o el fragmento de mural que Diego Rivera hiciera en el Estadio Olímpico como parte de un proyecto que tenía por objetivo cubrir todo lo largo y ancho del muro exterior del Estadio. De igual manera, encontramos en esta Memoria las labores de restauración de diversas obras que se encuentran en otros recintos universitarios fuera del campus como la Facultad de Estudios Superiores de Aragón que igualmente forman parte de nuestro rico e importante acervo cultural.

A lo largo de este año, entre sus múltiples actividades, la Dirección General del Patrimonio realizó las gestiones para restaurar y conservar obras conocidas por todos nosotros, y también otras, menos conocidas, que se encuentran en los diversos recintos universitarios. De pronto recordamos que los vitrales del Museo de Geología, la tapicería de la Casa Universitaria del Libro, las esculturas al aire libre de la Escuela Nacional de Artes Plásticas o los óleos del siglo XIX del Palacio de Medicina son nuestros. Ahora, a través de esta Memoria de Restauración 2006, cobran nueva presencia para que la UNAM siga siendo la Máxima Casa de Estudios.

A partir de 1996, con la creación del Fondo para el Fortalecimiento del Acervo Cultural, el Patronato Universitario ha fomentado tareas de conservación y restauración de importantes bienes bajo su resguardo, de tal suerte que en los últimos años se ha intervenido un considerable número de obras representativas de los tesoros universitarios.

Prueba fehaciente consta en las Memorias de Restauración que, a partir de 2004, publica la Dirección General del Patrimonio Universitario, dependencia encargada del inventario, catalogación, difusión y restauración del patrimonio cultural de nuestra Casa de Estudios. A través de estas Memorias se ha informado de la intervención oportuna de grabados, planos, libros antiguos, banderas, pinturas, esculturas, vitrales y murales; bienes que han requerido una inversión considerable y la suma de múltiples esfuerzos en aras de su preservación. El salvaguardar un patrimonio tan rico como el que posee la UNAM exige una planeación especializada, atenta a las condiciones y características de cada bien. Por ello, anualmente se genera un programa que atiende las necesidades de restauración más imperiosas y su consecuente divulgación.

Así, durante 2006, se intervinieron obras de gran valor histórico y estético, muchas de las cuales nunca habían pasado por los talleres de restauración. El programa contempló los rubros de pintura de caballete, pintura mural, escultura, vitrales, mobiliario, tapices y textiles, además de incluir labores de conservación en bienes anteriormente restaurados.

En el caso de la pintura de caballete fueron cuatro las obras que merecieron atención: dos óleos atribuidos al pintor decimonónico Adolfo Tenorio, discípulo de José María Velasco, con motivos florales; una vista de Lagos de 1873 que plasma a una provincia mexicana fundada en el siglo XVI junto a unos lagos llamados Pechichitán en Jalisco y poblada entonces por indios chichimicas; y el magnífico retrato del historiador y crítico de arte Justino Fernández, pintado por el no menos célebre Cecil Crawford O'Gorman fechado en 1936.

Por lo que respecta a murales, significativa fue la elección de las pinturas con tintes revolucionarios de David Alfaro Siqueiros en el Patio Chico del Colegio de San Ildefonso por tratarse de las primicias de uno de los llamados “tres grandes” del muralismo mexicano. Prioritaria fue también la intervención del mural del Estadio Olímpico del artista guanajuatense Diego Rivera, que lleva por nombre La Universidad, la familia y el deporte en México, obra hecha a base de piedras naturales sobre el talud oriental del estadio. De igual forma, se añadieron al programa de restauración los murales de César Gastón González y de Gilberto Aceves Navarro. La primera obra con el título El sol prehispánico para la Sala Nezahualcoyotl, en tanto que la segunda conocida como la Apoteosis de don Manuel Tolsá y las musas románticas, digna de apreciarse en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Asimismo, también se incluyeron algunos fragmentos de La huelga de Pablo O'Higgins en custodia de la Facultad de Derecho.

Del acervo escultórico se optó por nueve piezas monumentales, entre ellas Tú y yo, ubicada a la altura de la estación del Metro Universidad, y Las Torres, instalada en la Facultad de Estudios Superiores Aragón, ambas del arquitecto, escultor, pintor, poeta e historiador de arte Mathias Goeritz, de origen alemán, afincado y fallecido en México; Capilla del fuego nuevo de Roberto Real de León, y Cima, Jirafa y Ciudad dormida de Salvador Manzano, colocadas en la Escuela Nacional de Artes Plásticas a principios de los años ochenta. No menos interesante resultó la restauración de un busto en mármol del poeta florentino Dante Alighieri del escultor Adolfo Octavio Ponzanelli y de dos atlantes hechos en cantera en estilo art déco, atribuidos al artista Manuel Centurión, pertenecientes al Museo de la Luz, antiguamente templo jesuita y luego sede de la Hemeroteca Nacional. Estas obras ejemplifican el

gusto de una época y las buenas relaciones exteriores que México ha tenido con otros países, pues el busto de Dante es un regalo del gobierno italiano a la universidad.

Tocante al rubro de vitrales, es necesario subrayar el arreglo de cuatro emplomados pertenecientes al Museo de Geología, obras que, desde su creación en 1903, nunca habían sido intervenidas. Se trata de paisajes que aluden a bellezas naturales de México: la Barranca de Teocelo, el Pilar de Huyapam, Durango, las ruinas del Tepozteco y el Nevado de Colima. En este mismo renglón, también se atendió el vitral de la Casa Universitaria del Libro con la representación de una de las mejores joyas de la arquitectura barroca: la Iglesia de San Francisco Javier en Tepotzotlán, Estado de México.

La gran variedad que conforma el patrimonio cultural universitario hizo posible que se restauraran piezas de diversa índole. Ejemplo de esto, es el mobiliario del Palacio de la Autonomía, especialmente una mesa de despacho y tres sillones con evocaciones coloniales que antaño habían sido colocados en el salón de actos conocido como El Paraninfo, escenario de intelectuales y de forjadores de la Autonomía Universitaria en 1929.

De igual manera, en la Antigua Escuela de Economía se pudieron corregir los daños del domo emplomado que cubre la escalera principal del inmueble, indudable reflejo del gusto porfirista por las modas arquitectónicas y decorativas europeas del último tercio del siglo XIX y principios del XX.

Contemporánea a este domo y que también requirió restauración fue la tapicería de la Casa Universitaria del Libro; conjunto de siete paneles con reminiscencias neerlandesas y temática paisajista que orna con gran prestancia el aristocrático vestíbulo de la antigua casa de la familia campechana Baranda Luján.

Finalmente, no se pueden omitir las intervenciones realizadas a un vestido de organza de seda perteneciente al acervo del Museo Universitario de Ciencias y Arte, así como las labores de conservación efectuadas a la sillería del salón El Generalito en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, a una escultura del Instituto de Investigaciones Jurídicas y a obras del Espacio Escultórico.

La historia y procesos de restauración de las piezas antes reseñadas están contenidos en la presente Memoria. Las noticias fueron integradas conforme a las cualidades estéticas de los bienes, considerando en primer lugar la ficha técnica que contiene datos como el autor, el título, el año o la fecha cercana de la creación, la técnica, las medidas, la ubicación actual y el número de inventario; en segundo, se añadió la biografía del artista; en tercero, se hizo la descripción de la obra; y, en cuarto, se puntualizó el proceso de restauración y se anexó la bibliografía pertinente incluyendo páginas web. No está por demás decir que cada obra ostenta un registro fotográfico para una mejor apreciación de su naturaleza y de los trabajos efectuados.

Entre las instituciones que colaboraron en la restauración y conservación de los bienes artísticos antes mencionados se encuentran la Dirección General de Obras y Conservación de la UNAM, el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble del INBA y la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” del INAH.

Esta Memoria de Restauración 2006 se añade a otras dos publicaciones que han tenido el propósito fundamental de divulgar las actividades y esfuerzos que emprende año con año la Universidad Nacional Autónoma de México en su compromiso por preservar y custodiar el vasto patrimonio cultural que le ha confiado la nación.



Obra Artística
Pintura



Palacio de Medicina/ Dos óleos del siglo XIX

Adolfo Tenorio, (atribución)

Adolfo Tenorio (atribución)

Sin título

Siglo XIX

Óleo sobre tela

64 x 96 cm

Palacio de Medicina

Núm. inv. 08-844931



Adolfo Tenorio (atribución)

Sin título

Siglo XIX

Óleo sobre tela

64 x 96 cm

Palacio de Medicina

Núm. inv. 08-844932



El recinto

En la Plaza de Santo Domingo, uno de los principales sitios del Centro Histórico, se yergue el monumental Palacio de Medicina, testigo involuntario del devenir histórico de nuestra ciudad. Diseñado por el arquitecto Pedro de Arrieta, se construyó en tan sólo cuatro años (1732 a 1736), para ser la sede del Tribunal del Santo Oficio que, desde 1570, se había fundado en la Nueva España ocupando unas casas vecinas al convento dominico las cuales habían sido adecuadas para cumplir las funciones de Tribunal, cárceles y residencia de los inquisidores. Por muchos años el edificio fue conocido como la “casa chata” por la interesante propuesta arquitectónica que lo distingue: su portada principal, ubicada en las calles de Brasil y Venezuela, que se caracteriza por su disposición en ángulo truncado dando ingreso a un amplio patio de forma cuadrada.

Posteriormente, durante la primera mitad del siglo XIX, este edificio fungió como Cámara del Congreso General, Tribunal de Guerra y Marina y Palacio del Gobierno del Estado de México. En 1854, el Inspector General de Instrucción Pública compró el inmueble para albergar a la Escuela Nacional de Medicina, fundada en 1833 por Valentín Gómez Farías quien le dio el carácter de institución libre y autónoma. Dicha Escuela no había logrado establecerse definitivamente y en el transcurso de los años, había tenido por sedes el Colegio de San Ildefonso, el de San Juan de Letrán, el Hospital de San Hipólito y hasta el domicilio de sus profesores en tiempos de máxima austeridad bajo el gobierno de Santa Anna.

A raíz del establecimiento de la Escuela de Medicina, el Palacio se sometió a varias transformaciones materiales. Se retiró el escudo del Santo Oficio que se encontraba en la fachada; se construyó un tercer nivel para el anfiteatro de disección; se transformó la antigua capilla en Auditorio; se adaptaron los dormitorios de los internos en aulas; y se acondicionaron un observatorio y un gimnasio. Tanto el edificio como la Escuela de Medicina dependieron de la Secretaría de Educación Pública hasta 1929, año en que fueron donados por el Gobierno Federal a la Universidad Nacional que recientemente había obtenido su carácter de Autónoma. De esta manera, dicho inmueble pasó a formar parte del patrimonio universitario. La Escuela permaneció cien años en el Antiguo Palacio de la Inquisición y, entre 1954-1956, se trasladó a Ciudad Universitaria en el Pedregal de San Ángel como Facultad.

Los diversos procesos de restauración del inmueble han buscado la recuperación íntegra de los valores estéticos del diseño original, así como la utilización plena de los espacios acorde con las nuevas necesidades sin alterar el carácter, el estilo y la imagen del edificio. Gracias a este arduo trabajo de rescate, fue posible la fundación del Centro de Estudios Superiores de la Medicina encargado de la difusión de los adelantos en la materia con la participación de médicos generales y de especialistas nacionales y extranjeros. También fue factible la creación del Archivo y Biblioteca de la Historia y Filosofía de la Medicina con un acervo que se ha ido incrementando con donaciones y restauración de diversos volúmenes. Asimismo, se fundó el Museo de la Medicina Mexicana cuyo objetivo es mostrar al público visitante los más destacados logros en el desarrollo y avance de la medicina desde sus orígenes hasta nuestros días.

Además de su riqueza arquitectónica, el Palacio cuenta con un acervo de bienes artísticos y culturales de gran importancia que son testimonio de su trayectoria histórica. Probablemente de finales del siglo XIX o principios del XX, datan un par de obras que estaban guardadas en la bodega del Museo. Se trata de dos pinturas al óleo con motivos florales y que, de acuerdo con un análisis efectuado en el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, podrían atribuirse a José María Velasco o, quizá, a su discípulo Adolfo Tenorio.

La ilustración científica

La llegada del positivismo a nuestro país y su adopción como eje rector de la actividad científica y académica a mitad del siglo XIX, sentó las bases para la creación de instituciones que, apegadas al método experimental y desde una perspectiva racionalista, se avocaron al estudio de la medicina, la biología, la física, la química y la astronomía. El impulso dado a la investigación de las ciencias naturales se reflejó en el número creciente de publicaciones en las que, artistas de la talla de José María Velasco, colaboraron como ilustradores. Los trabajos de este notable pintor y dibujante se caracterizan por ser la conjunción de sus amplios conocimientos científicos y su emoción estética; el realismo, la forma de tratar los detalles y el gran colorido que les imprimió a cada una de sus obras, les brinda un carácter único en la historia del arte mexicano.

La Sociedad Mexicana de Historia Natural, en su publicación *La Naturaleza* —órgano de difusión sobre investigaciones de las ciencias naturales en México y en el extranjero— incluyó ilustraciones de Velasco quien, para la edición de la segunda serie, delegó sus funciones a Adolfo Tenorio, discípulo suyo que de inmediato sorprendió por la excelente manufactura de su trabajo. A la muerte del artista en 1912, la Sociedad le confió a Tenorio la elaboración de las imágenes para la tercera serie debido a su singular talento y por tratarse de un digno heredero de uno de los pintores mexicanos más sobresalientes del momento.

Las obras

Apegadas a un realismo científico, las formas de la naturaleza se muestran y dan cuenta de la manera tan compleja como el hombre ha llegado a conocerla y, por tanto, es capaz de detallar. La delicadeza de los pistilos y la fragilidad de los pétalos de las flores son logrados con una precisión sorprendente. Tres rasgos distinguen a estas obras, por un lado, la inclusión del claroscuro que aparece sobretodo en el follaje; por otro, la perspectiva sugerida a partir de las flores que reposan sobre la madera y, por último, la colorida paleta donde la naturaleza es la fuente de inspiración para la realización de ambos cuadros. No se aprecian colores puros, sino una combinación de rojo, naranja, rosa, blanco, amarillo y violeta que emergen del verdor del follaje y que recaen sobre un fondo azul que contrasta con lo sombrío de la madera y de los floreros.



1:
Velado con papel *non-woven*, antes del proceso, anverso.

Procesos de restauración

El problema principal que presentaban ambos óleos consistía en que se habían almacenado de forma incorrecta después de haber recibido una intervención que quedó inconclusa. Las obras tenían un velado con papel *non-woven* (este proceso se lleva a cabo con el fin de proteger la capa pictórica). Los deterioros en los dos cuadros eran parecidos: además del velado se apreciaba que la capa pictórica era débil y con manchas de pintura vinílica blanca; el barniz se encontraba oxidado y disparejo debido a que se

había aplicado de forma irregular, por lo que se observaban grietas profundas que permitían ver el soporte de tela, y, finalmente, había abrasión en algunas zonas de la capa pictórica. Una de las obras mostraba con mayor claridad los estragos del ataque de microorganismos, además de tener un faltante de 30% de su capa pictórica, aunado a ello, la pérdida y rotura del soporte de tela y una mayor acumulación



2:

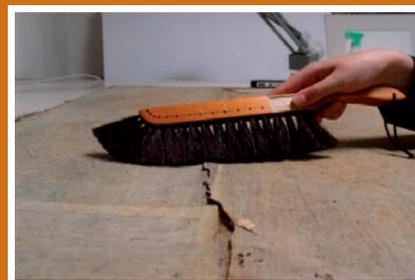
de polvo. Por el reverso se podían apreciar manchas de humedad y de hongos.



2:
Detalle de rotura del soporte de la tela.

3:

3:
Manchas de humedad y de hongos, reverso.



4:
Limpieza superficial del velado.

Como los deterioros eran análogos en los dos cuadros, los procesos de restauración fueron similares. Primero, se efectuó una limpieza superficial para retirar la mayor cantidad posible de material ajeno. Después, se reforzó el velado original aplicando fragmentos de *non-woven* con engrudo en las zonas donde éste había sufrido desprendimientos y rasgaduras. Enseguida, se fumigaron las manchas de microorganismos. Posteriormente, se fijaron y consolidaron los estratos de capa pictórica y se realizó una limpieza mecánica por el reverso. Finalmente, se reenteló a la cera resina y se retiró el velado de protección, estos procesos se hicieron con el objetivo de que la tela del soporte fuera más resistente; además, se consolidó la capa pictórica por lo que, las rasgaduras ya no representan un riesgo y las obras pueden manipularse con mayor facilidad.

Una vez concluidos los procesos anteriores, se hicieron pruebas de resistencia de color y se eliminó el barniz oxidado. Estas pruebas determinaron a qué nivel de limpieza se podía llegar y qué tipo de solventes se podían ocupar para retirar la suciedad adherida en el barniz y en la capa pictórica. Esta suciedad probablemente quedó encapsulada bajo el barniz en la primera intervención que se hizo debido a que la capa pictórica se encontraba inestable y no se realizó una limpieza adecuada (la capa de barniz se aplica para aislar la capa pictórica del velado).

Al terminar estas tareas, se procedió a una limpieza más profunda en las zonas con mayores impurezas y se eliminó la pintura vinílica blanca. Se resanaron zonas con faltantes y se continuó con la reintegración cromática. Por último, se montaron las dos obras en sus bastidores nuevos y se aplicó una capa de barniz *dammar* como protección.

5: Reforzando el velado.



6: Reforzando el velado.



7: Proceso de fumigación.



8: Limpieza con aspiradora después de la fumigación.



9: Análisis del tejido.



10: Limpieza mecánica con bisturí.



11: Reentelado a la cera resina.



12



13



14



12:
Anverso después del
reentelado.

13:
Proceso de deacidado.

14:
Anverso después del
deacidado.

15



16



17



15:
Prueba de resistencia
del color.

16, 17 y 18:
Ángulo inferior
izquierdo, antes de
la limpieza; después
de la limpieza, con
resane; después de la
reintegración.

18



19



20



19:
Proceso de limpieza.

20:
Limpieza final.

21:
Reintegración
cromática.

21



22



23



22:
Barniz protector.

23:
Fin del proceso, reverso.

Bibliografía

- ☛ De la Maza, Francisco, *El Palacio de Medicina: Escuela Nacional de México*. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1951.
☛ Trabulsee, Elías, *José María Velasco: un paisaje de la ciencia en México*. Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura, 1992.

Informe de restauración

- ☛ Garabito Yáñez, Verónica, *Informe de restauración de dos óleos del Palacio de Medicina*. México, octubre 2006, s/p.

ERNANDEZ
LA EDAD
LOS PIN-
R. CECIL-
GORMAN
DAD DE ~
L AÑO DEL
ICMXXXVI



Instituto de Investigaciones Estéticas/ Retrato de Justino Fernández
Cecil Crawford O'Gorman

Cecil Crawford O'Gorman
(1874 -1943)

Retrato de Justino

Fernández

1936

Óleo sobre masonite

61 x 52 cm

Instituto de Investigaciones

Estéticas

Núm. inv. 08-779310



Cecil Crawford O'Gorman

Nació en Inglaterra en 1874, fue hijo de padres holandeses y realizó sus estudios de ingeniería en el viejo continente. A su llegada a México se desempeñó como ingeniero de minas lo que le permitió conocer los paisajes de nuestro país que luego serían temas recurrentes en sus obras. Reconocido como uno de los mejores retratistas de su época, formó una ilustre familia con Encarnación O'Gorman, su prima lejana, con quien tuvo cuatro hijos de los cuales destacan Juan y Edmundo, uno dedicado a la arquitectura y las artes plásticas y, el otro, a las letras. Cecil Crawford era un personaje importante dentro del ámbito cultural en México, conocido por su buen gusto y por su interés en los objetos bellos y arqueológicos, fue nombrado inspector honorario de Monumentos Artísticos durante el gobierno de Venustiano Carranza. Su casa en San Ángel sirvió de escenario para las interminables charlas dominicales donde intelectuales y literatos como Justino Fernández, Manuel Toussaint, José Juan Tablada, José y Celestino Gorostiza y Manuel Romero de Terreros, entre otros, se reunieron y discutieron sobre el arte y la cultura en México.

Trabajó la pintura al fresco, al óleo y la acuarela. Sin duda, sus obras más representativas son los paisajes y retratos de amigos y seres queridos. En estos últimos, retomó la tradición pictórica representando a los individuos en su circunstancia, con el ambiente y los objetos que los significan. Asimismo, buscó plasmar el aspecto más puro y más noble de las personas, lo más bello y sublime de sus espíritus y lo convirtió en formas y colores dispuestos en total equilibrio. En sus pinturas destacan las dificultades técnicas, la delicadeza del trazo, la calidad de los detalles y el esmero en la construcción de los rasgos faciales. La armonía compositiva va acompañada de una coloración rica y brillante. Sus creaciones fueron expuestas entre 1915 y 1933 en Texas y Nueva York, en casas particulares de la ciudad de México y, de forma póstuma, en el Palacio de Bellas Artes en 1944.

Justino Fernández (1904-1972)

La obra pintada por Cecil Crawford O'Gorman representa a Justino Fernández, uno de los más importantes críticos e historiadores del arte mexicano. Hijo del jurista liberal Justino Fernández Mondoño, nació en 1904 en la ciudad de México y desde pequeño dio muestras

de gran talento para el dibujo y la pintura. Después de permanecer en Estados Unidos un breve tiempo, en 1923 regresó a México y se convirtió en dibujante de arquitectura y en especialista de urbanismo al trabajar en el Departamento del Distrito Federal. Conoció en esta época a Cecil de quien tuvo una marcada influencia en cuanto a preferencias artísticas y literarias. Quizá, en las interminables charlas que se sucedían en la casa de la familia O'Gorman, surgió la idea de realizar un retrato suyo.

Justino Fernández continuó desempeñándose como dibujante al lado de arquitectos de la altura de Federico Mariscal, asimismo, exploró su talento al realizar pinturas y dibujos que fueron expuestos en diversas ocasiones y recibidos favorablemente por la crítica. Su interés por el arte lo llevó a conocer a Manuel Toussaint y a trabajar como ilustrador en catálogos de arte colonial editados por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. En 1932, echó a andar la editorial Alcancía la cual fundó con Edmundo O'Gorman. Tres años después Manuel Toussaint creó el Instituto de Investigaciones Estéticas al cual se incorporó como investigador de tiempo completo y del que después fue director en 1956. En la Facultad de Filosofía y Letras, en la sede de Mascarones, fundó la cátedra de Historia del Arte Moderno, la cual impartió por casi 28 años. En 1953 obtuvo el grado de maestro en Historia y un año después el de doctor en Filosofía, ambos con especialidad en Historia de las Artes Plásticas. Recibió el Premio Nacional de Letras y la distinción como Investigador Emérito de la UNAM en 1969.

El retrato

Cecil Crawford muestra a Justino Fernández sentado de tres cuartos en perspectiva frente a una mesa. Su figura es esbelta, el rostro es sereno, lleno de vitalidad y juventud. La vestimenta hace que luzca con elegancia y distinción. Sus manos son delgadas y propias de quien se dedica a las artes, mientras que sus ojos claros observan al espectador.

Conforme a la tradición del retrato, está rodeado de los objetos que hacen referencia a su labor intelectual y creadora; sobre una mesa se encuentra un compás encima de un plano, ambos remiten a su actividad de dibujante y urbanista. Aparece un libro en cuyo lomo se leen las iniciales E.O'G. y J.F., igualmente, se observa un florero y un pequeño recipiente sobre un mantel de gran colorido. El personaje

sobresale del fondo oscuro y la ventana se convierte en un elemento de equilibrio entre las luminosidades, al igual que permite ver un paisaje con árboles que desfilan sobre una ladera bajo un cielo azul.

Los detalles y los efectos ópticos logrados en las texturas de las telas, la piel y las superficies lisas y frías de los objetos, así como la luminosidad y los contrastes de los elementos compositivos nos hablan de una gran técnica que denota dominio y precisión, donde la pincelada es delicada pero rotunda. Las tonalidades y las sombras que crea son muestra de su gran habilidad y sensibilidad artística. Esta obra permaneció bajo la custodia de Justino Fernández; sin embargo, posteriormente, fue adquirida por Danilo Ongay quien la donó al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.



1 y 2:
Vista General del anverso y reverso, antes del proceso.



3:
Detalle de la técnica de manufactura.

4:
Detalle de craqueladuras en la capa pictórica.

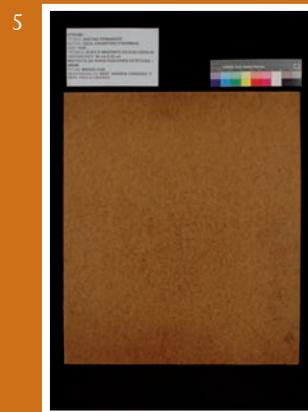
5:
Vista general del reverso de la obra, sin marco.

Procesos de restauración

En la pintura se podrán observar la aparición de varios patrones de craqueladuras en la superficie los cuales abarcaban la base de preparación y la capa pictórica; el desprendimiento de la capa superficial del soporte de aglomerado de *masonite* en el borde

derecho, y un ligero alabeo del mismo.

Dicho soporte generó tensión en todos los estratos pictóricos debido a las fluctuaciones de humedad y temperatura a las que fue sometido, formando las



craqueladuras antes mencionadas.

El sistema de montaje de la pintura al marco era deficiente debido a que no se amortiguaron correctamente los bordes, lo cual ocasionó fricción directa entre los travesaños del marco y la pintura; la tapa colocada en el reverso era de cartón, el cual contenía remanentes ácidos que dañaron la obra,

además, fue adherido a presión por medio de cintas engomadas lo que provocó que el soporte de *masonite* estuviera aprisionado y no tuviera un movimiento libre favoreciendo, igualmente, la aparición de craqueladuras.

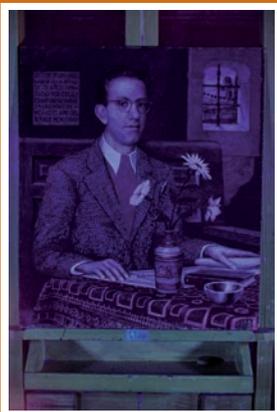
Para comenzar los procesos de restauración se desmontó la obra del marco y se practicaron diferentes análisis; primero, la observación directa bajo microscopio; segundo, estudios estratigráficos de diversas muestras extraídas de la pintura con lo cual se pudo determinar que la base de preparación era diez veces más gruesa que la capa pictórica y, por tanto,

6



presentaba buena adherencia al soporte; tercero, observación bajo luz UV para localizar diferentes concentraciones de pigmento; y, cuarto, análisis a la gota, a partir del cual se estableció que la

7



constitución de la base de preparación era de carbonato de calcio (CaCO_3) y un aglutinante proteico derivado de las colas.

Con base en estos resultados se comprobó que las craqueladuras generadas por el movimiento del *masonite* se encontraban estables, solamente las ubicadas en el borde derecho presentaban ciertos desprendimientos. Una vez finalizados los exámenes

sobre la obra se procedió a fijar los bordes levantados del *masonite*

8



6:
Estratigrafía de la capa pictórica verde.

7:
Examen con luz ultravioleta.

9



8:
Mecanismo de apertura de la caja de protección sobre el marco.

9:
Montaje de la obra en la caja de protección con material.



10:
Tirantes para manipular obra.



11:
Cabeza superior móvil para sacar la obra de la caja.



12:
Obra dentro de la caja de protección.



13:
Fijado de la caja de protección al marco.

y la base de preparación con agua-cola aplicada por inyección y calor.

Se decidió respetar el marco, pues posee un valor histórico relacionado directamente con el cuadro; sin embargo, ya que el sistema de montaje era una de las principales causas de deterioro, se resolvió ampliar el reverso a manera de caja, para lo cual se adhirieron cuatro travesaños delgados de cedro en los cuales se colocaron pequeños enganches móviles para mantener en su lugar a la obra. Con el fin de que el vidrio no esté en contacto directo con la pintura, se colocaron filamentos de algodón libre de ácido y *tivek* en los bordes de la parte delantera. Una vez que se montó la obra, se colocó al reverso un papel de las mismas características cubierto también con *tivek* por sus cualidades impermeables y amortiguadoras.

En los bordes internos del marco que tienen contacto con los filamentos de *masonite*, se adhirieron pequeñas tiras de papel de algodón libre de ácido y *tivek* a manera de material aislante para absorber los golpes o movimientos y evitar la fricción de la obra. En el caso del marco únicamente se llevó a cabo una limpieza superficial con el fin de retirar el polvo y suciedad acumulada.



14:
Obra montada en marco con la caja de protección.
Anverso y reverso.



15:
Detalle. Restauración final.

Bibliografía

- ⌘ Fernández, Justino, "Cecil Crawford O'Gorman. 1874-1943" en *Anales*, vol. III, núm. 11. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1944, pp. 85-90.
- ⌘ Debroise, Olivier, "Siete pintores en Bellas Artes: la otra cara de la escuela mexicana" en *La cultura de México*, 5 de diciembre de 1984, en <http://www.arte-mexico.com/critica>
- ⌘ Díaz y de Ovando, Clementina, "Justino Fernández" en *Anales*, vol. XII, núm. 42. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1973, pp. 7-36.
- ⌘ Toussaint, Manuel, *Retrato y paisaje en la obra de Cecil Crawford O'Gorman*. México, Alcanía, 1938.

Informe de restauración

- ⌘ Cordero Zorrilla, Andrea y Paula Linares Cruz, *Informe de los trabajos de conservación y restauración de "Retrato de Justino Fernández" de Cecil Crawford O'Gorman*. Seminario del Taller de Restauración de Pintura Moderna y Contemporánea. México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", 2006, 47 pp. + anexos.



Auditoría Interna/ Vista de Lagos

Y. G. P. (sic)

Y.G.P. (sic)

Vista de Lagos

1873

Óleo sobre tela

87.5 x 112.5 cm

Auditoría Interna

Núm. inv. 08-632658



La pintura de paisaje

La independencia de nuestro país trajo consigo un interés por las costumbres y los tipos mexicanos como en el caso del científico alemán Alexander von Humboldt, quien escribió en su *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España* (1811) sobre las riquezas y maravillas de la colonia favorita de España, que tan celosamente se había reservado por más de trescientos años. Fue así que llegaron a estas tierras diversos artistas en busca de las maravillas que tanto se hablaba y, en esa búsqueda, no tardaron en encontrarlas, pues lo “exótico” estaba en todas partes, desde las costumbres locales hasta las ciudades y los paisajes. Algunos de estos artistas captaron lo que veían y lo traducían a pinturas o litografías como lo hizo el italiano Claudio Linati en su obra *Trajes civiles, militares y religiosos de México* (1828).

Este primer acercamiento de los extranjeros a las bellezas nacionales fue sensibilizando a los mexicanos sobre el valor que el país tenía y las posibilidades plásticas que presentaba. Conforme avanzó el siglo XIX, esta conciencia fue creciendo, de modo que entre 1855 y 1856 salió a la luz pública la obra *México y sus alrededores*, con litografías de Casimiro Castro, J. Campillo, L. Anda y C. Rodríguez. Era la primera vez que los monumentos del pasado colonial cobraban renovada importancia para los artistas.

Más adelante, superadas todas las dificultades surgidas a raíz de la promulgación de la Constitución de 1857 y de las Leyes de Reforma, la pintura tuvo su gran auge en la Academia de San Carlos con la presencia de Eugenio Landesio, de origen italiano, traído especialmente para impartir sus amplios conocimientos sobre perspectiva y paisaje. Sin embargo, sería José María Velasco quien con su vasta producción dejaría un valioso testimonio sobre la materia, a la vez que magníficas obras de arte.

Al mismo tiempo que todo esto sucedía en los altos círculos artísticos del país, esta revalorización había alcanzado esferas más modestas y muchas veces más alejadas, de manera que los tipos humanos y los paisajes empezaron a representarse en un ambiente totalmente popular, con la frescura y espontaneidad características de esta clase de obras, la mayoría de las veces anónimas y dentro de las cuales está *Vista de Lagos*, firmada al reverso con las iniciales Y.G.P. y fechada el 15 de agosto de 1873.

Llama la atención que esta obra fue pintada el mismo año que Velasco realizó vistas del Valle de México desde el río de los Morales y del cerro de Atzacolco. La comparación entre estas obras resulta útil, pues se observa un interés por las vistas amplias y los diversos derroteros que iba tomando la pintura decimonónica en México. La fecha exacta señalada es por demás significativa, pues es el día de la fiesta de la patrona de la ciudad, Nuestra Señora de la Asunción, nombre original de la población de Santa María de los Lagos. Esta localidad fue fundada en 1563 junto a unos lagos llamados Pechichitán y poblada entonces por indios chichimecas. Su fundación obedeció a la necesidad de reducir a los indios belicosos de esa zona a vivir “en policía”, de manera que no pudieran impedir el paso de los metales de Zacatecas y Comanja hacia la ciudad de México.

El lugar de emplazamiento de esta población le permitió un constante desarrollo, pues se convirtió en un importante cruce de caminos que unía a las regiones de producción agrícola del Bajío con Guadalajara, Aguascalientes y San Luis Potosí. Asimismo, era tránsito obligado para los peregrinos que iban —y que siguen yendo— al santuario de la Virgen de San Juan de los Lagos. A partir de la inauguración del ferrocarril que cruza esta zona en 1882, empezó a decaer el poblado. Pese a ello conservó el título de ciudad, concedido en 1824, agregándose en 1829 “de Moreno” para honrar la memoria de Pedro Moreno, caudillo de la independencia nacido allí. Anteriores a este título tuvo el de villa, concedido en el momento de su fundación, y el de alcaldía mayor, a partir de 1615.

Vista de Lagos

Es un cuadro realizado en los últimos años del gran florecimiento de la ciudad. Existe una pintura anterior realizada en 1862 por el viajero europeo Gustavo Kratz que parece haber servido de modelo para ésta, pues el lugar del que fue tomada es exactamente el mismo. El autor de la *Vista* es, sin embargo, más ingenuo, aplica pinceladas cortas, poco cargadas de color para brindarle calidez al caserío y a la tierra que domina un amplio espacio del cuadro; en la parte superior se ve un extenso cielo y en la parte baja grandes manchas de verde.

Esta vista de la ciudad de Lagos fue captada desde la banda contraria del río de manera que se alcanza a ver parte de la parroquia, el monumento más destacado de Lagos, orgullo de la ciudad. No se aprecia, dada la lejanía, ni la plaza ni las escalinatas, pero sí la gran mole del edificio de cantera rosa que señorea, no sólo la plaza

sino toda la traza de la ciudad. La iglesia fue realizada entre 1732 y 1784, aunque al parecer ya se encontraba en servicio desde 1743. Muy probablemente el proyecto original fue modificado para elevar su altura y permitir la construcción de la magnífica portada, cuyos rasgos barrocos fueron señalados en este cuadro, aunque no detallados. Las esbeltas torres se construyeron en una época posterior. Así lo corrobora una litografía realizada por la casa inglesa Day & Son en 1830, donde se ve la parroquia con sólo una parte del campanario derecho. En la vista de Kratz se ven los dos campanarios concluidos hasta el remate en la forma que actualmente se aprecian.

Casi todos los demás edificios que presenta la obra constituyen el aspecto decimonónico de la población de Lagos. A lo lejos resaltan las cúpulas y las torres de otras iglesias, incluso a un costado de éstas ondea la bandera nacional; sobre la loma se localiza la capilla del Calvario; también se aprecia una monumental construcción con techo a dos aguas que bien pudiera ser una fábrica; en la margen del río destaca una amplia calle que lleva a una pintoresca plaza donde los comerciantes venden sus mercaderías a la sombra de parasoles; finalmente, en medio de altos árboles con frondosas copas, luce un puente de piedra.

En la composición no podían faltar los tipos populares y las costumbres pueblerinas. En la rivera del río se ve una carreta transportando diversos productos con un arriero a su lado; dos mujeres lavan la ropa y otra descansa ante el tendido; cerca de ellas pasan un aguador y un personaje con canasta en mano; también se ven un par de canoas, tres reses y un brioso caballo. Estas miniaturizadas figuras contrastan con las grandes manchas verdes que dan volumen a los árboles del primer plano del cuadro. Las formas humanas son accesorias para el pintor, que, en todo momento, buscó el realce de la ciudad. Todo esto, representativo del gusto por el paisaje y las vistas regionales hacia el segundo tercio del siglo XIX.



Procesos de restauración

El cuadro tenía una gran acumulación de polvo en la superficie, abrasión en la capa pictórica, escamación en áreas específicas, pequeños orificios en el lienzo y oxidación generalizada del barniz; este último deterioro, de carácter visual, interfería la lectura correcta de la imagen al ocultar detalles planteados por el artista. También se detectaron varios repintes en el área de los arbustos inferiores y en la totalidad del cielo, mientras que el marco se encontraba en buen estado de conservación.



3

3:
Deterioro. Rotura de textil y estratos pictóricos. Detalle.

4



4:
Deterioro. Faltantes y alteración de estratos pictóricos. Detalle.

5



5:
Inscripción. Detalle reverso.

1 y 2:
Toma general antes del proceso. Anverso y reverso.

Para comenzar la restauración se desmontó la obra del marco y se realizó una limpieza superficial y fisicoquímica en la superficie para retirar la suciedad depositada, utilizando un paño y brocha de pelo suave así como agua canasol. Una vez terminada la limpieza, se fijaron las escamas empleando *Paraloid B72* en xilol aplicado con pincel. Para rebajar el barniz oxidado, sin dañar la capa pictórica, se empleó la mezcla de dimetilformamida y acetato de amilo, en algunas zonas funcionó mejor el ácido acético. Una vez rebajado el barniz y recuperado el valor cromático de la obra, se procedió a eliminar los repintes localizados, para lo cual se realizaron pruebas ya que dichos repintes se ejecutaron con óleo (la misma técnica con la que fue pintado el cuadro) y se corría el riesgo de dañar la capa pictórica original; la mezcla que brindó mejores resultados fue la de dimetilformamida y acetato de amilo.

Una vez finalizado el proceso de eliminación de repintes, se procedió a colocar suturas en los orificios del soporte, las cuales se realizaron con hilos de lino delgado adheridos con Beva solución en toluol. Al terminar de colocar las suturas se resanaron los faltantes que ocasionaban interrupción visual a la distancia normal de observación con pasta de resane Modostuc; posteriormente se llevó a cabo una reintegración cromática con pinturas al barniz empleando el sistema operativo de puntillismo para denotar la intervención, dicho sistema era el que mejor se acoplaba a la textura general del cuadro. Por último, se aplicó una capa de barniz dammar brillante.



6:
Eliminación parcial del barniz (mitad de proceso).



7:
Examen con luz ultravioleta.



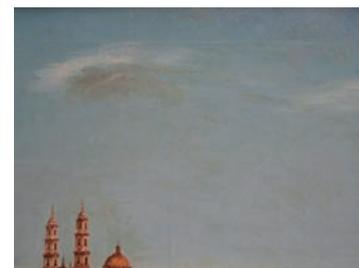
8:
Eliminación del repinte del cielo
(detalle anverso).



9:
Aplicación de suturas (detalle
reverso).



10:
Resane de faltantes de capa
pictórica.



11:
Reintegración cromática.



12:
Eliminación del repinte y reintegración de faltantes.



13:
Aplicación de barniz dammar brillante.



14:
Montaje.



15:
Fin de proceso. Anverso.

Bibliografía

- ☞ Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México. El Arte del Siglo XIX*. Tomo I. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, 4ª ed.
- ☞ Moysnés, Xavier, "Pintura popular y costumbrista del siglo XIX" en *Artes de México*, núm. 61, año X, 1965, pp. 13-26.
- Ramírez, Fausto, *José María Velasco (1840-1912). Homenaje Nacional*. México, Museo Nacional de Arte, 1993.
- ☞ Romero de Terreros, Manuel, *Paisajistas mexicanos del siglo XIX*. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1943.

Informe de restauración

- ☞ Mata Delgado, Ana Lizeth y Raquel Huerta Coria, *Informe de los trabajos de restauración en la obra Vista de Lagos*, inédito. México, Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", 2006, 22 pp. + anexos.



Obra Artística
Escultura

Museo de la Luz/ Dante Alighieri

Adolfo Octavio Ponzanelli

Adolfo Octavio Ponzanelli
(1879-1952)

Dante Alighieri

1921

Mármol

72 x 30 x 35 cm

Museo de la Luz

Núm. inv. 08-632536



El recinto

El Museo de la Luz ocupa uno de los inmuebles más importantes que posee la Universidad Nacional Autónoma de México en el Centro Histórico. Allí estuvo la Hemeroteca Nacional por casi cuarenta años. En la época virreinal este recinto era el Templo del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, fundado el 12 de diciembre de 1572 por la Compañía de Jesús. El Colegio no sólo fue una de las más importantes instituciones educativas de la época colonial, sino también el centro administrador de numerosas haciendas y de cierta parte del comercio interior de Nueva España. Por sus aulas pasaron, a lo largo de casi tres siglos, funcionarios civiles y eclesiásticos de muchos lugares de la América española y de las Islas Filipinas, así como científicos de la categoría de Carlos de Sigüenza y Góngora, Antonio Alzate y Francisco Javier Alegre, entre otros.

Los jesuitas llegaron a su apogeo hacia la primera mitad del siglo XVIII, pero en 1767, al ordenarse su expulsión, el inmueble fue entregado a las autoridades virreinales. Después de haber tenido diversos usos a lo largo del siglo XIX, en 1922, José Vasconcelos, entonces Secretario de Educación, decidió acondicionar las instalaciones del antiguo templo como Sala de Discusiones Libres, la cual se inauguró en octubre de 1922.

De especial importancia fue para Vasconcelos la recuperación del interior del templo, por lo cual vigiló que se efectuara una digna decoración. A Roberto Montenegro le encargó el mural El árbol de la vida, también conocido como La danza de las horas; en tanto que a Xavier Guerrero lo comisionó para que realizara el mural Los signos del Zodiaco. Roberto Montenegro y Enrique Villaseñor fueron los autores de los vitrales El jarabe tapatío y La vendedora de pericos. Del mismo Villaseñor, pero con el diseño de Jorge Enciso, el vitral del Escudo Universitario.

Adolfo Octavio Ponzanelli

Nació en Carrara, Italia, en 1879 y murió en 1952 en su tierra natal. Este artista fue fundador en México de una dinastía del mismo apellido, cuyo trabajo escultórico se remonta a la Italia medieval. Ponzanelli fue discípulo de Augusto Rodin y llegó a México en 1906, contratado por el gobierno mexicano para realizar, junto con Leonardo Bistolfi, Emilio Boni y Gianetti Fiorenzo, el conjunto escultórico del Teatro Nacional, actualmente Palacio de Bellas Artes.

Colaboró con Enrique Alciati en la realización de algunas esculturas de la Columna de la Independencia, inaugurada en 1910; de su factura son el niño y el león fronteros al monumento, al igual que la figura de Nicolás Bravo. También realizó el revestimiento interior del Monumento a la Revolución, del Monumento a Álvaro Obregón, de la Antigua Basílica de Guadalupe y del Palacio de Bellas Artes. Durante cincuenta años dirigió la Marmolería Ponzanelli y en su taller ejecutó cientos de piezas sepulcrales para los cementerios Español y Francés.

El busto del poeta Dante Alighieri

En el atrio del Museo de la Luz, el acervo escultórico del recinto se ve enriquecido por la presencia de un busto en mármol del poeta florentino Dante Alighieri. La obra se encuentra erigida sobre un esbelto pedestal del mismo material, con columnas dóricas y un entablamento de factura clásica, decorado con motivos florales en los intercolumnios. El busto fue donado por el gobierno italiano en 1921, tal como lo muestra la inscripción en la base del pedestal "ALL UNIVERSITÀ DI MESSICO NEL VI CENTENARIO DI DANTE ALIGHIERI ESUDID D'ITALIA CON INTELLETO D'AMORE AD XVIII KAL OCT MCMXXI".

La obra hace una exaltación de los rasgos del poeta florentino a través de una acentuación emocional de la expresión facial alejada de los cánones academicistas que, ya para entonces, comenzaban a resultar caducos a las nuevas generaciones de artistas. En el hombro izquierdo del busto quedó grabado el nombre de Adolfo O. Pozanelli y la fecha de realización.



1:
Toma general (antes del proceso).

2:
Detalle de las decoraciones (antes del proceso).



3:
Detalle de la firma.



4:
Detalle de la degradación del marmol (textura rugosa).



5:
Manchas de escurrimientos.



6:
Aspecto general de las manchas de escurrimientos y microorganismos.



7:
Manchas de escurrimientos y microorganismos en columna.

Procesos de restauración

La escultura evidenciaba degradación del mármol a causa de la lluvia ácida provocada por el medio ambiente, lo que generó una superficie rugosa en la cual se acumuló una gran cantidad de suciedad a manera de escurrimientos; además, había cristalización de sales en la superficie, presencia de microorganismos, fractura del capitel derecho de la parte posterior de las columnas, faltantes en las aristas y grietas en varias secciones de la obra. Con el fin de retirar las concreciones salinas, las cuales se depositaron incluso sobre la suciedad obstaculizando su remoción, se utilizó ácido oxálico y ácido acético glacial, combinándolos con una acción mecánica de bisturí. Una vez retiradas las concreciones se procedió a eliminar la suciedad mediante una limpieza fisicoquímica a partir de jabón neutro. Para fijar el fragmento del capitel roto, se limpió el área de unión y se adhirió con resina araldith en su sitio de ensamble. Posteriormente, se resanó con una mezcla a base de araldith utilizando como cargas cabosil, polvo de mármol y pigmento blanco para obtener la textura y color del mármol original. En el caso de faltantes y grietas, éstas se resanaron con la misma pasta.



8:
Detalle de los faltantes en las aristas.



9:
Fisuras.



10:
Limpieza mecánica.



11:
Limpieza fisicoquímica.



12:
Separación del fragmento dañado del
capitel derecho para su limpieza y unión.



13:
Toma general, fin del proceso.

Bibliografía

- ☞ Díaz y de Ovando, Clementina, *El Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo*. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.
- ☞ Fierro Gossman, Rafael, *Templo del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. Museo de la Luz. 400 años de historia*. México, UNAM / Dirección General de Divulgación de la Ciencia / Museo de la Luz, 2003.
- ☞ Kassner, Lily, *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX*. México, UNAM, 1983.
- ☞ Valencia Navarro, Julio, "La restauración del antiguo templo de San Pedro y San Pablo" en *Historia del arte y restauración*. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2000, pp. 251-277.

Informe de restauración

- ☞ Pineda Santillán, Juan, *Reporte sobre los trabajos de restauración en las esculturas Atlantes y Dante Alighieri en el Museo de la Luz de la UNAM*, inédito. México, 2006, s/p + ilus.

Museo de la Luz/ Atlantes

Manuel Centurión

Manuel Centurión (1883-1952)

(atribución)

Atlantes

1922

Cantera

3.05 x 1.10 m

Museo de la Luz

Núm. inv. 08-632537



N Manuel Centurión

ació en la ciudad de Puebla en el año de 1883 y murió en la ciudad de México en 1952; como parte de una familia de canteros, desde muy joven aprendió técnicas escultóricas. Su deseo de superación lo llevó a estudiar en la Academia de San Carlos y, posteriormente, a viajar a Estados Unidos. Se sabe que en 1909 regresó a México, acompañando a Francisco I. Madero, con el grado de coronel. A la muerte del llamado "Apóstol de la Democracia", buscó refugio en el vecino país del norte donde continuó esculpiendo. Para 1922 ya se encontraba de nueva cuenta en la capital mexicana como integrante del movimiento artístico y nacionalista que impulsaba José Vasconcelos. En sus obras generalmente se advierte una inspiración de corte clásico, pero modernizado, así como un rescate de las culturas prehispánicas y de la imaginería colonial. Fue diestro en el empleo del mármol, la chiluca, el tezontle y la cantera. Su trabajo se puede apreciar en las obras *El último esfuerzo*, ubicada en los jardines del Golden Gate, en San Francisco, California; *Estatua de Cuauhtémoc*, en Brasilia; *Estatua ecuestre de Simón Bolívar*, realizada para la ciudad de México y trasladada al Puerto de Veracruz; *Relieves y frisos neoclásicos*, en el Banco de México; y *Estatua de fray Bartolomé de las Casas*, instalada en el antiguo patio del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo.

Atlantes

Los volúmenes de los atlantes indios que forman parte de la decoración del Antiguo Templo de San Pedro y San Pablo permanecen fieles a la predilección que el *art déco* profesó por la línea recta. Las dos esculturas que integran el conjunto fueron realizadas en cantera, material que ya desde principios de los años veinte comenzó a ser utilizado en forma masiva por la industria de la construcción.

Las dos figuras representan a indígenas con el torso desnudo; las extremidades inferiores se resuelven geoméricamente al modo de la pilastra estípite que era un recurso formal que dominó la arquitectura novohispana durante buena parte del siglo XVIII y cuya presencia en estas esculturas revela la incipiente revaloración de la época colonial a la que tan afecto fue Vasconcelos. De acuerdo con un análisis del estípite realizado por el historiador del arte Francisco de la Maza, este elemento guarda las proporciones de la figura humana simplificadas en volúmenes geoméricos organizados en forma de

pirámide invertida. En el caso de estas obras la solución sólo se conserva en los cuerpos inferiores de cada una de ellas, desplegándose un realismo sobrio y no demasiado observante del detalle anatómico en las extremidades superiores de las figuras. Cada uno de los indios dobla los brazos a la altura de la cabeza de modo tal que el espacio generado por esa posición sirve como base para enormes bandejas decoradas con motivos florales que rematan sendas obras.



1:
Toma General. Antes del proceso.

2:
Aspecto general del manchado en la escultura.



3:
Detalle de manchas en el rostro.

4:
Detalle de manchas de escurrimiento.



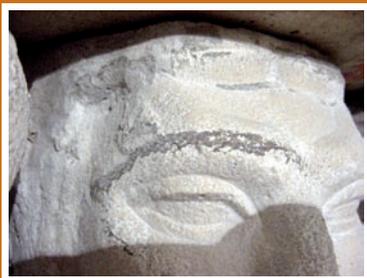
5:
Detalle de manchas negras.

Procesos de restauración

Ambos *Atlantes* se encontraban completamente repintados con pintura vinílica, colocada posiblemente para ocultar una serie de manchas, sales, polvo y microorganismos que se hallaban en la superficie de la piedra. Una de las esculturas presentaba una grieta en la parte lateral que abarcaba desde el muslo hasta la parte inferior de la base de la figura.

Se comenzó por retirar la capa de pintura con alcohol. Posteriormente, se efectuó una limpieza química con una solución ácida y una limpieza mecánica con bisturí para eliminar las manchas depositadas en la superficie de la piedra. En el caso de la grieta se realizaron cuatro barrenos con el fin de inyectar resina *araldith MY9950* y estabilizar la fractura. En la base, se desprendió totalmente una esquina para adherirla con la misma resina y lograr una mayor estabilidad de la escultura. En las aristas y faltantes se resanó con *araldith* utilizando como cargas polvo de mármol fino y *cabosil*.

6



6: Detalle de los repintes negros a manera de cejas.

7:

Pequeñas fisuras en resanes.

7



8:
Limpieza química.



10:
Detalle del proceso de resane.



9:
Fractura en la base de una de las esculturas.

11



12



11:
Elaboración de barrenos.

12:
Toma lateral; fin de proceso.

Bibliografía

- ☛ De la Maza, Francisco, *El churrigüesco en la Ciudad de México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1969.
☛ Kassner, Lily, *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX*. México, UNAM, 1983.

Informe de restauración

- ☛ Pineda Santillán, Juan, *Reporte sobre los trabajos de restauración en las esculturas Atlantes y Dante Alighieri en el Museo de la Luz de la UNAM*, inédito. México, 2006, s/p + ilus.

Mathias Goeritz (1915-1990)
Tú y yo
1968
Concreto armado
29.10 y 15.80 m
Metro CU
Núm. inv. 08-790026



N Mathias Goeritz

ació en Danzing, Alemania, en 1915. Durante su residencia en Berlín observó el surgimiento de vanguardias artísticas como el cubismo, el expresionismo, el surrealismo, el dadaísmo y la escuela alemana de arquitectura y diseño Bauhaus que, posteriormente, tendrían gran importancia en su labor artística. En la capital alemana estudió Filosofía e Historia del Arte. Después del ascenso al poder del Nacional Socialismo viajó por Europa y, finalmente, se estableció en España, donde, influido por el descubrimiento de pinturas rupestres en este país, fundó junto con otros artistas, la Escuela de Altamira, cuyo precepto era retornar a los orígenes de la pintura y recuperar la inocencia salvaje del hombre. Llegó a México en 1949 para impartir la asignatura de Educación Visual en la Escuela de Arquitectura de Guadalajara. Posteriormente, en la ciudad de México, se desempeñó como profesor en la Universidad Iberoamericana y en la Escuela Nacional de Arquitectura, hoy Facultad, de la recién inaugurada Ciudad Universitaria, donde colaboró por más de cuarenta años.

Mathias Goeritz, en la segunda mitad del siglo XX, abrió una nueva ruta para las artes plásticas en México al hacer uso de los avances tecnológicos en la creación artística. Introdujo materiales como el concreto y el hierro en la realización de obra urbana y monumental. Paralela a su labor creativa, desarrolló una ética donde concibió al arte como un importante factor de transformación social. Sensibilizar y elevar el espíritu de los seres humanos generaría el surgimiento de un “nuevo hombre moderno”; por ello, son de suma importancia las emociones que sus obras pueden provocar más allá de sus funciones o su lógica.

Sus esculturas de gran formato se caracterizan por la verticalidad, la monumentalidad, la tendencia al geometrismo abstracto y los colores llamativos. Entre sus creaciones destacan *El Eco* como museo experimental que integró arquitectura, escultura, pintura, música y danza, el cual fue adquirido en la década de los sesenta por la UNAM; las *Torres de Satélite*; el proyecto de *La Ruta de la amistad*, y el *Paseo y Espacio Escultórico* en el Centro Cultural Universitario.

Éú y ya

El proyecto original de la escultura fue elaborado en madera y formato pequeño en 1950; sin embargo, su realización a gran escala

tuvo lugar posteriormente. Una vez que la obra fue fabricada en concreto, permaneció algunos años en un importante establecimiento comercial en la colonia Del Valle y, más tarde, en 1989 fue donada a la Universidad para ser colocada frente al metro CU, que resultó ser el lugar idóneo para su mejor apreciación e integración al paisaje.

El espectador se empequeñece ante lo enorme de las estructuras que se yerguen altivas e impresionantes. Se trata de una representación de la complementariedad de los géneros, de su relación dialéctica, en la cual uno no se puede explicar sin el otro. Para personificarlos, el artista se sirvió de dos columnas de concreto de diferente tamaño, sobre las cuales dispuso elementos metálicos curvilíneos que dan forma a las cejas, nariz y boca del hombre, y al cabello, ojos, nariz y boca de la mujer.

La pieza más alta denota un movimiento en ascenso, su verticalidad se prolonga en el espacio, mientras que el cuerpo de menor tamaño, queda suspendido en una aparente caída. Es preciso destacar que el volumen de las figuras disminuye conforme su elevación aumenta. A los pies de ambas columnas yace un aro metálico en color negro de grandes dimensiones que obliga al espectador a tornar su mirada nuevamente a la tierra.

Procesos de mantenimiento

En las dos columnas se observaba pérdida de policromía y grietas provocadas por el paso natural del tiempo, y graffiti producto de actos vandálicos. Los procesos comenzaron por colocar firme de concreto de 10 cm de espesor junto con 10 cm de tepetate como base en el interior de ambas esculturas. Después, se resanaron grietas en los muros de concreto y metal desplegado con una mezcla de acrílex y resina acrílica, por tres partes de endurecedor SIMEX.

La estructura interior que soporta las esculturas también requirió intervención por lo que se suministró y aplicó praimer de minio marca *Sherwin Williams* después de haber eliminado y cambiado las áreas que se encontraban en mal estado. Esto se logró gracias a un ángulo que se colocó en la parte interna para poder soportar los cambios de resistencia al momento de mover piezas del alma de la obra. También se efectuó una limpieza eliminando suciedad y corrosión con cepillos de metal, agua con jabón, lijas y franelas.

Finalmente, se colocaron andamios alrededor de las esculturas para poder intervenir las zonas más altas y después pintarlas, mientras que en las zonas de concreto se aplicaron dos manos de pintura vinílica y en las zonas de metal pintura de poliuretano. Por último, se hizo limpieza en toda la base de la obra.

Bibliografía

- ⚡ *El espacio Escultórico*. México, UNAM / Centro de Investigación y Servicios Museológicos, 1980.
- ⚡ *Guía de murales de la Ciudad Universitaria*. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas / Dirección General del Patrimonio Universitario, 2004.
- ⚡ Rodríguez Prampolini, Ida (Coord.), *Los ecos de Mathias Goeritz, ensayos y testimonios. Textos del Seminario Mathias Goeritz*. México, INBA, 1997.

Informe de mantenimiento

- ⚡ Tellez Martínez, Norma, *Mantenimiento y conservación de la escultura Tú y yo de Mathias Goeritz en el metro CU*. México, 2006.

Facultad de Estudios Superiores, Aragón/Las torres

Mathias Goeritz

Mathias Goeritz (1915-1990)

Las torres

1979

Concreto armado

15 x 10 x 10 m

Facultad de Estudios Superiores,

Aragón

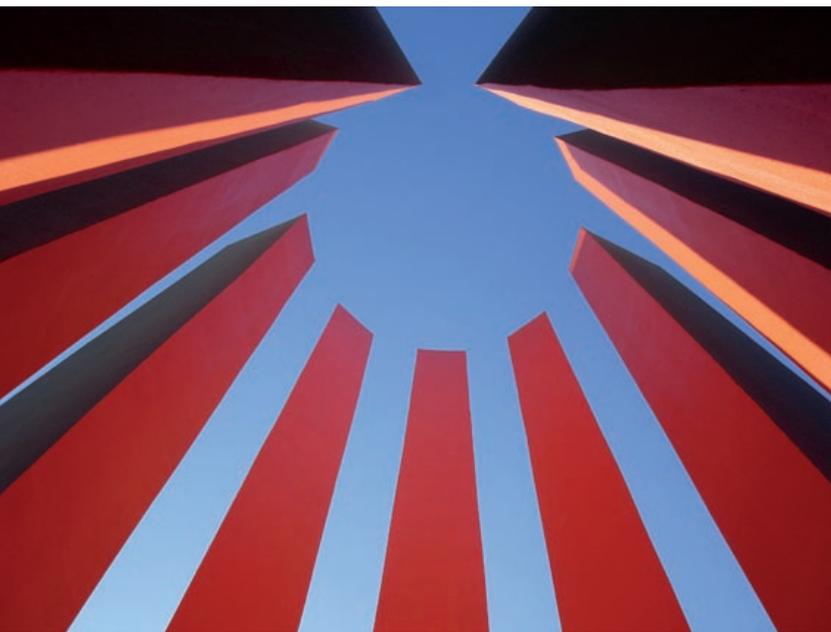
Núm. inv. 08-790213



E *Las torres*

sta obra, de la autoría del artista alemán Mathias Goeritz, emerge de las entrañas de la tierra en forma de nueve prismas triangulares. Sus componentes, más bien arquitectónicos, son simples, geométricos, llenos de racionalidad, estabilidad y simetría. Hay pureza en sus formas, movimiento y ritmo logrados a partir de la disposición de los ángulos más agudos que, volcados al exterior, forman entradas y salientes. Conforme las torres se prolongan hacia el espacio, disminuyen su volumen, ganan esbeltez y se aligeran. En la parte superior se encuentran colocados pararrayos y luminaria de tránsito aéreo.

El vacío se convierte en elemento compositivo, permite el paso y la transformación de la luz e invita al espectador a transitar por la escultura, a descubrir su interior. Esto, aunado a la bicromía de los prismas, ofrece diversas lecturas de la obra. El autor, concibió el conjunto escultórico más allá de la superficie de la tierra. En su centro, encontramos un espacio hundido donde se colocaron reflectores que resaltan la monumentalidad y la belleza de estas torres.



1:
Las torres; interior. Nueve prismas triangulares.

Procesos de restauración

El conjunto escultórico se encontraba muy dañado; la capa pictórica que cubría los prismas se había levantado y desprendido; había repintes en diversas tonalidades y



instalación eléctrica, ésta no funcionaba correctamente.

En primera instancia, se limpió en su totalidad la superficie, se liberó la capa pictórica en mal estado y se retiraron las



4:
Limpieza de la superficie.

2:
Repintes en la parte externa.

3:
Pérdida de concreto.

partes de concreto desprendidas. Se procedió a la limpieza y la estabilización del acero; se sellaron las grietas y se efectuaron los resanes correspondientes con cemento y *Fester Bond*. Se realizó el aplanado para empatar las superficies y se aplicó *acriton rugoso* diluido con agua como *primer*. Posteriormente, se empleó *acriton rugoso* gris en las esculturas para proceder a la aplicación de pintura impermeabilizante en la parte interior de las mismas.

En la explanada sobre la que se levanta la obra, se realizaron trabajos de nivelación, aplicación de poliuretano y pintura impermeabilizante, así como la rehabilitación de marcos y tapas de registro. Para finalizar, se reparó la instalación eléctrica.



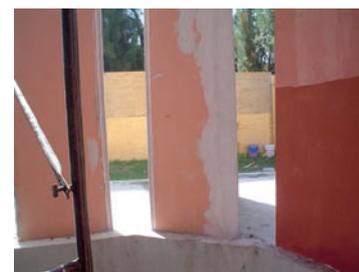
5:
Remoción de los fragmentos de concreto.



6:
Realización de los resanes.



7:
Detalle de los resanes aplicados.



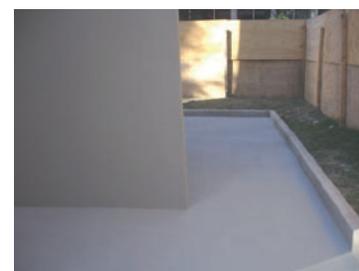
8:
Detalle de los resanes aplicados para empatar las superficies.



9:
Aplicación de *acriton rugoso* gris.



10:
Aplicación de pintura impermeabilizante.



11:
Trabajos de nivelación en la explanada.



12:
Aplicación de pintura impermeabilizante.



12:
Rehabilitación de marcos y tapas de registro.



13:
Detalle del acabado final de la explanada.



14:
Reparación de la instalación eléctrica.



15:
Parte superior; fin del proceso.



16:
Parte interior; fin del proceso.



17:
Parte inferior; fin del proceso.

Bibliografía

⚙️ Rodríguez Prampolini, Ida (Coord.), *Los ecos de Mathias Goeritz, ensayos y testimonios. Textos del Seminario Mathias Goeritz*. México, INBA, 1997.

Informe de restauración

⚙️ Dirección General de Obras y Conservación, *Trabajos de restauración del grupo escultórico Las Torres del Maestro Mathias Goeritz en la FES Aragón*, inédito. México, UNAM / DGOyC / Dirección de Obras Externas, 2006, s/p + anexos.

Escuela Nacional de Artes Plásticas/ Cima

Salvador Manzano Lafarga

Salvador Manzano Lafarga (1952)

Cima

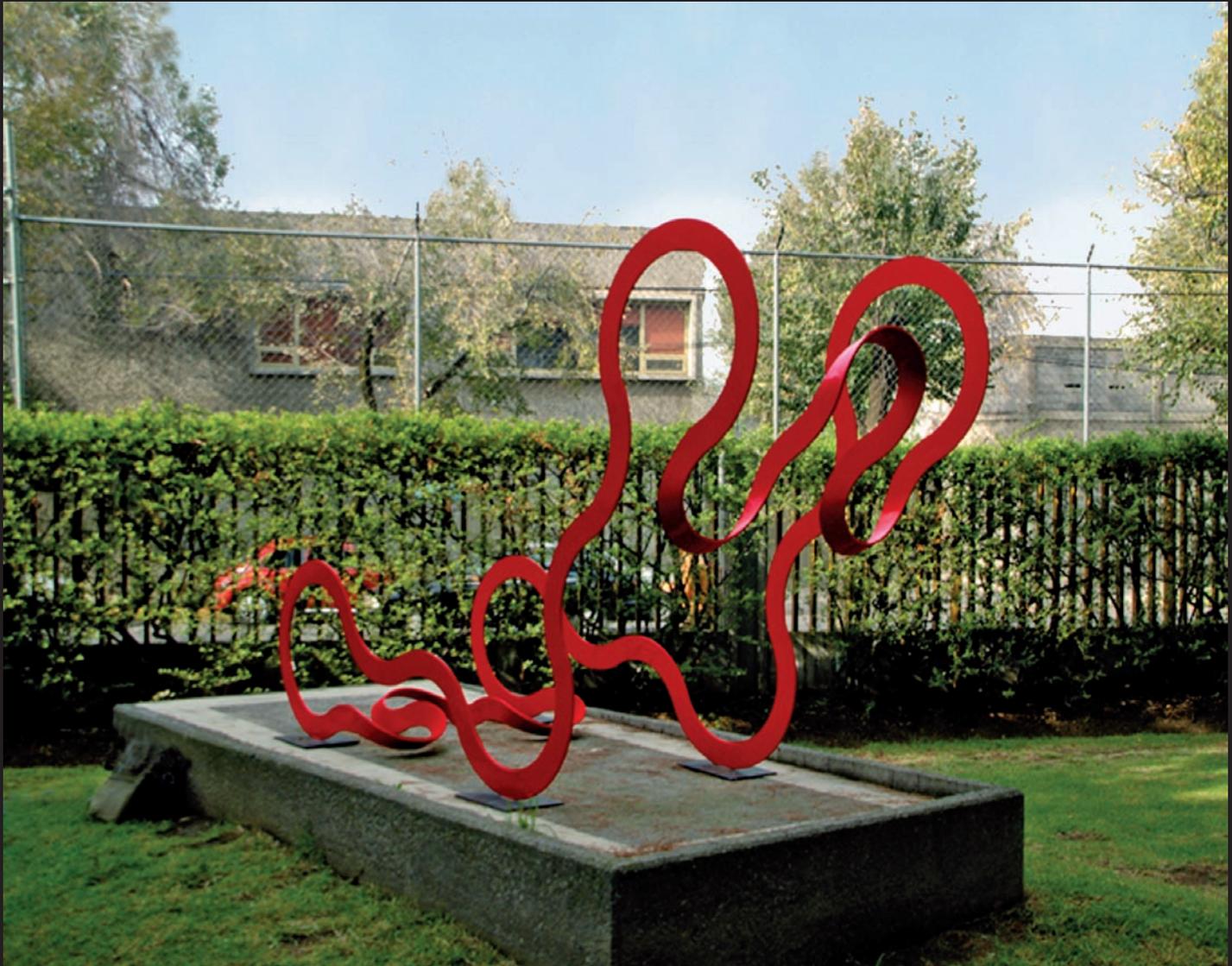
1981

Acero doblado y soldado

l. 20 x 1.24 x 1.70 m

ENAP

Núm. inv. 08-742089



Escuela Nacional de Artes Plásticas/ Jirafa o Contacto
Salvador Manzano Lafarga

Salvador Manzano Lafarga (1952)

Jirafa o Contacto

1981

Acero doblado y soldado

2.94 x 1.17 x 1.30 m

ENAP

Núm. inv. 08-742092



Escuela Nacional de Artes Plásticas/ Ciudad dormida

Salvador Manzano Lafarga

Salvador Manzano Lafarga (1952)

Ciudad dormida

1981

Acero doblado y soldado

1.85 x 1.22 x 1.60 m

ENAP

Núm. inv. 08-742093



N *Salvador Manzano Lafarga*

ació en 1952 en la ciudad de México. Estudió la licenciatura en Artes Visuales entre 1975-1979 y la maestría en Arte Urbano en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. A principios de la década de los ochenta asistió al Taller de Escultura en Metal de la Universidad de Berkeley, California y, posteriormente, en 1990 al Taller de Escultura Digital en la Universidad de Maryland, Baltimore, en Estados Unidos. Su obra escultórica se caracteriza por la constante utilización del metal en forma de banda a la cual imprime un gran movimiento ondulante. Se ha desempeñado como profesor de educación visual y escultura urbana en metal en la ENAP y es miembro del Internacional Sculpture Center en Washington, D.C., y del Salón de la Plástica Mexicana. Tiene en su quehacer artístico diversas exposiciones individuales y colectivas en México y en el extranjero entre las que destacan las efectuadas en el Museo de Arte Moderno de América Latina de la Organización de Estados Americanos, en Washington; en The Mexican Museum, en San Francisco, California; en el Museo de Arte Moderno; en el Museo del Palacio de Bellas Artes y en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM. Algunas de sus obras han sido adquiridas por estos importantes recintos. También ha participado en bienales de arte a nivel nacional así como en el Salón de la Plástica Mexicana. Ha recibido el reconocimiento de primer lugar en el XIV Concurso Nacional de Artes Plásticas, y mención honorífica en la Trienal de Escultura del Salón Nacional de Artes Plásticas. Además de la escultura, ha incursionado en la fotografía y la pintura.

Las obras

Tomando como punto de partida la línea que serpentea en el espacio, las tres obras materializan la combinación excelsa de movimiento, forma y color. Las cintas metálicas pintadas con colores primarios se despliegan simétricamente creando formas circulares y longitudinales en ascenso y descenso progresivos que se revelan conforme el espectador los circunda; esto les imprime un carácter de constante transformación donde la repetición, la contraposición, el juego, la alternancia y la inversión de las formas interactúan con el espacio logrando una tridimensionalidad alejada de la masa.

Procesos de restauración

Debido a que las tres esculturas se encuentran a la intemperie, la acumulación de polvo, decoloración y pérdida de la capa pictórica generó la corrosión del metal; así como otros deterioros consistentes en repintes, rayones y graffiti. Por lo anterior, se realizó la limpieza mecánica y fisico-química para retirar los elementos ajenos adheridos y los repintes. El graffiti fue eliminado con una mezcla de thinner y aguarrás aplicada con hisopo. En las zonas oxidadas se utilizó hexametáfosfato de sodio al 5% en agua para limpiar y pasivar el metal y retrasar futuras corrosiones.

Las superficies con esgrafiados y pérdidas de capa pictórica fueron lijadas y resanadas con "paste" para metal; posteriormente, se procedió a su reintegración cromática. Se les aplicó una capa de pintura epóxica del color original con pistola de aire. Finalmente, se pulieron las tres esculturas y se utilizó una resina epóxica transparente para dar protección y estabilidad al color a la vez que dificulta la realización de nuevos graffiti.

Las bases de concreto donde descansan las obras también fueron objeto de limpieza. Se eliminaron mecánica y fisico-químicamente la suciedad y sustancias adheridas, se retiró la vegetación y la acumulación de tierra. Por último, a las placas metálicas que sostienen las esculturas, después de ser lijadas, se les aplicó una capa de pintura epóxica color negro.



1:
Cima. Firma.



2:
Capa pictórica blanquesina.

3:
Pérdida de capa pictórica.

4:
Exfoliación de capa pictórica.



5:
Flora crecida en base.

6:
Deterioro ocasionado
por graffiti.

7:
Eliminación de repintes.

8:
Limpieza fisicoquímica.

9:
Resane con "paste" para
metal.

10:
Resane con "paste" para
metal.

11:
Reintegración de la capa
pictórica.

12:
Limpieza posterior a la
reintegración.

13:
Detalle, *Cima*; fin del
proceso.

14:
Detalle, *Cima*; fin del
proceso.





15:
La Jirafa o Contacto; trabajos de restauración.

16:
Resane con "paste" para metal.

17:
Daños en bases de concreto.

18:
Eliminación de suciedad de base.

19:
Andamios. Fin de repinte.

20:
Detalle, *La Jirafa o Contacto*; fin del proceso.



21:
Toma general, *La Jirafa o Contacto*; fin del proceso.

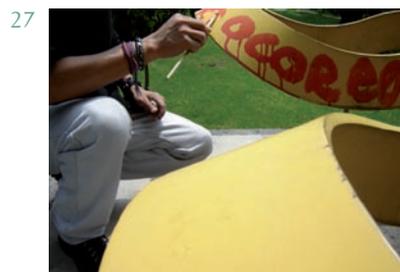
22:
Ciudad Dormida. Firma.

23:
Capa pictórica blanquecina.

24:
Pérdida de capa pictórica y lámina.

25:
Trabajos de restauración.

26:
Limpieza de capa blanquecina.



27:
Ciudad Dormida. Firma.



28:
Capa pictórica blanquecina.



29:
Pérdida de capa pictórica y lámina.



30:
Reintegración cromática.



31:
Reintegración de color con compresora.



32:
Eliminación de manchas en base.



33:
Toma general. Proceso de restauración.



34:
Detalle, Ciudad dormida; fin del proceso.



35:
Eliminación de manchas en base.

Bibliografía

- ☛ Kassner, Lily, *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX*. México, UNAM, 1983.
- ☛ _____, *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX*. México, CNCA, 1997.
- ☛ Rivera González, Rodolfo (Present.), *Ritmos en el espacio, Salvador Manzano*. Galería Universitaria Aristos, Catálogo de exposición. México, LINAM / Centro de Investigación y Servicios Museológicos / Coordinación de Difusión Cultural, 1989.

Informe de restauración

- ☛ Franco González Salas, María Elena, *Reporte de trabajos realizados a las esculturas ubicadas en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM*, inédito. México, 2006, s/p + anexos.



Escuela Nacional de Artes Plásticas/ Capilla del fuego nuevo

Roberto Real de León

Roberto Real de León (1950)

Capilla del fuego nuevo

1982

Concreto armado

3.5 x 4.5 x 9 m

Escuela Nacional de Artes Plásticas

Núm. inv. 08-742090



N *Roberto Real de León*

ació en la ciudad de México en 1950. Estudió dibujo, pintura y modelado en el Estudio Internacional de Arte de 1964 a 1966. Posteriormente, ingresó a la Academia de San Carlos para ampliar sus conocimientos. A partir de la década de los años setenta se ha desempeñado como profesor en la Universidad Autónoma Metropolitana y la UNAM. Ha sido un artista incansable en la búsqueda de soluciones plásticas. La experimentación y la integración de diversas disciplinas como el arte y las letras lo han llevado a crear un lenguaje nuevo. Además de su obra escultórica, se puede apreciar su labor como ilustrador en *Vuelta*, la *Revista de la Universidad Nacional* y en un libro de su autoría donde conjuga la poesía y la imagen abstracta. Destacan entre sus exposiciones individuales y colectivas las realizadas en el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales A.C. en San Antonio, Texas, EUA; en el Museo de Arte Moderno; en el Palacio de Bellas Artes; en el Salón de la Plástica Mexicana y en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM. En 1968 obtuvo el primer premio y mención honorífica en el Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas en Aguascalientes y en 1980 ganó un premio en pintura otorgado por el Salón Nacional de Artes Plásticas. Algunas de sus obras fueron adquiridas por el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, el INBA y la Galería Juan Martín. Ganó en 1986 el primer premio en el Tercer Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas en Aguascalientes donde obtuvo una mención especial.

Capilla del fuego nuevo

Esta escultura pertenece al orden geométrico. Se erige con un movimiento de giro o torsión sobre un zócalo cuadrangular. De la pesada base inclinada hacia atrás, surgen dos estructuras asimétricas también inclinadas que se unen en la parte superior. Entre ambas, se crean espacios amplios que permiten el paso del aire y de la luz. El cuerpo de la izquierda presenta mayor masa en la parte inferior para dar equilibrio y apoyo. El cuerpo del costado derecho es una estructura más ligera y estrecha en su zona media, al grado de que sorprende la forma en cómo sostiene el resto de la composición que va en ascenso. Ésta se desarrolla a partir de polígonos irregulares superpuestos que dan origen a nichos, a esquinas y a vértices que se prolongan al exterior y retan a la gravedad.

En conjunto, triángulos, rombos y cubos dispuestos armónicamente, proporcionan diversas facetas y planos a la obra. Si se observa desde el jardín se aprecia un cuerpo esbelto, de gran altitud, con un fuerte impulso hacia adelante; mientras una de sus estructuras aparece en primer plano, la otra se descubre, se desenvuelve formando un espacio habitable en constante transformación. El autor se sirvió de fórmulas matemáticas y de los avances tecnológicos de la ingeniería para suspender en el aire la atrevida silueta de su obra que modifica el ambiente urbano humanizándolo. Su título recuerda a uno de los eventos más importantes del mundo mexicana: el ritual del Fuego Nuevo que tenía lugar cada cincuenta y dos años en el cerro Huixachtécatl, hoy conocido como el Cerro de la Estrella, en Iztapalapa, y cuya finalidad consistía en la regeneración del cosmos.



1: Vista general, antes del proceso.



3: Detalle, antes del proceso.



2: Colocación de lona.



4: Pérdida de la capa pictórica.

Procesos de restauración

La apariencia de la obra se había alterado visualmente debido a la acción del medio ambiente que provocó el deterioro de la capa de color original, fisuras y desprendimiento de concreto. No obstante, las partes metálicas que constituyen la estructura y que están expuestas al exterior, no presentaban corrosión ni debilitamiento.

Los trabajos de restauración iniciaron con el retiro de polvo, deyecciones de animales y microorganismos con brochas y cepillos de cerdas suaves. A continuación, se efectuó la limpieza por medios fisicoquímicos utilizando agua con canasol para eliminar el resto de parásitos y agentes externos adheridos a la superficie. Finalmente, por medio de agua a presión se eliminó todo el material acumulado en las grietas.

Posteriormente, se le aplicó una capa de formaldehído para eliminar los microorganismos y otra capa de hexametafosfato de sodio al 5% en agua para limpiar y pasivar las áreas corroídas y retardar futuros deterioros en la estructura. Una vez realizadas estas tareas, se adhirieron y resanaron las partes que se habían desprendido con resina epóxica *Duro Rock* en pasta. A las grietas les fue inyectada otra resina con las mismas características y, las más grandes, fueron selladas con cemento. Una vez garantizada la solidez de la escultura en su interior, se procedió a la reintegración cromática por medio de la aplicación de diversas capas de color amarillo y naranja en la superficie. Asimismo, se le proporcionó una capa de repelente y protección de biocida para retardar el crecimiento de microorganismos. Por último, en la base de la estructura se realizó una limpieza.



5:
Pérdida de la capa pictórica. Detalle.



6:
Pérdida de la capa pictórica.



7:
Desprendimiento de concreto.
Detalle.



8:
Limpieza por medios
fisicoquímicos.



9:
Reposición de faltante.



10:
Reposición de faltante.



17 y 18:
Fin del proceso. Detalles.

11, 12 y 13:
Resane de partes desprendidas.

19:
Toma general.
Fin del proceso.



Bibliografía

- ☛ Manrique, Jorge Alberto, et al., *El geometrismo mexicano*. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977.
- ☛ Kassner, Lily, *Diccionario de escultura mexicana del siglo XX*. México, UNAM, 1983.
- ☛ Kassner, Lily, *Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX*. México, CNCA, 1997.

Informe de restauración

- ☛ Franco González Salas, María Elena, *Reporte de trabajos realizados a las esculturas ubicadas en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM*, inédito. México, 2006, s/p + anexos.



Obra Artística
Murales



*Antiguo Colegio de San Ildefonso/
El espíritu de Occidente o Los cuatro elementos, Los mitos*
David Alfaro Siqueiros

David Alfaro Siqueiros (1896-1974)

El espíritu de Occidente o Los cuatro elementos

Núm. inv. 08-717373

Los mitos

Núm. inv. 08-717374

1922-1924

Encáustica y fresco

Patio Chico, Antiguo Colegio de San Ildefonso



*Antiguo Colegio de San Ildefonso/
El entierro del obrero sacrificado y El llamado a la libertad*

David Alfaro Siqueiros

David Alfaro Siqueiros (1896-1974)

El entierro del obrero sacrificado

Núm. inv. 08-717350

El llamado a la libertad

Núm. inv. 08-717349

1922-1924

Encáustica y fresco

Patio Chico, Antiguo Colegio de San Ildefonso



E *El militante, el artista*

En 1896, en el contexto del México porfirista, nace David Alfaro Siqueiros, en Santa Rosalía, hoy Ciudad Camargo, Chihuahua. Huérfano de madre y educado bajo los severos principios de su padre, un abogado militante del Partido Católico, no tardó en encontrar en la turbulencia que caracterizó al país en los años de su juventud —la caída del régimen de Porfirio Díaz, el asesinato de Madero y el inicio de la revolución— un ambiente propicio para manifestar sus inquietudes vanguardistas. Así, escapó de la casa paterna con el fin de integrarse a las huestes rebeldes de Venustiano Carranza contra el usurpador Victoriano Huerta. Ya con anterioridad, cuando tenía quince años y siendo estudiante en la Academia de Bellas Artes, había participado en la sonada huelga de 1911. Su intervención en las campañas revolucionarias le dio a Siqueiros una posibilidad de compenetrarse directamente en la situación del México profundo. Esto sería un importante basamento en la construcción de su ideal estético: el arte como impacto colectivo y como reflejo de una ideología política concreta.

Al ser depuesto el régimen de Huerta y asumir Carranza las riendas del país, Siqueiros, quien para ese entonces ya tenía el grado de capitán segundo, continuó con su militancia a través de su participación en el Congreso de Artistas-Soldados, reunido en Guadalajara en 1918. Posteriormente, partiría a España con el cargo de agregado militar de la embajada de México en ese país. Es así como tiene la oportunidad de estudiar de cerca las manifestaciones artísticas europeas más importantes y emitir su manifiesto de Barcelona, en 1921, en el cual exhorta a los pintores y escultores de América a crear lo que él llama el arte del futuro, sustentado en la recuperación de los valores estéticos nacionales con el aprovechamiento de los nuevos recursos tanto técnicos como plásticos proporcionados por la modernidad.

A su retorno a México, en 1922, es invitado por el entonces Secretario de Educación, José Vasconcelos, a participar en la empresa acometida en los muros de la Escuela Nacional Preparatoria. Realiza sus primeras obras en el Colegio o Patio Chico con las temáticas *El espíritu de Occidente* (1922), *Los mitos* (1922), *El entierro del obrero sacrificado* (1923) y *El llamado a la libertad* (1924). En *El entierro* se halla presente la tendencia a la creación de un arte con un mensaje apoteótico, social y revolucionario que caracterizará su obra postrera.

La participación de Siqueiros en la formación de sindicatos, dirección de huelgas y en puestos políticos, como el de Secretario General de la Federación Minera, habla de su profundo compromiso social. En 1924 fundó *El Machete*, órgano periodístico de carácter combativo en el cual se escribía tanto de problemas artísticos como de otros géneros. De hecho, entre 1926 y 1930, su principal actividad fue la militancia política. Esta amplia participación culminó en 1932 con su expulsión del país.

En el exilio tuvo la oportunidad de experimentar con nuevos materiales para la realización de su creación plástica. Así, en países como Argentina dejó testimonio de su experimentación pictórica; incluso en Nueva York fundó un taller experimental destinado a conocer más acerca de nuevas posibilidades de la pintura mural en cuanto a medios y materiales. Cuando retornó a México fue nombrado presidente de la Liga Nacional contra el Fascismo y la Guerra. Poco después, en 1937, partiría a España para participar en la Guerra Civil en el frente republicano.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, luego de haber realizado un importante mural en Chile titulado *Muerte al invasor* (1941-1942) ejecutó en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México una obra mural de especial trascendencia titulada *Nueva Democracia* (1945), la cual resume las preocupaciones estéticas de Siqueiros por el volumen y la monumentalidad. A partir de esta época se consolida la carrera del artista como muralista; destaca su participación en Ciudad Universitaria entre 1952 y 1956 con tres obras: *El pueblo a la Universidad*, *la Universidad al pueblo*; *Nuevo símbolo universitario* y *Fechas en la historia de México o El derecho a la cultura*.

En 1960, Siqueiros fue arrestado por motivos políticos y permaneció en el penal de Lecumberri hasta 1965. Poco antes de su fallecimiento en 1974, recibió el Premio Nacional de Arte, máximo galardón otorgado por el gobierno mexicano a un artista.

San Ildefonso: irrupción de la modernidad en los muros del pasado

El Antiguo Colegio de San Ildefonso, junto con el Palacio de Bellas Artes, son los únicos recintos que guardan entre sus espacios obras de los llamados “tres grandes” del muralismo mexicano. Sin embargo, San Ildefonso tiene la prerrogativa de haber sido el primer edificio en el que Diego Rivera, José Clemente Orozco y David

Alfaro Siqueiros plasmaron su *opera prima* en lo que a pintura mural se refiere.

Siqueiros ocupa un lugar especial dentro del movimiento; se trata, sin duda, del más innovador de los artistas de la vanguardia pictórica de aquella época. Su larga trayectoria como pintor le permitió realizar un sinnúmero de experiencias plásticas con materiales hasta entonces desconocidos dentro del arte de la pintura mural. No obstante que dos de sus creaciones fueron ejecutadas a la encáustica, la obra de Siqueiros en San Ildefonso se apega a la búsqueda de la resurrección de la clásica técnica al fresco que marcó la experiencia del primer muralismo, influido tanto por el Renacimiento italiano, como por la pintura conventual novohispana del siglo XVI.

José Vasconcelos le encargó a Siqueiros la decoración del cubo de la escalera del Patio Chico en el año de 1922. El artista trabajó en este sitio hasta 1924, año en que fueron expulsados él y Orozco a iniciativa de sectores conservadores que veían en sus quehaceres artísticos atentados contra los valores tradicionales que aún dominaban el México posrevolucionario. Por esta razón, el pintor dejó inconcluso el proyecto original, así como la obra iniciada en el segundo nivel.

El espíritu de Occidente o Los cuatro elementos

En el techo de la primera rampa de la escalera, Siqueiros plasmó *El espíritu de Occidente*, obra ejecutada a la encáustica que representa el espíritu del viejo continente que se cierne sobre América, simbolizado por una mujer alada. El pintor ha seguido aquí la tradición alegórica renacentista, aunque no por ello deja de utilizar los recursos propios del arte moderno. Así, a guisa de ejemplo, encontramos, abajo y a los costados de la mujer alada, prácticas compositivas alusivas a distintas formas geométricas, que, además de otorgar un equilibrio al conjunto, probablemente sean portadoras de algún significado hermético.

Esta pintura también ha sido bautizada con el nombre de *Los cuatro elementos*, en virtud de que la crítica de arte ha visto, en las figuras geométricas aludidas, las representaciones de la tierra, el aire, el agua y el fuego. Sin embargo, en su célebre estudio sobre la génesis del muralismo, Jean Charlot deja en claro el verdadero título de este mural. Asimismo, al comentarlo, afirma que se trata de un elogio a la cultura europea que armoniza en intención con el *Desembarco de la*

cruz de Ramón Alva de la Canal, así como con los primeros frescos de Orozco, ambas obras en el patio principal del Colegio. De igual modo, Diego Rivera también opinó sobre esta composición: “en medio de un techo sembrado de elementos formales, interesantes, originales, fuertemente plásticos y emotivos, Alfaro Siqueiros imprimió una figura en la cual hace concesiones, pero sin rebajar las cualidades plásticas. El resultado me recuerda algo así como Miguel Ángel siriolibanes”.

Los mitos

Al subir la escalera, en el primer descanso, el artista realizó al fresco la pintura conocida como *Los mitos*. En esta obra, Siqueiros sintetizó las formas propias de los tipos mexicanos con las tendencias contemporáneas de la pintura; así lo podemos apreciar en el rostro indígena de una mujer, contrastado al frente con el desnudo masculino con facciones apenas insinuadas, procedimiento éste que recuerda las figuras sin rostro de Giorgio de Chirico, que Siqueiros repetiría en la espléndida obra *Nuestra imagen actual*.

En la sección donde se ubica la silueta indígena, los colores ocre y gris acentúan con suavidad el ambiente rural de la escena. En el muro opuesto, las tonalidades verdes y azules imprimen al conjunto un gran vigor y dinamismo, equilibrado por la suavidad del desnudo que sostiene en uno de sus brazos a un niño, mientras que el otro ostenta un fusil.

Tanto *El espíritu de Occidente* como *Los mitos* son murales que se alejan de la posterior concepción siqueiriana de la pintura, ya que en ellos está ausente la dimensión militante que caracteriza el grueso de la obra de este pintor. Esta tendencia “apolítica” se explica, acaso, por la influencia de Vasconcelos, que actuó de mecenas y quien sustentaba una ideología místico-religiosa con fuertes elementos esotéricos y cuyos supuestos alcanzaron a toda la generación de artistas que iniciaron el muralismo, ora en San Ildefonso, ora en el Antiguo Templo de San Pedro y San Pablo.

El entierro del obrero sacrificado

No obstante, la inquietud social no es del todo abandonada por el Siqueiros de San Ildefonso; muestra de ello es el siguiente mural de esta serie, el cual se conoce como *El entierro del obrero sacrificado*, en donde un ataúd de color azul rey, colocado en forma vertical, es sostenido en hombros por sus camaradas.

Sus rostros tienen rasgos indígenas y sus cuerpos están desnudos; entre dos de ellos, se observa el semblante sombrío de la viuda. Sobre el féretro aparece la hoz y el martillo, símbolos del comunismo. Como dato curioso se puede mencionar el hecho de que al enterarse Siqueiros del asesinato de Felipe Carrillo Puerto, escribió en un papel "Apóstol de la raza" y lo metió en una botella, la cual emparedó a la altura del ataúd, como un homenaje a este incansable luchador social.

El llamado a la libertad

Cabe señalar que en el muro frontal que remata el segundo descanso de la escalera y en colindancia con *El llamado a la libertad*, aparece una sección pictórica que la crítica suele asociar como una prolongación de esta última obra; sin embargo, no sería del todo descartable la posibilidad de que Siqueiros haya concebido esta parte como un quinto mural en el gran conjunto de su proyecto.

En la parte superior derecha, se puede apreciar una mujer con aureola que flota en el aire, mientras que a la izquierda un hombre desnudo en posición horizontal mantiene también una postura ingravida. Entre ambos y la figura estilizada de un ángel a modo de cruz, junto con una hoz y un martillo, definen el eje vertical de la composición.

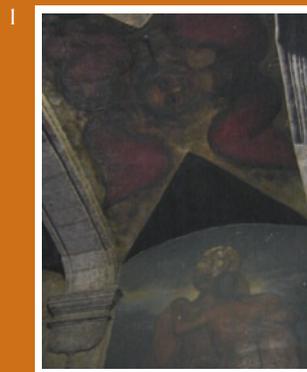
La obra de Siqueiros en San Ildefonso guarda su relevancia no sólo por el hecho de marcar el nacimiento del muralismo mexicano, sino porque en ella se perfila la creatividad de uno de los más importantes pintores mexicanos de todos los tiempos.



Procesos de restauración

Antes de describir el estado material de la obra es importante mencionar que los murales presentan tres técnicas de manufactura y que cada una de ellas requiere una intervención distinta y, por lo tanto, una metodología particular. Estas técnicas son la encáustica que utiliza cera como aglutinante; el fresco, en la que el artista aplica el pigmento sobre un muro con aplanado de cal y que, al cristalizar ésta, encapsula el pigmento; y el temple, que emplea en algunos casos el huevo como aglutinante.

El problema fundamental que presenta el edificio en la parte donde se encuentran los murales es el movimiento diferencial y el asentamiento del inmueble, aunado a ello, la acumulación de polvo y suciedad en general, además de agentes orgánicos e inorgánicos ajenos a la obra. Otros factores importantes son la humedad y el intemperismo que afectan a los murales y que han propiciado que los materiales del soporte de los muros reaccionen. Hay grietas, desfasamiento de superficies, separaciones con desprendimientos, pérdidas de aplanados y abombamiento en las paredes. Esto ha dado por resultado un deterioro de la capa pictórica consistente en faltantes por erosión debido a escurrimientos generados por la filtración de agua estancada proveniente del techo; palidez en las tonalidades originales, rayones, esgrafiados, reintegraciones anteriores alteradas y velos salinos.



1 y 2:
Acumulación de suciedad. Detalle del mural, primer piso.



3 y 4:
Detalle de fisuras.



5:
Faltantes en la capa pictórica.



6:
Esgrafiados y rayones.



7:
Velos salinos.



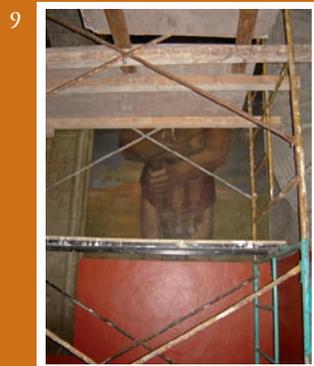
8:
Velos salinos.

En el caso del plafón lo primero que se hizo fue impermeabilizar el techo del inmueble para evitar que se siga filtrando el agua. Después, se implementó una limpieza mecánica utilizando una aspiradora sobre la superficie de la obra para eliminar el polvo y los materiales ajenos. A continuación, se aplicó una limpieza acuosa con una esponja ligeramente humedecida. A la par de este proceso se retiró el velado que se había aplicado en una intervención anterior para proteger la obra humectando la tela con brochas y reactivar a la vez que diluir el adhesivo con el que fue aplicado el velado. Posteriormente, se desprendieron algunos fragmentos que presentaban desfases y se reacomodaron corrigiendo el plano utilizando un mortero de cal y polvo de mármol. Para la reintegración del plafón se recurrió a un temple con pigmentos minerales, resina sintética y un material inerte que permite matizar los colores.

Para los muros con la técnica al fresco se eliminó en primer lugar el polvo y los materiales ajenos a la obra utilizando una aspiradora. Después, se llevó a cabo una limpieza fisicoquímica que consistió de dos etapas: primera, se limpió toda la superficie con una esponja ligeramente humedecida con agua amoniacal; segunda, con la misma solución y un hisopo se efectuó una limpieza puntual donde se encontraban agentes extraños al mural que no se lograron eliminar con la primera limpieza.

En la parte superior de las paredes del segundo nivel hay dos vigas de madera cuya ubicación a la altura de la filtración de agua del techo ha generado que se hinchen dentro de uno de los muros cuando llueve y que se contraigan cuando se secan. El crecimiento y encogimiento de las vigas ha provocado grandes abombamientos entre éstas y el aplanado haciéndolo muy inestable. Para solucionar este problema se desprendieron los aplanados que cubren el área de las vigas y se consolidó la madera con Paraloid B72 que ya se encontraba apolillada; con esta impermeabilización se evitará que las vigas sigan recibiendo humedad. Una vez terminada esta labor se repusieron los fragmentos desprendidos con un mortero de cal y polvo de mármol. Las oquedades producidas por el cambio dimensional de las vigas se consolidaron por medio de inyecciones de lechada de cal con carga inertes. Se resanaron golpes, fisuras y grietas del aplanado con un mortero compatible al muro con el fin de estabilizar y devolverle una mayor resistencia mecánica. Con respecto a la reintegración de color, se aplicó guache con los siguientes tres

critérios: puntillismo en las zonas erosionadas, veladuras en las partes deslavadas y *tratteggio* o *rigattino* en las áreas resanadas.



9 y 10:
Andamios colocados para las labores de restauración.

11:
Detalle con cala de limpieza.



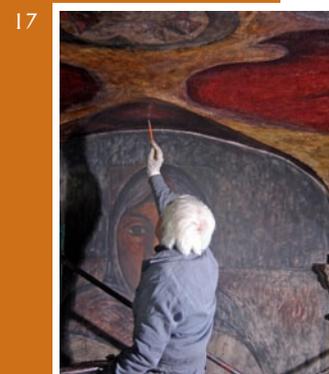
12:
Eliminación de resanes de yeso inestable.

13:
Escena con capa de barniz.

14:
Fijado de escamas.



15:
Craqueladuras y cazoletas originadas por la capa de barniz.



16, 17 y 18:
Reintegración de color.



Para las pinturas al encausto, de la misma forma que los procedimientos anteriores, se aspiró primero toda la superficie del mural incluyendo las ventanas y las franjas de cantera. Después, se procedió a una limpieza acuosa utilizando rodillos de algodón y agua destilada. Finalmente, se concluyó el aseo por medios fisicoquímicos y de manera puntual con hisopos y papetas para eliminar escurrimientos de pintura ajenos al mural, esgrafiados con crayón y velos salinos. Se resanaron las fisuras con mortero de cal y polvo de mármol al igual que en las pinturas al fresco. La reintegración de color se logró imitando la técnica de manufactura consistente en encáustica. Por último, en las zonas en donde la capa de cera tuvo pérdidas totales, se resanó con cera resina y se reintegró con pinturas al barniz.

19



22



23



20



19:
Alteración de la cera.

20:
Apariencia de la superficie
en el área de encausto.

21



21:
Capa de barniz oxidado.

22:
Resane de fisuras.

23:
Reposición de resanes y
reintegración.

24



24, 25, 26, 27 y 28:
Detalles al finalizar la limpieza.

25



26

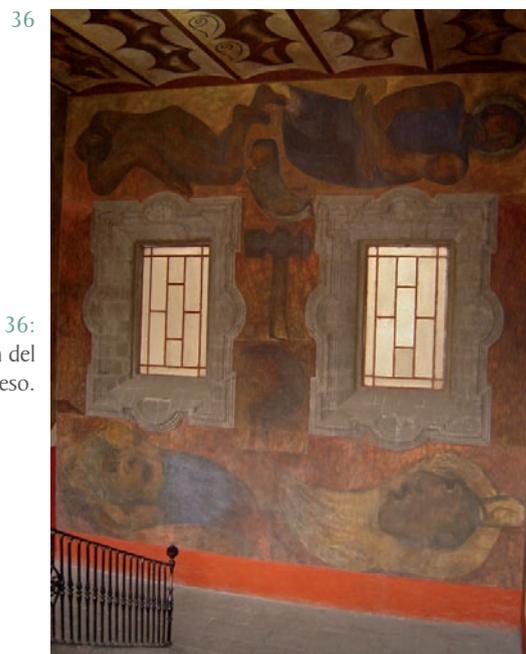
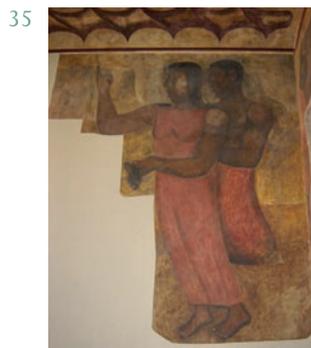


27



28





29 a 36:
Detalles. Fin del proceso.

Bibliografía

- ☛ Alfaro Siqueiros, David, *Cómo se pinta un mural*. México, Edición del Taller de Siqueiros en Cuernavaca, 1979.
- ☛ _____, *Me llamaban el Coronelazo. Memorias*. México, Editorial Grijalbo, 1977.
- ☛ Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. México, Editorial Domés, S.A., 1985.
- ☛ Tibol, Raquel, *Los murales de David Alfaro Siqueiros*. México, INBA / CONACULTA / Américo Arte Editores, 1998.
- ☛ _____, *Textos de David Alfaro Siqueiros*. México, Archivos del Fondo de Cultura Económica, 1974 (22-23).

Informe de restauración

- ☛ León Zaleta, Uvadillo, *Informe sobre los avances de restauración de los murales El entierro del obrero sacrificado y Los elementos de David Alfaro Siqueiros*. México, INBA / Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, 2006.

Facultad de Derecho/ La lucha obrera o La lucha sindical

Pablo O'Higgins

Pablo O'Higgins (1904-1983)

La lucha obrera o La lucha sindical

1936

Fresco

Facultad de Derecho

Sin núm. inv.

D *El artista*

Diego Rivera decía que un día la crítica de arte daría a Pablo O'Higgins "un lugar cercano y fraternal al que ocupa en la historia el genio de Vicente Van Gogh"; palabras que dejan ver el perfil de un notable artista y de un gran exponente de la plástica mexicana del siglo XX.

Pablo O'Higgins nació en Salt Lake City, Utah, Estados Unidos, en 1904. Fue el hijo menor de una familia con orígenes europeos. Desde niño mostró inclinaciones artísticas, interesándose de un modo muy particular en la música y el dibujo. En 1922 abandonó los instrumentos y se dedicó de lleno a la pintura. Su ingreso a la Academia de Arte de San Diego marcó el principio de sus actividades como artista. Sin embargo, al poco tiempo y por causa de desacuerdos pedagógicos, decidió retirarse de dicha academia y fundar su propio taller. A la edad de veinte años, entusiasmado por la pintura mural que entonces realizaba Diego Rivera en la Escuela Nacional Preparatoria, entabló correspondencia con el pintor guanajuatense, quien rápidamente lo invitó a visitar la ciudad de México para que conociera el movimiento muralista renaciente. Así, sin demoras, llegó a la capital mexicana para incorporarse al equipo de pintores dirigidos por Rivera.

Entre 1924 y 1928 ayudó en la elaboración de los murales de la Secretaría de Educación Pública y de la Escuela de Agricultura de Chapingo. Tan febril fue su participación en el medio que no hubo dudas para incorporarlo al Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México. En esos años Rivera se convirtió en maestro y guía del joven artista. Le enseñó conceptos y técnicas del arte mural, además de transmitirle su pasión por México. Constantemente lo incitaba a estudiar la obra de José Clemente Orozco, de Jean Charlot y de otros pintores que le dejarían profunda huella. Asimismo, solía recomendarle que visitara el Museo Arqueológico y aquellos sitios donde se exhibieran las expresiones más genuinas de las culturas indígenas.

Fue en la segunda mitad de la década de los años veinte, cuando Pablo O'Higgins montó su primera exposición y comenzó a colaborar en la revista bilingüe *Mexican Folkways*. También de esa época es su registro de afiliación al Partido Comunista Mexicano y su ingreso a las "misiones culturales" como maestro de arte, así como su colaboración en la primera monografía sobre la obra del artista

gráfico José Guadalupe Posadas, publicada por la misma revista y por los Talleres Gráficos de la Nación. Como activista de lucha social, sumó fuerzas con Juan de la Cabada y Leopoldo Méndez para fundar la Liga Proletaria Intelectual.

Su inicial éxito como pintor del proletariado mexicano atrajo el interés de la Academia de Artes de Rusia, que le extendió una beca para estudiar un año pintura. Al regresar a México inició una serie de murales para la escuela "Emiliano Zapata", consolidándose como maestro de dibujo de las escuelas primarias del Distrito Federal. En 1934 O'Higgins interviene en la fundación de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), organización con perfiles antifascistas, antiperperialistas y antibélicos. A él le tocó encabezar el Departamento de Artes Plásticas, particularmente el taller de pintura mural. Una de las primeras tareas de los miembros de la Liga consistió en decorar corredores y bóvedas del mercado "Abelardo Rodríguez", antigua construcción colonial que fuera parte del Colegio de Indios de San Gregorio. Con la participación de Leopoldo Méndez, Fernando Gamboa y Alfredo Zalce, en 1936 O'Higgins proyectó y pintó el mural *La lucha obrera*, también llamada *La lucha sindical*, para los Talleres Gráficos la Nación. Esta obra en su momento causó polémica y censuras.

Integrante fundador del Taller de Gráfica Popular, O'Higgins participó en exposiciones y congresos de artistas americanos. Tareas sustantivas fueron la producción de grabados en linóleo y las litografías, expresiones estéticas que mantuvieron la agitación política y la simpatía por la clase trabajadora. Famosa es su serie de litografías *El pueblo de México y sus enemigos*, realizadas entre 1935 y 1939. A principios de la década de los cuarenta fue comisionado para decorar el vestíbulo de la Escuela Normal de Maestros. Trabajarían junto a él, Alfredo Zalce, José Chávez Morado y Leopoldo Méndez. Sin embargo, por cuestiones financieras, el proyecto no pudo llevarse a cabo. Tuvo entonces la grata distinción de exponer en la muestra "Veinte siglos de arte mexicano", que organizaron el Museo de Arte Moderno de Nueva York y las autoridades mexicanas. La producción de carteles y grabados fue constante en esos años que lo vieron impulsar la formación de un centro de artes gráficas en San Francisco, California, así como dictar conferencias a trabajadores en los Ángeles.

En los años cincuenta, O'Higgins preparó un par de exposiciones para el Salón de la Plástica Mexicana y fue invitado a realizar un

mural de tema sindical para la Unión Internacional de Trabajadores Marítimos de Honolulu, Hawai. Asimismo, colaboró en la ilustración de medios impresos y obtuvo distinguidos premios. En 1961 el gobierno mexicano le otorgó la nacionalidad con carácter honorífico. Entre 1963 y 1964, indudablemente motivado y bien asesorado por Miguel León Portilla y Román Piña Chan, pintó para el Museo Nacional de Antropología e Historia las obras *Boda indígena en el pueblo de San Lorenzo*, *Paisaje Tarahumara* y *Dios del fuego*.

Pablo O'Higgins obtuvo en 1971 el Premio "Elías Sourasky" en la rama de arte. Este reconocimiento se vio acompañado de un incentivo económico y una exposición en el Palacio de Bellas Artes titulada "Presencia de Pablo O'Higgins en la pintura mexicana". Su trayectoria artística se mantuvo ininterrumpidamente hasta 1983, año de su muerte, acaecida el 16 de julio en la ciudad de México. Sus restos fueron sepultados en el pueblo de Rayones, cercano a la ciudad de Monterrey, en el estado de Nuevo León.

Historia de un mural crítico

El conjunto de frescos denominados *La lucha obrera o La lucha sindical*, realizado a instancias del Sindicato de Trabajadores de los Talleres Gráficos la Nación, es una de las obras más representativas del quehacer pictórico de Pablo O'Higgins. Ayudado por Alfredo Zalce, Leopoldo Méndez y Fernando Gamboa, O'Higgins supo plasmar en los muros de ese recinto los avatares de los obreros en sus demandas laborales. Esta obra fue el resultado de un concurso que estos artistas ganaron organizado por la LEAR, que entonces encabezaba Juan de la Cabada. Otros participantes fueron los pintores Ramón Sosamontes, Ángel Bracho y María Izquierdo.

Se escogió como temática principal la lucha de los obreros contra la guerra y el fascismo, su activismo en los Talleres Gráficos de la Nación y su derecho a la huelga. El discurso se inspiró en los Congresos VI y VII de la Internacional Comunista, cuyos ecos se escuchaban en las sesiones de organizaciones de izquierda tales como la LEAR. Gran controversia causó, en el desarrollo de la composición, la inclusión del retrato del corrupto líder de la Confederación Regional Obrera de México (CROM): Luis N. Morones. Este personaje mantenía un férreo control sobre los obreros y se destacaba por su enorme ambición, patente en alianzas patronales y en actos de represión.

En el mural de O'Higgins, Morones aparecía como una auténtica amenaza para la clase trabajadora. Joyas, vino y dinero fueron colocados como atributos de su persona. Su siniestra figura lucía protegida por un miembro de los "camisas doradas", grupo de esquirols y fuerza de choque de la corporación Acción Revolucionaria Mexicana (ARM), al servicio del negro dirigente. Como era de esperarse, la representación del líder cromista no tuvo buena acogida y se ordenaron cambios faciales en el retrato con el fin de evitar ofensas y confrontaciones. Pese a las airadas protestas de los artistas, el gobierno oficializó la censura y ordenó la transformación de la pintura, incluso bajo la amenaza de hacerlo por su propia cuenta. A regañadientes se modificó la escena, resultando una caricatura sin objetivo claro. Temas menos comprometedores fueron los alusivos a la lucha sindical, siendo el caso de los paneles *Fusil con bandera roja*, *Caja de Caudales*, *Momentos de la lucha de los trabajadores de los TGN*, *La Justicia* y *La huelga*.

Fusil con bandera roja es un fresco donde predominan tonos grises, ocre y rojos. A decir de la historiadora Leticia López Orozco, el fusil representa "la fuerza violenta, a punta de pistola, empleada por los camisas doradas para apaciguar los movimientos de protesta de los trabajadores".

Caja de caudales, obra matizada en grises, podría simbolizar la avaricia y la corrupción de empresarios y líderes charros que no dudan en pisotear los derechos de los trabajadores. Distribuidos en siete compartimientos, se ven "sacos de dinero, libros de cuentas y un ejemplar tachado del Contrato de Trabajo".

Momentos de la lucha de los trabajadores de los TGN es un fresco que tiene la riqueza de poseer un mayor cromatismo que los anteriores. Figuran dos hombres, uno de frente y otro de espalda, con gorras a "la bolchevique". Se encuentran imprimiendo volantes y propaganda sindical. Una cartela ostenta la inscripción: "Sin teoría revolucionaria no hay revolución".

El panel *La justicia* es una innegable parodia de ese valor. Como antes lo hiciera José Clemente Orozco en su serie *Las falsedades sociales* en el primer nivel del Antiguo Colegio de San Ildefonso, O'Higgins caricaturiza a la justicia de los hombres como una grotesca mujer, sólo que esta vez con facciones de cerdo; lleva los ojos vendados y se cierne amenazadora sobre la volumétrica figura de un obrero en

actitud imperturbable, quizá mayormente resignado. Complementa la escena un esbirro del capitalismo armado con metralleta.

Finalmente, *La huelga* es el fresco que muestra una de las conquistas más legítimas del proletariado. Como bien ha hecho notar López Orozco, tiene semejanza con uno de los murales del mercado "Abelardo Rodríguez". Tres hombres constituyen el motivo central; se trata de una representación sobre las labores activistas de información que deben existir en un movimiento huelguista. Uno de los trabajadores está agachado leyendo un trozo de papel, mientras que otro más extiende una hoja con consignas a la tercera figura.

La conservación de estas obras corrió riesgos en 1969. El inmueble donde se encontraban fue puesto en venta y se obligó a desprenderlos de los muros. Afortunadamente la intervención de restauradores del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble del Instituto Nacional de Bellas Artes impidió que los paneles se perdieran. Gracias a ello y aunque por corto tiempo, pudieron alojarse en el Archivo de Notarías. Recientemente once paneles del conjunto han sido restaurados y se encuentran en comodato en la Facultad de Derecho de nuestra Universidad.

Procesos de restauración

Bibliografía

- ✚ Del Conde, Teresa, Francisco Reyes Palma, Mariana Yampolsky, Xavier Moysés, *Pablo O'Higgins. Hombre del siglo XX*. México, UNAM / Coordinación de Difusión Cultural, 1992.
- ✚ López Orozco, Leticia, "Los murales de Pablo O'Higgins: una enseñanza histórica" en *Pablo O'Higgins, voz de lucha y arte*. Catálogo de exposición. México, UNAM / CONACULTA / Gobierno del DF / Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2005, pp. 91-111.
- ✚ Poniatowska, Elena, Gilberto Bosques, *Pablo O'Higgins*. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2003.
- ✚ Rivera, Diego, *Textos de Arte*, reunidos y presentados por Xavier Moysés. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

Informe de restauración

Estadio Olímpico/ La Universidad, la familia y el deporte en México

Diego Rivera

Diego Rivera (1886-1957)

La Universidad, la familia y el deporte en México

1952

Altorreleve con piedras de colores naturales

14 x 45 m

Estadio Olímpico

Núm. inv. 08-687506





La integración plástica y el Estadio Olímpico

Ciudad Universitaria es la obra más importante realizada bajo la tendencia artística denominada Integración Plástica, no sólo por la estética lograda en su construcción, sino por la importancia social del conjunto arquitectónico que alberga a la universidad con mayor proyección de América Latina. En su realización se retomaron las ideas de crear un arte público, monumental y con una función didáctica como postulaba el muralismo mexicano de principios de los años veinte.

La integración plástica concibió la pintura y la escultura como parte sustancial de la arquitectura y no como elementos agregados. Sus volúmenes, texturas, colores, simbolismos, etcétera, estuvieron planeados acorde a la función del edificio, a su ubicación y al impacto visual que tendrían en los espectadores en movimiento. La mayoría de los temas que diversos artistas convirtieron en formas y colores en los muros de esta magna obra, se refieren a episodios y personajes de nuestra historia y al papel preponderante de la educación en la transformación social.

Entre el paisaje pedregoso de San Ángel, surge el Estadio Olímpico Universitario en forma de volcán. El Estadio de Exhibición, como se le conoció hasta 1968, fue realizado por los arquitectos Augusto Pérez Palacios, Raúl Salinas Moro y Jorge Bravo Jiménez de forma novedosa evitando las escalinatas para los accesos principales, sustituyéndolos por rampas y disminuyendo la altura en las cabeceras, además de aprovecharse el material propio del lugar para dar forma a un cráter y no al tradicional cono invertido.

Para Diego Rivera, esta obra representó un claro ejemplo de la arquitectura moderna, nacional y autónoma, que muestra una cultura independiente que reconoce su historia. La idea original del artista consistía en realizar un relieve a todo lo largo y ancho del talud perimetral, sin embargo, sólo pudo concretar la parte central debido a su fallecimiento en 1957.

La Universidad, la familia y el deporte en México

El proyecto de Rivera tenía como objetivo revestir toda la superficie exterior del estadio con un relieve que representaría tanto al México prehispánico como al México moderno unidos a través del deporte, la educación, la familia y la paz. La historia del deporte en nuestro

país quedaría de manifiesto con el juego de pelota mesoamericano y las olimpiadas modernas. Sin embargo, sólo se llevó a cabo la representación del escudo universitario con el cóndor andino y el águila americana. Este emblema cobija a una familia integrada por una mujer, un hombre y su hijo mestizo a quien entregan la paloma de la paz. A los costados, se observan dos deportistas, un hombre y una mujer, que encienden el fuego olímpico; abajo, Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, lleva en su cuerpo mazorcas, elemento del que está constituido el hombre según la cosmovisión mesoamericana.

Diego Rivera cubrió el altorrelieve con piedras de colores y texturas naturales. Obtuvo el rojo del tezontle, al amarillo del ámbar, el blanco del mármol, el verde y el rosa de piedras de río; con esta gama logró plasmar una obra que recuerda la manera en que nuestros antepasados decoraban tanto con esculturas, relieves y pinturas los muros de los edificios más importantes de las ciudades prehispánicas.



1:
Acumulación de tierra.



2:
Desprendimiento de piedras.



3:
Faltante de
piedra en las
orejas.



4:
Formación de
concreciones
salinosas.

Procesos de restauración

Los problemas básicos que revelaba la obra eran causados por la exposición a la intemperie, la humedad y los cambios bruscos de las condiciones climáticas. Entre los deterioros más notables se podían apreciar la pérdida de las diferentes piedras que conforman el mural; el desprendimiento de varias secciones, principalmente de una mano del personaje central; la fractura del mortero de cemento que sirve como rejunteo de las piedras; la cristalización de sales; la presencia de microorganismos junto con las manchas de éstos en forma de escurrimientos; la exfoliación de las piedras en el área de los nopales; grietas en varias zonas del relieve y el crecimiento de plantas parásitas en la superficie. También se detectó que los rejunteos efectuados en intervenciones anteriores en los personajes que constituyen la familia, habían virado de color por lo que se apreciaban sumamente rojizos, lo cual constituía una interferencia visual importante en la apreciación de la obra.

5



6



5:
Desprendimiento
en la mano del
personaje central.

6:
Detalle del
fragmento.

Como primer paso en la restauración del mural, se realizó una limpieza superficial con escoba para retirar toda la tierra acumulada así como las plantas ahí situadas; después, se recolectaron los fragmentos desprendidos para reubicarlos en su lugar original. Posteriormente, se procedió a una limpieza físico-química y química con el fin de eliminar las manchas de microorganismos y desaparecer las concreciones salinas depositadas en la superficie. Una vez finalizados los procesos de limpieza, se unieron los fragmentos desprendidos con resina epóxica y una pasta especial. En el pedazo suelto de la mano del personaje central se realizó previamente una consolidación del área circundante por medio de resina epóxica; las uniones se

7



7:
Presencia de microorganismos.

8



8:
Manchas de escurrimientos.

9:

Exfoliación de la piedra en el
área de los nopales.

10:

Resanes de *rejunteo* rojizos.

9



10



11:
Limpieza mecánica.



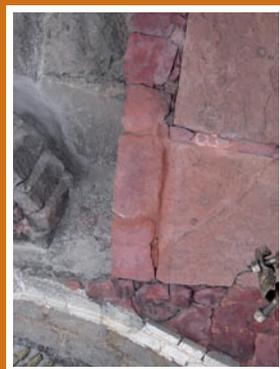
resanaron con pasta especial pigmentada y mortero de cemento y polvo de piedra, según el caso. Las grietas y fisuras se sellaron también con los mismos materiales empleados en las diversas uniones y, posteriormente, se patinaron con *movilith* pigmentado para integrarlos cromáticamente.

En los rejunteos deteriorados o perdidos, éstos se restablecieron con el fin de evitar, en la medida de lo posible, una mayor entrada de humedad al mural, utilizando para ello un mortero a base de cemento y polvo de piedra similar al de los elementos próximos. En las áreas perdidas de mosaico se realizó la reposición con piedras similares patinadas o mediante resina epóxica o cemento en los casos donde era imposible conseguir nuevamente el tipo de piedra teniendo la precaución de pigmentarlas para lograr una correcta integración visual.

En cuanto a los rejunteos rojizos, éstos se volvieron a patinar empleando *movilith* y pigmentos tomando en cuenta las diferentes tonalidades de las piedras circundantes. En el caso de las piedras exfoliadas, y debido a su avanzado estado de deterioro, se colocó un aplanado de sacrificio en la superficie con el fin de evitar daños en los restos de material original y lograr una lectura correcta de la imagen; dicho aplanado se realizó a base de cemento y polvo de piedra, imitando la textura del material original en cada zona.



12:
Unión de piedras con resina epóxica.



13:
Unión de una piedra desprendida y rejunteo pigmentado.



14:
Unión de piedras con pasta.



15:
Apuntalado en la unión del dedo.



16:
Unión de fragmentos en el área de los nopales.



17:
Pruebas de mortero para la reposición de piedra.



18:
Reposición de piedras faltantes con resina pigmentada.



19:
Detalle de los resanes.



20:
Resane simulando piedras.



21:
Reposición de la piedra
verde con resina epóxica
pigmentada.



22:
Patinado de los resanes de rejunteo.



23:
Aplicación de resanes de sacrificio.



24:
Detalle de la apariencia final.

Bibliografía

- ☛ *Bitácora de Arquitectura*, núm. 11. México, UNAM / Facultad de Arquitectura, febrero-abril, 2004.
- ☛ López Rangel, Rafael, *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. México, SEP, 1986.
- ☛ Rojas, Pedro, *La Ciudad Universitaria a la época de su construcción*. México, UNAM / CESU, 1979.

Informe de restauración

☛ Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble



Sala Nezahualcóyotl / El sol prehispánico
César Gastón González

César Gastón González (1940)
El sol prehispánico
1976
Lámina de cobre
3.55 x 13.74 m
Sala Nezahualcóyotl
Centro Cultural Universitario
Núm. inv. 08-775454



N César Gastón González

Nació en 1940 en San Felipe del Progreso, Estado de México. A los 15 años ingresó a la Academia de San Carlos, fue alumno de Ignacio Asúnsolo y Luis Ortiz Monasterio y obtuvo, en 1961, el título de Maestro en Artes Plásticas. Seis años después, el gobierno francés le otorgó una beca para estudiar en la Escuela de Artes de París. Sus primeras obras responden a la búsqueda de rutas alternas frente a la Escuela Mexicana de Pintura. Ha utilizado la piedra, el bronce y el concreto para dar vida a sus creaciones escultóricas basadas en líneas, colores y equilibrio carentes de referentes en la naturaleza o en la realidad inmediata; en ellas es posible observar una constante: su sentido dual. La composición, en general, es a partir de la suma de dos materiales, dos conceptos, dos movimientos o fuerzas, que lejos de contraponerse, se complementan. Su trabajo artístico ha formado parte de más de treinta exposiciones individuales y colectivas en México y en el extranjero. Se ha desempeñado como profesor en la Escuela de Diseño Industrial, en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, en la Escuela de Pintura y Escultura "La Esmeralda", en el Centro de Investigación y Experimentación Plástica del INBA y en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.

El sal prehispánico

Realizado con láminas de cobre, este relieve cubre los muros del palco que se localiza a la altura del vestíbulo principal de la Sala Nezahualcóyotl. Las diversas tonalidades derivan de los procesos químicos al que fue sometido el metal con la intención de que los acabados se alteren con el paso del tiempo y la acción del medio ambiente; es decir, el autor buscó crear una obra en constante transformación.

La disposición de las placas de lámina forman figuras geométricas armónicas a través de dos franjas horizontales que se prolongan de extremo a extremo. Estos dos elementos, de gran dinamismo y velocidad, colisionan y estallan en prismas que se proyectan en un relieve de gran fuerza por medio del cual el artista representa el proceso histórico que nos dio origen: el desarrollo de las culturas mesoamericanas y el encuentro con la cultura ibérica. En el lado izquierdo del mural, se observan cuerpos triangulares que están colocados alternadamente dando por resultados entrantes y salientes con un sentido rítmico. Un círculo, que representa al sol, logra su efecto visual gracias a las altas temperaturas a las que fue sometido

el cobre con lo cual rompe el sentido rectilíneo del conjunto. Esta obra es el único mural que el artista ha realizado en la UNAM y, sin embargo, es quizá una de sus creaciones más sobresalientes.



1:
Firma del autor.



2:
Placa. Gastón González C. 1976.



3, 4 y 5:
Vistas frontal, lateral izquierda y lateral derecha,
antes del proceso.

Procesos de restauración

La obra mostraba suciedad y algunos escurrimientos en superficie; su coloración había sido alterada debido a pérdidas en la pátina original, rayones, desprendimientos y corrosión; además de que ciertas secciones habían sido deformadas por posibles golpes. Algunos remaches y tornillos se encontraban sueltos poniendo en peligro la estabilidad de diversas áreas que componen el mural. Por lo anterior, se efectuó una limpieza mecánica y otra por medios fisicoquímicos utilizando una mezcla de agua destilada y canasol para retirar los elementos ajenos en la superficie. Enseguida, se procedió a eliminar los productos de corrosión localizados principalmente en los remaches que unen una lámina con otra utilizando hexametáfosfato de sodio al 5% diluido en agua aplicado con pincel, algodón e hisopos.

Debido a que en la esquina izquierda había deformaciones, fue necesario desmontar las láminas que presentaban estos daños para enderezarlas con pinzas y martillo de goma y devolverles su estabilidad y armonía estética. También se colocó una estructura de madera que sirve de soporte a la lámina frontal para evitar un futuro hundimiento.

En algunas zonas, el metal mostraba levantamientos de una capa de barniz, posiblemente colocada en una intervención anterior, la cual fue consolidada con *Paraloid B72* diluido en thinner y aplicado con pincel. Posteriormente, se repusieron remaches de igual o similar manufactura a los originales y se efectuó la reintegración cromática con pinturas al barniz en áreas donde había faltantes del acabado con el objetivo de evitar interrupciones visuales en la lectura de la obra.

Los escurrimientos de pintura fueron retirados con bisturí mientras que algunos, que no fue posible eliminar, se reintegraron cromáticamente por medio de veladuras de pintura al barniz. Finalmente, se suprimieron los brillos excesivos con goma de migajón y se aplicó una capa de protección a base de *Paraloid B72*, thinner y cera de abeja.



6:
Suciedad en lámina.



7:
Coloración alterada por pérdida de pátina.



8

9

8:
Deformación de esquina izquierda.

9:
Deformación por golpe.



10:
Limpieza fisicoquímica.

11



12



13



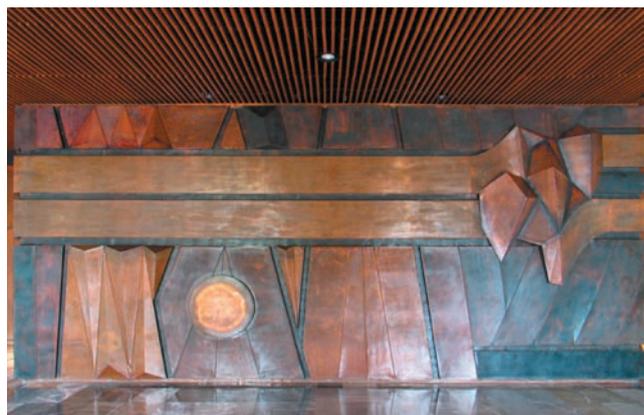
14



15:
Colocación de estructura de madera, como soporte.

11, 12, 13 y 14:
Desmontado de láminas para corrección.

16:
Colocación de remaches.



18:
Fin del proceso.



17:
Aplicación de barniz por aspersión.

Bibliografía

- ☛ *Guía de murales de la Ciudad Universitaria*. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas / Dirección General del Patrimonio Universitario, 2004.
- ☛ Manrique, Jorge Alberto (Present.), *César Gastón González. Retrospectiva: 40 años de producción plástica 1956-1996*. México, Gobierno del Estado de México / Secretaría de Educación, Cultura y Bienestar Social, 1996.
- ☛ *Ocho escultores, ocho tendencias*. Catálogo de exposición. México, Museo de Arte Carrillo Gil, 1985.
- ☛ *Tendencias del arte abstracto en México*. Catálogo de exposición. México, UNAM / Museo Universitario de Ciencias y Arte, 1967.

Informe de restauración

- ☛ Franco González Salas, María Elena, *Restauración del mural "El Sol Prehispánico" de César Gastón González. Sala Nezahualcóyotl. Ciudad Universitaria*, inédito. México, 2006, s/p + anexos.

Entrevista

- ☛ César Gastón González, 5 de julio de 2006, Sala Nezahualcóyotl, Centro Cultural Universitario.

*Escuela Nacional de Artes Plásticas/
Apoteosis de don manuel Tolsá y las musas Románticas*
Gilberto Aceves Navarro

Gilberto Aceves Navarro (1931)
*Apoteosis de don Manuel Tolsá y
las musas románticas*
1984
Mixta: madera y metal
3.55 x 13.74 x .70 m
ENAP
Núm. inv. 08-74210



N *Gilberto Aceves Navarro*

ació en la ciudad de México en septiembre de 1931. Ingresó a la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" del INBA en 1950. En este recinto tuvo como maestros a Mario Orozco Romero y a Luis Arenal. Colaboró con David Alfaro Siqueiros en la realización de los murales de la Torre de Rectoría en Ciudad Universitaria entre 1952 y 1953. Volvió a la escuela para aprender grabado con Isidoro Ocampo y, después de una estancia en Los Ángeles en 1964, regresó cuatro años después a integrarse al comité de lucha del movimiento estudiantil al lado de Manuel Felguérez. Ha destacado como dibujante, pintor, escultor y muralista, también ha diseñado escenografía y vestuario para obras teatrales. A lo largo de su trayectoria ha incursionado en el constructivismo, animalismo, abstraccionismo, figurativismo y, recientemente, en el arte efímero. Además de su trabajo plástico, ha desarrollado una destacada labor docente por más de 25 años en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Ha recibido diversos premios como el de *Nuevos Valores de la Plástica*, el del *Salón de la Plástica Mexicana* del INBA, y el *Premio Universidad Nacional* otorgado por la UNAM.

Entre sus exposiciones individuales y colectivas sobresalen las realizadas en el Museo del Palacio de Bellas Artes; en el Museo de Arte Moderno; en el Museo de la Acuarela de Brooklyn; en la Unión Panamericana, OEA, Washington; y en el Instituto de Intercambio Cultural Mexicano-norteamericano en Los Ángeles, California. Asimismo, ha participado en el Salón de la Plástica Mexicana y en diversas bienales de arte nacionales y extranjeras. Ha hecho murales con novedosas técnicas como los creados para los pabellones mexicanos en las Ferias Mundiales de Arte con sede en Canadá, Estados Unidos y Japón; y para museos de México, Colombia y Nueva York.

Apoteosis de don Manuel Tolsá

Entre los muros y pilares que circundan la explanada principal de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, se yergue la obra con la que Gilberto Aceves Navarro rinde homenaje, de forma muy particular, a uno de los arquitectos y escultores más importantes de finales del siglo XVIII y principios del XIX: Manuel Tolsá, de origen valenciano, impulsor del estilo neoclásico en Nueva España a quien se deben el diseño y la construcción del Palacio de Minería y la realización de la estatua ecuestre de Carlos IV, entre otras importantes obras.

El mural, que asemeja una escenografía teatral, fue realizado con tiras de madera de pino dispuestas en forma horizontal sobre las cuales se observan placas de metal que dan relieve al conjunto. Los elementos compositivos son reducidos, sin embargo destacan formas logradas a partir de un dibujo lineal que hace referencia a Tolsá, al Caballito de Carlos IV y a las siluetas de las musas. El lenguaje plástico que el artista emplea es geométrico.

El uso de nuevas técnicas y materiales, así como la síntesis de las formas, constituyen una renovación dentro del muralismo. La integración de esta obra con la arquitectura está pensada para que el espectador, en constante movimiento, tenga una continuidad visual entre muros y pilares. El contraste entre las texturas lisas de la lámina y las rugosas de la madera enriquecen el propósito del mensaje. Las diferentes coloraciones fueron obtenidas al atacar la madera y el metal, éste con soplete y con un tratamiento de ácidos, lo cual dio por resultado calidez y armonía al espacio.



2



1:
Firma del autor.

2, 3, y 4:
Tomas Generales de secciones. Antes del proceso.

Procesos de restauración

Los diversos problemas que se observaban en el mural eran la pérdida del acabado ahumado y la policromía en las secciones de madera debido al intemperismo y a la abrasión; faltantes de clavos originales y tablas de madera; deformación de varias láminas metálicas y presencia de productos de corrosión los cuales alteraban la pátina artificial colocada originalmente por el artista; deterioro avanzado en la parte inferior a causa de la humedad y a esgrafiados provocados por actos vandálicos; presencia activa entre la obra y el muro de pececillos de plata y grillos favorecida por la gran cantidad de basura acumulada; colocación de materiales ajenos en la superficie como armellas y clavos; manchas de pintura ocasionadas por labores de mantenimiento al edificio; y, por último, la presencia de un nido de palomas en la parte superior del muro noroeste que generó la consecuente deposición de excremento, polvo y suciedad generalizada. Aunado a todo esto, se le aplicó una capa de barniz brillante *River Comex* a todo el mural como medida de protección, la cual se perdió en un 80% además de alterar la apariencia estética de la obra.

5



6

7



5:
Pérdida del acabado ahumado en la madera.

6:
Pérdida de policromía.

7:
Pérdida del acabado en lámina metálica.

8



13



9



10



14

8:
Detalle de los productos de corrosión en las láminas metálicas.

11



9 y 10:
Exfoliación y deterioro de la madera en la parte inferior.

11:
Presencia de pececillos de plata.

12



12:
Detalle de la basura acumulada en el interior del mural.

13:
Manchas de pintura.

14:
Acumulación de excrementos de paloma.

Antes de iniciar los procesos de restauración se levantaron un registro gráfico y un fotográfico de las condiciones del mural; después, se hizo una limpieza mecánica a base de brochas y aspiradora con el fin de retirar todo el polvo y suciedad depositada tanto en la superficie como al interior del mural. Debido a la presencia activa de insectos, se optó por fumigar toda la obra con piretroides.

Para eliminar los restos del barniz *River Comex* que aún se encontraba en algunas secciones de la madera, se procedió a lijarlas, pues las pruebas de limpieza con solventes no funcionaron; mientras que las manchas de pintura se retiraron con thinner y el auxilio de un bisturí. Una vez finalizada la limpieza, se resanaron los esgrafiados con pasta para madera y se volvió a aplicar con soplete el acabado ahumado en toda el área; por medio de un cepillado se eliminó el hollín suelto y se obtuvo el brillo deseado.



15:
Limpieza y eliminación del barniz *River* y lijado de la madera.



16:
Lijado y limpieza de la madera.



17:
Limpieza química de la madera.



18:
Lijado y limpieza de la madera.



19:
Resane de esgrafiados y faltantes en la madera.



20:
Ahumado de la madera.



21:
Cepillado posterior al proceso de ahumado de la madera.

22:
Eliminación de la madera podrida en la parte inferior.



22

23:
Reposición de las secciones de triplay podridas y aplicación del acabado ahumado.



23

Los fragmentos de madera podrida que se encontraban en la parte inferior se retiraron y se repusieron con madera similar, mediante el sistema de sujeción original; en dichas reposiciones se llevó a cabo el proceso de ahumado a partir de soplete para lograr su completa integración. En el caso de las tablas que presentaban exfoliaciones se realizó una consolidación con *mowithal* al 20% en acetona. Por último, se volvieron a pintar las zonas en que la policromía se había perdido con pintura vinílica y de esmalte *Comex*, igualando los colores de la obra. Es importante señalar que este tipo de pintura fue la que empleó originalmente el artista.

En el caso de la eliminación de productos de corrosión en las láminas metálicas, se realizaron varias pruebas dando por resultado que el ácido cítrico era el único material que retiraría eficientemente la corrosión sin alterar la pátina artificial original. Una vez finalizado este proceso, se efectuó una pasivación con hexametáfosfato de sodio para retardar la aparición de estos productos. Por lo que respecta a las áreas en las que se perdió la patina al momento de eliminar las manchas de pintura, se realizaron pruebas para ejecutar el repatinado a partir de la acción de un ácido; sin embargo, el resultado en ninguno de los casos fue satisfactorio, por lo que se decidió utilizar pinturas al óleo para integrar las lagunas; el tono mate se obtuvo mediante ceniza de cigarro. Las deformaciones en las láminas se trataron mecánicamente y se fijaron con clavos de cabeza de gota de acuerdo a la técnica original. Por último, se cubrió completamente el mural con barniz marino mate *Poliform*.



24

24:
Detalle del acabado ahumado y reintegración cromática en líneas blancas.



25

25:
Detalle final del acabado ahumado de la madera.

26 y 27:
Fin del proceso de restauración.



Bibliografía

- ☛ *Abstracción, transformación y no figuración*. México, CNCA, 2001.
- ☛ Chepen, Silvia, *Trazos y revelaciones: entrevista a 10 artistas mexicanos: Gilberto Aceves Navarro, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Roger Von Gunten, Joy Lavilla, Vicente Rojo, Juan Soriano y Francisco Toledo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- ☛ Icaza, Miguel (edición y diseño), *Dibujo en México: Gilberto Aceves Navarro, José Luis Cuevas, Pedro Freideberg, Francisco Icaza, Rogelio Naranjo, Vlady y Héctor Javier*. México, ILCE, 1978.

Informe de restauración

- ☛ Franco González Salas, María Elena, *Reporte sobre los trabajos de restauración efectuados en el mural "Manuel Tolsá y las musas románticas"*, inédito. México, 2006, s/p + anexos.

Entrevista

- ☛ Gilberto Aceves Navarro, 24 de octubre de 2006, Estudio-Taller en la Colonia Roma, México, D.F.



Obra Artística
Vitrales

Museo de Geología/
Barranca de Teocelo/ Pilar de Huayapam-Tepehuanes

Anónimo

Anónimo
Barranca de Teocelo (Ver.)
ca. 1903-1906
Vitral
2.46 x 1.26 m
Museo de Geología
Núm. inv. 08-609273



Anónimo
Pilar de Huayapam-Tepehuanes (Dur.)
ca. 1903-1906
Vitral
2.46 x 1.26 m
Museo de Geología
Núm. inv. 08-609272



*Museo de Geología/
Las hermanas ruinas de Tepozteco/ Erupción del volcán de Colima*

Anónimo

Anónimo
Las hermanas ruinas de Tepozteco
ca. 1903-1906
Vítrol
2.46 x 1.26 m
Museo de Geología
Núm. inv. 08-609274



Anónimo
Erupción del volcán de Colima
24 de marzo de 1903
ca. 1903-1906
Vítrol
2.46 x 1.26 m
Museo de Geología
Núm. inv. 08-609276



El recinto

La creación del Instituto de Geología obedeció a la necesidad de establecer en la ciudad de México un centro de investigación de carácter nacional, dedicado al estudio de la geología y la paleontología. A instancias de Antonio del Castillo, el 18 de diciembre de 1888, el Congreso de la Unión declaró la fundación del Instituto Geológico Nacional, dependiente de la Secretaría de Fomento, Colonización e Industria.

Con objeto de que el recién creado instituto contara con un local suficientemente amplio y propio para alojar las oficinas, laboratorios, biblioteca, salas de museo y demás áreas de investigación, la Secretaría de Fomento acordó la construcción de un edificio especial en los primeros meses del año de 1900. Para ello, se adquirió el lote ubicado en la quinta calle del Ciprés, frente a la alameda de Santa María la Rivera.

El ingeniero y arquitecto Carlos Herrera López tuvo a su cargo la elaboración del proyecto y la dirección de la obra que concluiría seis años después, inaugurándose en septiembre de 1906 con motivo del X Congreso Geológico Internacional. El edificio fue construido conforme a la idea arquitectónica y museográfica de su entonces director, el geólogo José Aguilera. El edificio consta de un sótano y dos pisos, en el primer nivel se ubican las salas de Geología, Mineralogía, Paleontología y Petrografía y, en el segundo, se encuentran las oficinas, laboratorios y biblioteca. En los corredores de la planta alta se pueden apreciar cuadros que representan la flora y la fauna marina y terrestre de remotas épocas geológicas pintados por el paisajista José María Velasco.

Realizado bajo el gusto de la arquitectura porfiriana, el museo luce una espléndida escalera en el vestíbulo principal con características *art nouveau*. Su sistema constructivo es mixto: cimientos de mampostería de piedra y emparrillados de viguetas de hierro. Como elementos de elegancia y distinción, destacan una serie de vidrieras emplomadas que comunican el corredor con el mirador de la fachada.

Vidrieras emplomadas

Las diez vidrieras de que consta el edificio se encuentran distribuidas entre la planta baja y el primer nivel, y fueron fabricadas en Baviera

entre 1903 y 1906; la mayoría de ellas bajo el diseño de algún artista conocedor de los variados paisajes mexicanos.

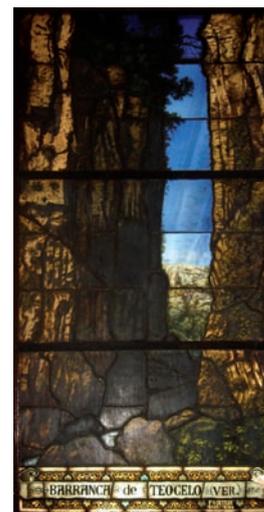
En la planta alta se pueden contemplar tres vidrieras que corresponden a las puertas que comunican el corredor con el mirador. La del centro representa la catarata de Necaxa; la del lado derecho, la erupción del volcán de Colima en marzo de 1903; y, la del lado izquierdo, un grupo de peñas conocido con el nombre de "Las Hermanas" en las ruinas del Teopozteco. En los costados del mirador hay otros dos vitrales que aluden a la barranca de Teocelo en Veracruz y el Pilar de Huyapam, en Tepehuanes, Durango. A los lados del mismo balcón se pueden admirar otros dos que plasman el Cañón del Puente de Chone (línea del Ferrocarril Nacional de México), y los órganos de Actopan.

En la planta baja hay otras tres vidrieras que reproducen un sistema de bombas en una mina antigua, según el "Livre des Mines d'Agricole" de 1580, y una máquina de extracción por fuerza hidráulica, según el mismo libro. La vidriera más notable y de mayor tamaño sirve de fondo al vestíbulo; representa el interior de la mina de Wieliczka, en Rusia, mide aproximadamente cinco metros de altura por dos y medio de ancho y tiene una puerta que comunica con el elevador del edificio.

De estas diez obras, se restauraron *Barranca de Teocelo (Ver.)*, *Pilar de Huyapam-Tepehuanes (Dur.)*, *Las hermanas ruinas de Teopozteco y Erupción del volcán de Colima*. 24 de marzo de 1903. Sin duda sus temáticas se inscriben en la conformación de zonas geológicas que en algún momento nutrieron las salas de colecciones minerales del museo.

Barranca de Teocelo (Ver.)

Este vitral nos remite a la zona enclavada en el estado de Veracruz, famoso por sus paisajes naturales y el predominio de los tonos verdes, azules, blancos y amarillos que dan gran vida a esta composición. Teocelo viene del náhuatl, teotl (dios) y ocelotl (jaguar). Teocelo es un municipio de Veracruz



con cerca de 13,000 habitantes que produce plátano, naranja y mango, así como café de excelente calidad. Su cabecera es la ciudad del mismo nombre. Fue elevada a la categoría de villa el 17 de mayo de 1881 y a la de ciudad el 11 de junio de 1899.

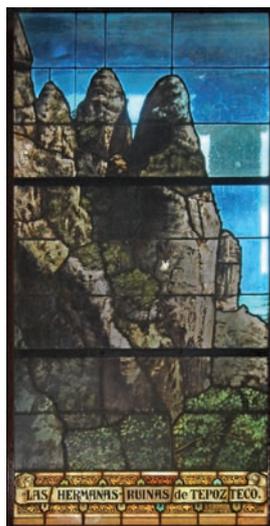
Pilar de Huaypam-Tepehuanes (Dur.)



Es el título del vitral colocado en un pequeño salón del segundo nivel. En él se observa un capricho de la naturaleza que sobresale del terreno en forma de columna o pilar. Está rodeado de una simple vegetación y enmarcado por un cielo azul. El paisaje real que inspiró esta creación artística se ubica en la zona de los Tepehuanes en la sierra del estado de Durango, la cual forma parte de la cresta principal de la Sierra Madre Occidental; el municipio cuenta con casi 15,000 habitantes y su altitud media sobrepasa los 2,000 m; dentro de sus actividades fundamentales está la extracción de estaño y manganeso, y la explotación de la madera.

Las hermanas ruinas de Tepozteco

Colocada del lado oriente, en el segundo nivel del museo, esta obra hace referencia a las famosas ruinas del Tepozteco, que se ubican en el cerro situado al sudeste del Ajusco, en la vertiente del valle de Cuernavaca. Esta zona es notable por la irregularidad de su cima que parece quebrada; en ella se encuentran las ruinas del templo de Tepozteco o Tepoztécatl, dios del pulque. Para rendir culto a esta divinidad, en tiempos prehispánicos acudían a este sitio peregrinaciones de lugares remotos. De fuertes contrastes, donde predominan los grises y azules, el vitral realza con gran perspectiva esta maravilla natural y prehispánica.



Erupción del volcán de Colima. 24 de marzo de 1903

Alusiva al volcán conocido como *Nevado de Colima* y a la erupción que hiciera el 24 de marzo de 1903, esta obra se ubicada en el segundo nivel y muestra los momentos en que el cráter hace gala de impresionantes fumarolas amenazando con destruir los alrededores. Al fondo, se despliega la cima nevada con un cielo gris; las fumarolas se aprecian como grandes nebulosas. Abajo, casi en penumbras, se puede distinguir la ciudad y su arquitectura. Una fuerte combinación de blanco, negro y gris caracteriza la composición. El volcán mide 4,330 m de altitud y está ubicado a 33 km al norte de la ciudad de Colima, está nevado la mayor parte del año; sin embargo, se trata de una cima muy erosionada, cuyas faldas presentan abundante vegetación.



1:
Inscripción con el nombre de los realizadores.



2:
Las Hermanas, Ruinas del Tepozteco. Detalle de la cartela al finalizar los procesos de restauración.

Procesos de restauración

Los cuatro vitrales tenían deterioros semejantes consistentes en una gran deposición de suciedad y sales de carbonato en la superficie de ambas caras de los cristales, así como fracturas y averías en dos de ellos causadas por un impacto de bala. De igual manera, las obras no poseían estructura de soporte original que garantizara su estabilidad.

3



4



5



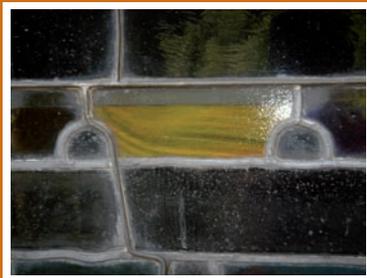
2:
Deposición de suciedad y velos salinos.

3:
Detalle de una de las fracturas.

4:
Detalle de uno de los balazos visto desde la cara exterior.

5:
Detalle de uno de los faltantes.

6



7



6:
Detalle de una posible reposición anterior.

7:
Detalle del deterioro en las cañuelas de plomo.

8:
Desmontaje de los vitrales.

9:
Limpieza superficial.

10:
Limpieza fisicoquímica.

Como primer paso para la restauración de las piezas se llevó a cabo el desmontaje de cada vitral para la realización de los procesos pertinentes. Se comenzó por una limpieza fisicoquímica y química con el fin de retirar toda la suciedad y sales depositadas en superficie. Una vez concluido este aseo, se procedió al tratamiento de las fracturas, el cual se realizó de dos formas, la primera, sustituyendo los cristales rotos por otros pintados con grisallas y/o esmaltes tratando de igualar los colores y texturas originales (los colores se fijaron por medio de horneado a alta temperatura); la segunda, se unieron las fracturas más grandes con resina epóxica, dada su capacidad adhesiva y resistencia a los rayos UV.

8



9



10





11:
Desmontaje de los cristales.



12:
Unión de fracturas con resina epóxica.



13:
Reemplomado de los paneles.



14:
Reemplomado de los paneles.

15:
Suciedad y deterioro en la masilla de las barras de soporte.

16:
Limpieza y pulido de las barras de soporte que unen cada panel.

17:
Aplicación de pintura negra a las barras de soporte.

Uno de los cristales dañado por el impacto de bala se sustituyó procurando asemejar las cualidades del cristal original; en el caso del otro cristal, donde la bala no logró penetrar, se utilizó un adhesivo especial para resanar la cavidad formada; posteriormente, se esmeriló y se aplicó una capa de óleo con el fin de igualar el color original de la pieza; por último, se agregó una capa de protección de laca en dicha zona.

Cada uno de los cristales sustituidos se reintegró por medio de un proceso de reemplomado empleando los espesores de las cañuelas originales; después, se soldó en distintos puntos utilizando caudín eléctrico y soldadura 60/40. A los paneles que no presentaban una estructura de soporte original se les forjó una con el fin de proporcionar una mayor estabilidad al vitral.



Las barras de soporte que separan y sujetan a cada panel se retiraron para eliminar la suciedad y corrosión presente; una vez finalizada la limpieza se pintaron con esmalte negro y se reintegraron a sus marcos originales.



Concluidos los procesos antes mencionados, se montó nuevamente cada uno de los cuatro vitrales restaurados en su sitio.





18:
Aplicación de pintura negra a las barras



19:
Embalaje de los paneles.



20:
Aplicación de aceite antes de montar los paneles de cada vitral.



21 y 22:
Montaje de los vitrales.



22



23:
Pilar de Huayapam-Tepehuanes. Fin del proceso. Detalle.



24:
Las hermanas ruinas de Tepozteco. Fin del proceso. Detalle.



25:
Erupción del volcán de Colima. Fin del proceso. Detalle.

Bibliografía

☞ Irazaba Ávila, Óscar y Luis Arrubarrena Espinosa, "El Museo del Instituto de Geología" en *Maravillas y curiosidades: mundos inéditos de la Universidad*. México, UNAM / Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2002, pp. 88-107.

☞ Villaseñor, Enrique, *El vitral*. México, s/e, 1931.

☞ Periódico, *El Imparcial*. Septiembre 9, 1906.

Informe de restauración

☞ Hentschel Ariza, Ingrid, *Informe de la conservación y restauración de siete vidrieras instaladas en el Museo de Geología*, inédito. México, Taller de Vidrio, 2006, s/p + anexos.



*Casa Universitaria del Libro/
Iglesia de San Francisco Javier en Tepetzotlán*
Anónimo

Anónimo

Iglesia de San Francisco Javier en Tepetzotlán

ca. 1920

Vitral fabricado por los hermanos Mauméjean
(Madrid)

5.75 x 2.90 m

Casa Universitaria del Libro

Sin núm. inv.



El recinto

Situada en la esquina de las calles de Puebla y Orizaba, y construida entre los años 1915-1920, la Casa Universitaria del Libro pertenece a las postrimerías de la arquitectura porfiriana. Originalmente el inmueble tuvo por función ser la residencia de la familia Baranda Luján, oriunda del estado de Campeche, quien adquirió el predio en el año de 1914.

Como muchas otras casonas de la época, la construcción hace un derroche de ornamentación, reveladora, sin duda, de la ostentación característica de las familias burguesas de ese tiempo. A principios de los años cuarenta, el edificio fue arrendado y ocupado por la embajada de Brasil hasta 1945. Luego, el inmueble pasó a ser propiedad del Centro Asturiano de México. En 1986 este Centro cedió en comodato el inmueble a la UNAM, quien instaló ahí la sede de la Casa del Libro, sitio en donde se realizan actividades culturales de diversa índole, desde talleres y cursos hasta conferencias y exposiciones.

El edificio es de planta irregular y presenta una fachada ochavada, de tal suerte que la visión simultánea de su portada central y las inmediaciones laterales, otorgan a la construcción el aspecto elegante propio de las viviendas señoriales que recuerdan la época porfiriana.

El vitral

El interior del inmueble se destaca por un amplio vestíbulo en forma elíptica que organiza la disposición del resto de las habitaciones. Desde este punto se perfila el arranque de la escalera, cuyo eje vertical luce un bello vitral emplomado con una panorámica del antiguo templo jesuita de San Francisco Javier, anexo al Colegio Noviciado y Casa de Probación de Tepotzotlán, hoy Museo Nacional del Virreinato. Esta obra corresponde con la decoración original del inmueble y fue realizada en Madrid, España, por la casa Hermanos Mauméjean, S.A.

El motivo central es la fachada de la iglesia del poblado de Tepotzotlán, en el Estado de México, cuya etimología náhuatl es "lugar del jorobado", sitio de trascendencia histórica desde la época prehispánica. Esta construcción es reconocida gracias a su riqueza arquitectónica e inigualable belleza interior. Su portada principal, finamente ornamentada, fue ejecutada entre 1760 y 1762 siguiendo el gusto del arquitecto Lorenzo Rodríguez. Pertenece al llamado barroco estípite y se caracteriza por el uso de pilastras, cornisas

ondulantes, nichos, peanas y medallones, además de la integración de abundantes figuras de destacados jesuitas, ángeles, follajes, roleos y frutos. También es notable el color claro de la cantera empleada que, al contacto con la luz, produce particulares clarososcuros que exaltan la belleza y el detalle del diseño.

A decir de la historiadora del arte Elisa Vargas Lugo, "la portada de Tepotzotlán es la primera obra monumental estructurada con estípites; ni el Sagrario Metropolitano, ni la Iglesia de la Santísima, ni la de San Francisco de la Ciudad de México son tan monumentales, pues se trata de iglesias ciudadinas colocadas sobre espacios menos amplios. En cambio el templo de Tepotzotlán concebido frente a su gran atrio pudo lucir tres cuerpos y elevarse extraordinariamente." Hecho realzado en este vitral con la representación detallada de la torre y sus diferentes elementos volumétricos.

La perspectiva que ofrece el emplomado, coloca al espectador en el atrio de uno de los accesos al convento el cual está delimitado por una barda perimetral de arcos invertidos con florones de estilo neoclásico. Sin importar que el vitral carezca de un gran colorido, pues predominan las tonalidades sepias, el juego de la luz hace que su presencia se funda con el resto de la casa de manera discreta y elegante.



1: Toma general desde el exterior.



2: Detalle de la inscripción con el nombre de los realizadores.



3: Detalle de uno de los motivos.

Procesos de restauración

Dada la exposición de una cara del vitral hacia la intemperie, se habían generado diferentes deterioros en la superficie, principalmente la deposición de suciedad, sales de carbonatos y materiales contaminantes. Se detectaron varias secciones intervenidas anteriormente, en las cuales se realizaron limpiezas que afectaron la capa pictórica. La masilla perimetral que sujeta cada panel a su marco y provee un adecuado sellado se encontraba sumamente deteriorada o perdida en su totalidad, además del desprendimiento de las barras de sujeción ubicadas en la cara interna.



6: Detalle de la alteración visual por la deposición de suciedad.



7: Detalle de escurrimientos de mezcla en el exterior del vitral.

10



En primer lugar, se realizó el desmontaje de los treinta paneles que conforman el vitral por la cara posterior del edificio, los cuales se embalaron cuidadosamente para transportarlos a un taller y efectuar los procesos de restauración pertinentes. Se empezó por una limpieza fisicoquímica con agua destilada y solución jabonosa para eliminar la suciedad acumulada, auxiliándose de telas de lana o algodón, y, posteriormente se continuó con una limpieza química para retirar los velos salinos.



4: Detalle de la suciedad en forma de escurrimiento.



5: Detalle de la deposición de suciedad y velos salinos.



8: Detalle de desprendimiento de una de las barras de sujeción.



9: Detalle de la corrosión en la estructura de sujeción.

11



10: Limpieza superficial en el inmueble.

11: Desmontaje de los paneles.

12: Desmontaje de los cristales deteriorados.

12



13: Limpieza y eliminación de sales.



14:
Reemplomado del vitral.



15:
Soldado de las barras
de sujeción.



16:
Soldado de la
estructura del bastidor.

18:
Montaje del vitral.

19:
Montaje del vitral.



17:
Aplicación de pintura café en
el bastidor.

Una vez finalizado el aseo de los paneles, se procedió al tratamiento de las fracturas respetando las técnicas y cristales empleados en su técnica de factura, usando como adhesivo resina epóxica. Todo el vitral fue reemplomado y las barras de sujeción fueron unidas con soldadura 60/40 y reintegradas a cada panel.

En el caso del bastidor, los tratamientos se hicieron en el inmueble y consistieron en la limpieza y aplicación de una capa de *primer* anticorrosivo; posteriormente, se colocó una capa de pintura café con el fin de igualar el color original del bastidor; por último, se selló toda el área perimetral ubicada entre el marco de piedra y el bastidor. Después de concluidos estos procesos, se colocó cada panel en su lugar original, sellando cada uno con chavetas y silicón color negro.



Bibliografía

- ☞ Maquívar, María del Consuelo, *Los Retablos de Tepotzotlán*. México, INAH / Departamento de Divulgación y Promoción Cultural, 1976 (Colección Científica. Catálogos y Bibliografías, núm. 47).
- ☞ Reyes, Constantino, et al., *Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán. Guía Oficial*. México, INAH / SEP, 1967.
- ☞ Schoroeder Cordero, Arturo, et al., *Una mirada cercana. Casa Universitaria del Libro*. México, UNAM / Coordinación de Humanidades, 2002.
- ☞ Tavares López, Edgar, *Colonia Roma*. México, Editorial Clío, 1996.
- ☞ Vargas Lugo, Elisa, *Las portadas religiosas de México*. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

Informe de restauración

- ☞ Henschel Ariza, Ingrid, *Casa Universitaria del Libro. Proyecto para la restauración de la vidriera*, inédito. México, Taller de Vidrio, 2006, s/p + anexos.



Obra Diversa





Palacio de la Autonomía/ Mobiliario: una mesa y tres sillones

Mesa tallada
Finales del siglo XIX
Madera ensamblada
87 x 191 x 110 cm
Palacio de la Autonomía
Núm. inv. 08-750014

Tres sillones
Finales del siglo XIX
Madera tallada y ensamblada con
recubrimientos en piel
156 x 75 x 97 cm
Núm. inv. 08-750015
156 x 68.5 x 73 cm
Núm. inv. 08-750016
156 x 68.5 x 73cm
Núm. inv. 08-0750017
Palacio de la Autonomía



E *El recinto*

El Palacio de la Autonomía es un edificio de gran relevancia en la historia de la Universidad Nacional. Se encuentra ubicado en una de las calles más añosas del Centro Histórico de la ciudad de México. Tiempo atrás estuvo allí el convento de Santa Teresa la Antigua, la Escuela Normal de Maestros, la Rectoría de la Universidad, las escuelas de Odontología, de Iniciación Universitaria, de Comercio y Administración, de Enfermería y Obstetricia, así como la Escuela Nacional Preparatoria “Erasmus Castellanos Quinto”.

Muy cerca de ahí, a unos metros, se levantaban dos de los principales teocallis de la cultura mexicana: el Templo Mayor, cuyos adoratorios estaban dedicados a Tláloc, dios de la lluvia, y a Huitzilopochtli, deidad guerrera y representante del sol, en colindancia con el teocalli destinado a Tezcatlipoca, “el dios del espejo humeante”.

En la época colonial este edificio tuvo una fisonomía muy propia de la arquitectura de monjas, pero cambió a partir de la exclaustración religiosa en el siglo XIX. A Enrique Laubscher se le encargó la reconstrucción del edificio que utilizaría la Escuela Normal de Maestros; no obstante, tocaría al arquitecto e ingeniero civil Manuel Francisco Álvarez planear la verdadera distribución arquitectónica del inmueble, la cual abarcó las dos plantas del claustro y las dos fachadas que actualmente se aprecian. Posteriormente, en una remodelación, también participaría el ingeniero Porfirio Díaz Ortega.

En su interior, en lo que fuera el salón de historia y geografía, se instaló el salón de actos llamado El Paraninfo cuyo proyecto ornamental se encomendó al arqueólogo Leopoldo Batres, quien dispuso el ensamblaje de siales realizados en cedro y la colocación de doce óleos con el tema de las Sibilas del pintor novohispano Pedro Sandoval, amén de la reintegración de varias columnas salomónicas provenientes de un retablo de la capilla de la Real Universidad de México. Asimismo, en uno de los muros, se pintó el escudo liberal y positivista de la Universidad con su antiguo lema: “La salvación del pueblo está en el amor a la patria y a la ciencia”. Todo el salón en su conjunto se caracteriza por su unidad y gran riqueza decorativa.

A tono con esta decoración quedaron una mesa tallada a mano y varios sillones labrados a la usanza del siglo XVIII. Este mobiliario,

con el tiempo, se convirtió en parte de un escenario de suma importancia, ya que en este recinto se trataron asuntos de enorme envergadura para la vida académica, cultural y política del país. Allí se suscribieron acuerdos y se reunieron personajes notables de la intelectualidad mexicana. Baste mencionar al primer Rector de la universidad moderna, José Vasconcelos, y a los miembros del Ateneo de la Juventud: Joaquín Eguía Liz, Alfonso Reyes, Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña, Julio Torri, Enrique González Martínez, Rafael López, Roberto Argüelles Bringas, Eduardo Colín, Joaquín Méndez, Médez Bolio, Rafael Cabrera, Jesús Acevedo, Alfonso Cravioto, Martín Luis Guzmán, Diego Rivera, Alfredo Ramos Martínez, Manuel Ponce, Julián Carrillo, Roberto Montenegro, Carlos González Peña, Isidro Fabela, Manuel de la Parra, Mariano Silva y Federico Mariscal.

Mobiliario

La mesa es una pieza pensada para despacho. Se compone de base y cubierta rectangular. La base tiene cuatro patas, cuatro travesaños o tirantes y cuatro tableros decorados con motivos florales. Las patas tienen formas entorchadas que terminan en cubo. La cubierta está decorada con taracea y tiene al centro una estrella con contornos dentellados; hay alrededor del canto una moldura rizada.

Los sillones son de características muy semejantes. Varía ligeramente el principal en su altura por ocupar el lugar de honor, tiene brazos discretamente curvos y entre las patas delanteras una chambrana con el canto ondulado y flores talladas; el asiento y el respaldo están tapizados con cuero de color verde y clavos de adorno en la periferia. Los otros dos sillones, de menor altura, añaden a su fabricación tallas zoomorfas en las chambranas y en las patas. Actualmente, tanto la mesa como los tres sillones se encuentran decorando la Oficina del Rector en el Palacio de la Autonomía.



Procesos de restauración

Mesa

Los principales deterioros que presentaba la mesa eran la rotura del faldón, el desajuste de los ensamblajes, grietas y fisuras en varias secciones, y abrasión generalizada; además, se detectaron intervenciones anteriores en las cuales se colocaron clavos metálicos para solucionar el problema del desajuste sin lograr resultados. El tablón que constituye la cubierta de la mesa mostraba desprendimientos y faltantes en el trabajo de marquetería y pasmados en el barniz del acabado; asimismo, se localizó una grieta (en el sentido de las fibras de la madera) producto de los cambios de humedad y temperatura a los que fue sometido el mueble; esta grieta, sin embargo, ya había sido intervenida anteriormente.

Para comenzar los procesos de restauración de esta pieza se desmontó cada una de las partes removiendo los clavos y taquetes de madera; posteriormente, se efectuó la eliminación de restos de adhesivo envejecido y se realizó a una limpieza química con enzimas. Una vez terminado este paso, se colocaron injertos de madera de cedro en los faltantes y se unieron las diferentes secciones empleando como adhesivo cola de hueso. Se resanaron tanto las grietas como las fisuras y se realizó una reintegración cromática con pinturas al barniz.

En cuanto a la cubierta, se retiró el barniz alterado con solvente orgánico; después, se unieron los fragmentos desprendidos de marquetería con cola de hueso y se realizaron las reposiciones de los faltantes, en el caso de las secciones oscuras se utilizó madera nava y en las secciones claras se empleó cedrillo. Con respecto a la grieta intervenida, se determinó que se encontraba estable, por lo que únicamente se colocaron lascas de madera balsa para cerrar algunas áreas, las cuales se resanaron y reintegraron cromáticamente. Asimismo, por debajo de la cubierta se colocó una sección faltante del refuerzo, cuya función es mantener la moldura de rizos a la cubierta. Finalmente, se aplicó un acabado a base de goma laca, sellador de nitro laca y un abrillantado por medio de cera microcristalina.



1:
Detalle de la pérdida de acabado en uno de los faldones.



2:
Detalle de la unión de la pata con el faldón desprendido.



3:
Detalle de la fractura del faldón.



4:
Detalle de la grieta localizada en el centro de la cubierta.



5:
Detalle de los faltantes en la marquetería.



6:
Unión de las diferentes partes de la mesa.



7:
Unión de reposiciones en la marquetería.



8:
Detalle de la marquetería al finalizar los procesos de restauración.



9:
Colocación de clavos de madera en una de las uniones.



10:
Detalle del faldón una vez aplicado el acabado final.



11:
Colocación de lascas de madera balsa en la grieta de la cubierta.

12:
Detalle de la grieta después del proceso.



Sillones

Los tres sillones mostraban faltantes en las patas y los brazos, grietas, fisuras, rayones y abrasión. Se comenzó por desarmarlos removiendo el tapiz de los asientos con lo que quedó al descubierto el relleno original constituido por fibras de coco, crin de caballo, algodón y una manta blanca que cubre y contiene este relleno. Los clavos de adorno se retiraron y se guardaron según el orden en el que se encontraron. Se desarmaron las cuñas y se quitaron los clavos de madera que reforzaban los ensambles de caja y espiga que unían la estructura. Una vez desmontadas las partes, se eliminaron los restos de adhesivo envejecido y se realizó una limpieza química con enzimas. En el caso de los faltantes se colocaron injertos de madera de cedro rojo adhiriéndolos con cola de hueso; posteriormente, se tintaron para entonar con el color original.

Las grietas y fisuras detectadas se unieron con cola de hueso y después se resanaron, en el caso de los rayones y desgastes en el acabado se les dio una retocada. Concluido el proceso, se volvió a armar cada sillón colocando en su lugar los clavos y cuñas originales de madera; asimismo, se volvieron a tapizar los asientos en la forma en que se encontraban al iniciar la restauración. Finalmente, como medida de protección, se aplicó una capa a base de cera microcristalina.



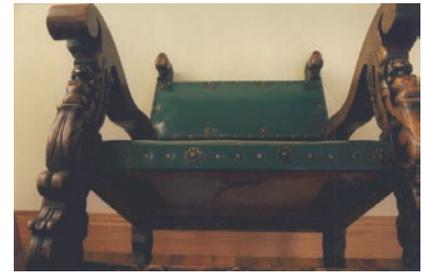
13:
Sillón I. Toma general, antes del proceso.



14:
Detalle del faltante en una pata trasera.



15:
Detalle de los clavos y
tachuelas decoradas del tapiz.



20:
Sillón 2. Toma general (45°),
antes del proceso.



16:
Detalle de un brazo y moldura
después de desarmar el mueble.



21:
Detalle de la fractura en la
parte posterior del asiento.



17:
Detalle de un injerto colocado en
el brazo derecho.



22:
Remoción del tapiz del
asiento.



18:
Detalle del injerto reintegrado
cromáticamente y con acabado
final.



23:
Unión de una de las patas
delanteras.



19:
Colocación de cuñas en los
ensambles de caja y espiga.



24:
Unión de las diferentes secciones
que conforman el sillón.



25:
Detalle de la unión de la
chambrana con una de las
patas delanteras.



26:
Detalle de la apariencia final
de la pata derecha delantera
al finalizar la restauración

29



30



31



29:
Detalle del faltante en una
pata trasera.

30:
Unión del injerto.

31:
Detalle del injerto colocado.



27:
Sillón 3. Toma genral, antes
del proceso de restauración.



28:
Abrasión y pérdida de acabado en la talla.



32:
Mesa. Fin del proceso.



32:
Sillón 1. Fin del proceso.

Bibliografía

- ☛ *La Universidad en la Autonomía*. México, UNAM, 2004.
- ☛ Fleming John, Honour Hugh, *Diccionario de las artes decorativas*. España, Alianza Editorial, 1987.
- ☛ Meyer, E.S., *Manual de Ornamentación*. España, Ediciones G. Gilli, 1994.

Informe de restauración

- ☛ Pliego Martínez, Roberto Daniel, *Informe de los procesos de conservación a una mesa y tres sillones pertenecientes a la Oficina del Rector, Palacio de la Autonomía, UNAM*, inédito. México, 2006, 20 pp.

Antigua Escuela de Economía/ Domo de la escalera principal

Anónimo

Anónimo

Domo

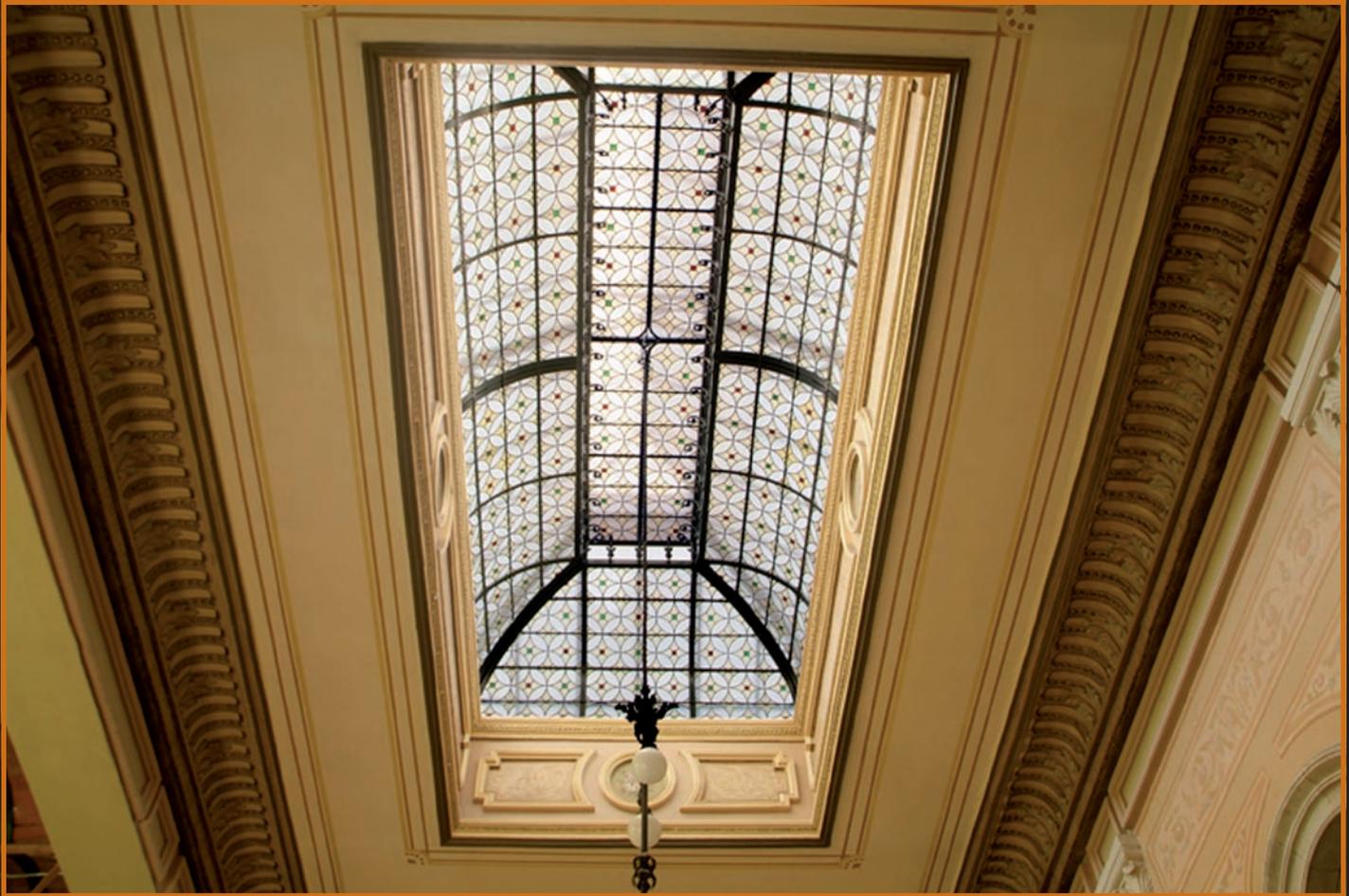
ca. 1904

Vidrio emplomado

2.80 x 5.70 m

Antigua Escuela de Economía

Núm. inv. 08-609263



El recinto

De la época del porfiriato es el edificio conocido como la Antigua Escuela de Economía, ubicado en la calle de Cuba 92 en el Centro Histórico de la ciudad de México. Este inmueble refleja diversas tendencias de la arquitectura europea que se hizo patente en nuestro país hacia finales del siglo XIX y principios del XX. En ese entonces, las clases burguesas determinaron su gusto el cual se vio reflejado a través de la construcción de fastuosos edificios públicos y privados con reminiscencias estéticas europeas cuyos mejores ejemplos aún se conservan en las colonias Condesa, Roma, Juárez y Centro. Tal es el caso de esta residencia propiedad de la familia Ortiz de la Huerta. En 1903, dicha familia adquirió un predio en el número 3 de la antigua calle de Medinas, hoy República de Cuba 92, para construir su casa. Los trabajos se iniciaron en 1904 y, como casa-habitación, es representativa de la vida doméstica de las clases ricas de aquella época. Tanto el diseño como la dirección de la obra estuvieron a cargo del arquitecto Manuel Gorozpe, a quien se le debe también la construcción de la famosa iglesia de la Sagrada Familia en la colonia Roma, ubicada en la calle de Orizaba número 27.

Don Rafael Ortiz de la Huerta Flores, banquero fundador del Banco Mercantil de México, la habitó hasta 1925, pero siguió ocupada por miembros de su familia hacia 1938, fecha en que el edificio fue arrendado a la Universidad convirtiéndose en sede de la Escuela Nacional de Economía creada tres años atrás por don Enrique González Aparicio. Con el tiempo, también albergó a las escuelas Nocturna de Música, Técnica Industrial y de Servicios número 50 y Vocacional de Arte hasta 1955. En los años ochenta la planta baja y primer nivel estuvieron ocupados por la Dirección General de Escuelas Tecnológicas e Industriales dependientes de la SEP. En agosto de 1988, la Asociación de Exalumnos de la Facultad de Economía (AEFE) adquirió el inmueble, donándolo a la UNAM un año después. Actualmente, el edificio es sede de las oficinas de la Asociación, de la Fundación UNAM y de una unidad académica del Centro de Lenguas Extranjeras.

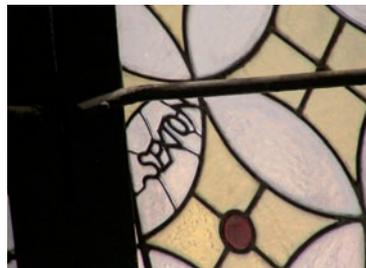
Dama

En cuanto a las características decorativas que se pueden observar en el inmueble destacan el *art nouveau* y algunos rasgos de la arquitectura veneciana de los siglos XVI y XVII, básicamente en las ventanas del segundo nivel y en los detalles de la ornamentación

tanto en el exterior como en el interior del edificio. La disposición de la casa, después de cruzar la puerta de acceso, conserva las reglas de las residencias coloniales en las que, enseguida del vestíbulo de entrada, se llega a un patio central alrededor del cual se organiza la distribución de las habitaciones; en la planta baja las destinadas a la servidumbre, en tanto que las del primer nivel eran ocupadas por los miembros de la familia.

Justamente en la escalera principal que conduce a las antiguas habitaciones se puede apreciar un domo emplomado constituido por un total de sesenta paneles curvos, en uno de los cuales se lee la inscripción "SEXTON" que quizá haga referencia a la casa que lo fabricó. El emplomado se encuentra sustentado por una estructura metálica y protegido al exterior por una cubierta de acero con cristal de seis milímetros de espesor. La composición del domo se hizo con una combinación de cristales transparentes y de color ámbar claro con formaciones tipo "joyas" sopladas a mano de diversos colores. El dibujo de los vidrios tiene conexión con las vidrieras europeas clasificadas como "cister". Su combinación de formas geométricas, ligadas con cañuelas de plomo, proporciona al espacio suaves y caleidoscópicos impulsos de luz al rectángulo arquitectónico de esta sección de la casa.

Este hermoso edificio, con todos sus elementos, constituye un singular ejemplo de las tendencias en boga durante los primeros años del siglo XX, así como una muestra del cosmopolitismo y de la asimilación de patrones culturales considerados como modelos de "buen gusto" que imperaron en esos años.



1:
Detalle de la firma del taller "SEXTON".

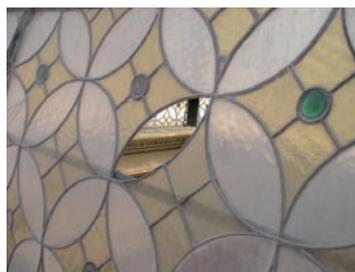
Procesos de restauración

Debido a que el domo que cubre la escalera principal de la casa se encuentra expuesto a la intemperie por la parte exterior a la altura de la azotea, se construyó un segundo domo como protección; no obstante, había acumulación de agentes externos sobre los cristales además de la formación de abombamientos en los paneles que conforman el domo original. También se detectó la pérdida de un importante número de cristales y de dos paneles; asimismo, la herrería que actúa como bastidor requería mantenimiento.

El primer paso para la restauración comenzó por retirar los vidrios de la cubierta de protección para después desmontar los 60 paneles que fueron debidamente catalogados y embalados para su transportación al taller de restauración. Sobre cada uno se hizo una limpieza físicoquímica por ambos lados utilizando agua, jabón neutro, cepillos finos y telas suaves de algodón y lana. Este proceso permitió detectar faltantes y elementos rotos los cuales fueron repuestos con cristales nuevos que se asemejan en color a los originales para, después, fijarlos con cañuelas de plomo.

Mientras se restauraban los paneles en el taller, la herrería se intervino *in situ*. Se realizó una limpieza y cerramiento de ranuras a todo lo largo, además se corrigieron algunos tensores del barandal que rodea el domo. Por último, se pintó toda esta herrería con pintura de esmalte color verde, procurando igualar con el tono original, la cual a su vez funciona como protección ante los embates del medio ambiente. Una vez que se secó la pintura, se colocaron hojas de poli-carbonato de 6mm de espesor y se fijó al domo de protección con silicón antihongos.

Finalmente, una vez concluida la limpieza y la restauración de cada uno de los paneles, se colocaron nuevamente en su bastidor original según la catalogación previamente hecha; después, se sellaron con silicón negro y chavetas de fijación que se construyeron especialmente en el taller.



3:
Detalle de los faltantes de cristales.



4:
Detalle de uno de los paneles faltantes.



5:
Entarimado del área central del plafón.



6:
Catalogación de cada panel.

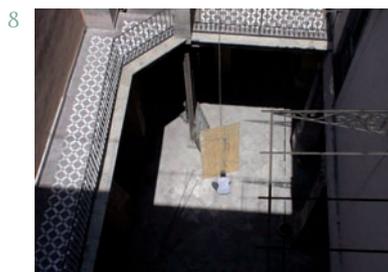
6

7:
Remoción de cada panel.

7

2:
Detalle del polvo y suciedad acumulados en la superficie.





13:
Limpieza y cerramiento de ranuras
en el bastidor de soporte.



8 y 9:
Traslado de cada panel.



14:
Detalle de la aplicación de pintura
en el bastidor de soporte.



10:
Limpieza de cada uno de paneles.



15



11:
Reemplomado de cada panel.



12:
Reposición de los faltantes de cristales.



16



17

15, 16 y 17:
Sustitución de vidrios industriales
por hojas de policarbonato.



18:
Detalle de la aplicación de silicón anti-hongo.



19:
Embalaje de cada panel.



20 y 21:
Traslado de cada panel a su ubicación original.



21

22



23



22, 23 y 24:
Reintegración de cada panel a su bastidor original.

24



25:
Fin de los procesos de restauración

Bibliografía

- ☛ Enciclopedia temática de la Delegación Cuauhtémoc, 2 t. México, DDF / Comercializadora de Impresiones Selectas, 1994.
- ☛ Katzman, Israel, Arquitectura del siglo XIX en México. México, Editorial Trillas, 1993.
- ☛ Tavares López, Edgar, Colonia Roma. México, Editorial Clío, 1996.
- ☛ Vargas, Ramón, Historia de la arquitectura: El porfirismo. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

Informe de restauración

- ☛ Hentschel Ariza, Ingrid, Antigua Escuela de Economía. Proyecto para la restauración del domo emplomado de la escalera principal, inédito. México, Taller de Vidrio, 2006, s/p + anexos.



Casa Universitaria del Libro/ Tapicería del vestíbulo

Anónimo

Anónimo
Sin título
ca. 1920-1930
Tapicería de lino
45 m2 aprox.
Casa Universitaria del Libro
Sin núm. inv.



E *El recinto*

El vestíbulo o *hall* central de la Casa Universitaria del Libro es una de las áreas más atractivas de este inmueble que antiguamente perteneciera a la familia Baranda Luján. Es amplio y tiene la forma de un polígono hexagonal irregular; la función arquitectónica radica en su papel de eje distribuidor de cada una de las dependencias de la casona. En la parte baja, el vestíbulo está recubierto por un lambrín de madera con una cuadrícula realzada, que armoniza con siete paneles de tapicería de lino tejida a la "jacquard" (modalidad del lanzado), en tonos beige con una gama de canela-rosado. Este tapiz de taller forma parte de la decoración original y abarca un área aproximada de 45 metros cuadrados.

La utilización de tapices en los interiores de las casas-habitación es antigua y se remonta a las costumbres musulmanas de decorar por dentro las mezquitas o aljamas. Es sabido que el tapiz llegó a Europa con la invasión mora a España y que en poco tiempo recubrió buena parte de los fríos muros de castillos y palacios. Por lo regular, estaban trabajados en colores puros y sus temáticas carecían de perspectiva. Sin duda, el tapiz era un objeto de lujo que se ajustaba al gusto de los señores que solicitaban su realización. Su uso fue evolucionando en diseños y técnicas hasta convertirse en reconocidas obras de arte.

En la época medieval fue la realeza la que le dio pujanza, de tal suerte que pronto se formaron importantes artistas dedicados a su producción. Al parecer, los tejedores vivían en los sitios donde debían quedar colocados los tapices. Los trabajos partían de diseños en cartones que eran previamente autorizados por los clientes que encargaban las obras. Temas recurrentes eran aquellos relacionados con las alegorías mitológicas y religiosas, de donde se pasó a incorporar escenas de la vida cotidiana, así como hazañas y personajes notables.

Los tapices franceses y neerlandeses fueron de los más apreciados. En su composición privaba la sencillez, pero también la elegancia. Las formas o figuras solían descansar en fondos lisos o cubiertos de flores. Gran calidad mostraban sus trazos y las texturas de sus tramas. Tal fue su excelencia que su estilo cautivó, por décadas, a diversos creadores de tapices del siglo XX, siendo el caso del artista anónimo que realizó los siete paneles que decoran el *hall* de la Casa Universitaria del Libro.

Tapicería

Un bosque umbrío es el motivo central y reiterativo de la tapicería, cuya monotonía se rompe con la inclusión de reducidas formas arquitectónicas, que imprimen un grado de perspectiva a la trama. En ese sentido, destaca una construcción decorada con alineadas cariátides. La composición, en general, parece haberse inspirado en algún tapiz flamenco del siglo XV.



1:
Acumulación de suciedad en la superficie.



2:
Detalle de la presencia de manchas amarillas probablemente por humedad.



3:
Manchas de pintura vinílica.

Procesos de restauración

La tapicería lucía una gran acumulación de suciedad favorecida por su ubicación dentro del inmueble (vestíbulo de la casa) y la tendencia de las fibras de lana a atraer el polvo. Igualmente, se apreciaban manchas amarillas producidas probablemente por filtraciones de humedad en el muro, pues no existe ningún material aislante entre éste y el tapiz. También, se notaban algunas deformaciones

causadas por los cambios constantes de humedad y temperatura, además de manchas de pintura vinílica en la superficie generadas al momento de pintar el techo.

Otros deterioros importantes eran la severa decoloración provocada por las condiciones de iluminación (natural y artificial), roturas y

debilitamiento de los hilos de la urdimbre y la trama y el desgaste de los hilos de algodón y lana. Específicamente el panel no.

5 presentaba un faltante con forma cuadrada de aproximadamente 20 cm hecho intencionalmente para liberar un registro de luz.

Los hilos de algodón del galón de la pasamanería exhibían una gran acumulación de suciedad y pérdida de la coloración azul original; sin embargo, poseían buena resistencia y flexibilidad. Algunos hilos de costura se encontraban flojos, descocidos y sin la fuerza necesaria.



4

4:
Detalle de decoloración de las zonas expuestas a la luz.



5

5:
Debilitamiento de los hilos de



6:
Detalle de un faltante.



7:
Detalle de la suciedad en la pasamanería.



9

8 y 9:
Desmontaje de los paneles que conforman la tapicería.



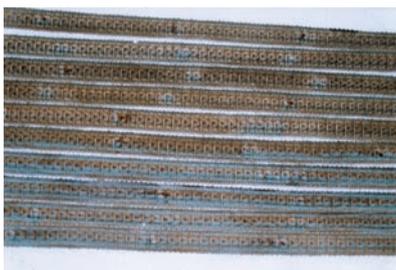
10 y 11:
Limpieza mecánica con aspiradora.



12:
Limpieza en seco con solvente.



13:
Remoción de restos de suciedad con papel secante.



14:
Limpieza de la pasamanería.

Para comenzar con los procesos de restauración se procedió a la separación por medios mecánicos (desarmador y sacagrapas) de las tachuelas pavonadas, el galón de la pasamanería y las telas que conforman el tapiz. Durante esta etapa se realizó una primera limpieza mecánica con aspiradora de baja succión, teniendo cuidado de realizar el proceso en dirección de los hilos de la urdimbre para no lastimar los hilos que conforman la trama; posteriormente se realizó una segunda limpieza más detallada con los mismos medios.

Una vez terminada la limpieza mecánica se llevó a cabo una limpieza en seco con disolvente *Stoddart* y detergente neutro por medio de inmersión en una tina elaborada de acuerdo al tamaño de cada sección del tapiz. Los excesos de solvente, así como los restos de suciedad se retiraron empleando papel secante. Por medio de este proceso los hilos recuperaron su flexibilidad, resistencia y brillo.

Las manchas amarillentas se eliminaron mediante tricloroetileno procurando no dañar la tela del soporte original; sin embargo, las manchas de pintura vinílica no fue posible removerlas debido a que formaron una película demasiado gruesa, por lo tanto se procedió a una reintegración cromática con colores al pastel. Una vez terminada la limpieza con solventes se corrigieron las deformaciones mediante la aplicación de peso.

El galón de la pasamanería se lavó con una mezcla de agua y alcohol 1:1 con el fin de retirar la cola y suciedad acumulada; para evitar un probable encogimiento se realizó una tensión con alfileres sobre placas de poliestireno controlando la evaporación con papel secante. Al finalizar los procesos de limpieza se reforzaron las roturas e hilos sueltos de la urdimbre por medio de costura con hilos de seda al color y aguja de modista del número 8.

Una vez estabilizada la estructura se hizo una reintegración de color mediante la aplicación de una ligera capa azul y rosa con colores al pastel en seco para recuperar la lectura del diseño original. Posteriormente, se colocó una capa de protección de teflón con el fin de retardar el proceso natural de deterioro favorecido por la incidencia de la luz en el vestíbulo.

Por último, se pusieron nuevamente los fragmentos en su lugar mediante la técnica original con que estaban montados de acuerdo al siguiente procedimiento: primero, se clavaron las telas al muro con clavillo de tapicero; segundo, se colocó la pasamanería empleando como adhesivo polietileno líquido en lugar de cola, ya que esta última resulta ser ácida para las fibras de algodón; tercero, y último, se fijaron las tachuelas pavonadas a manera de decoración.



15:
Tensión con alfileres sobre placas de poliestireno (suelta).



16:
Refuerzo con costura.



17:
Reintegración cromática.



18:
Embalaje de la obra (suelta).



19:
Montaje de los paneles de la tapicería.



20:
Montaje de los paneles de la tapicería.



21:
Colocación de la pasamanería.



22:
Fin del proceso.

Bibliografía

- ☞ Azuela, Alicia, *La magia del tapiz*. México, Banco BCH, 1988.
☞ Schoroeder Cordero, Arturo, et al., *Una mirada cercana*. Casa Universitaria del Libro. México, UNAM / Coordinación de Humanidades, 2002.
☞ Tavares López, Edgar, *Colonia Roma*. México, Editorial Clío, 1996.

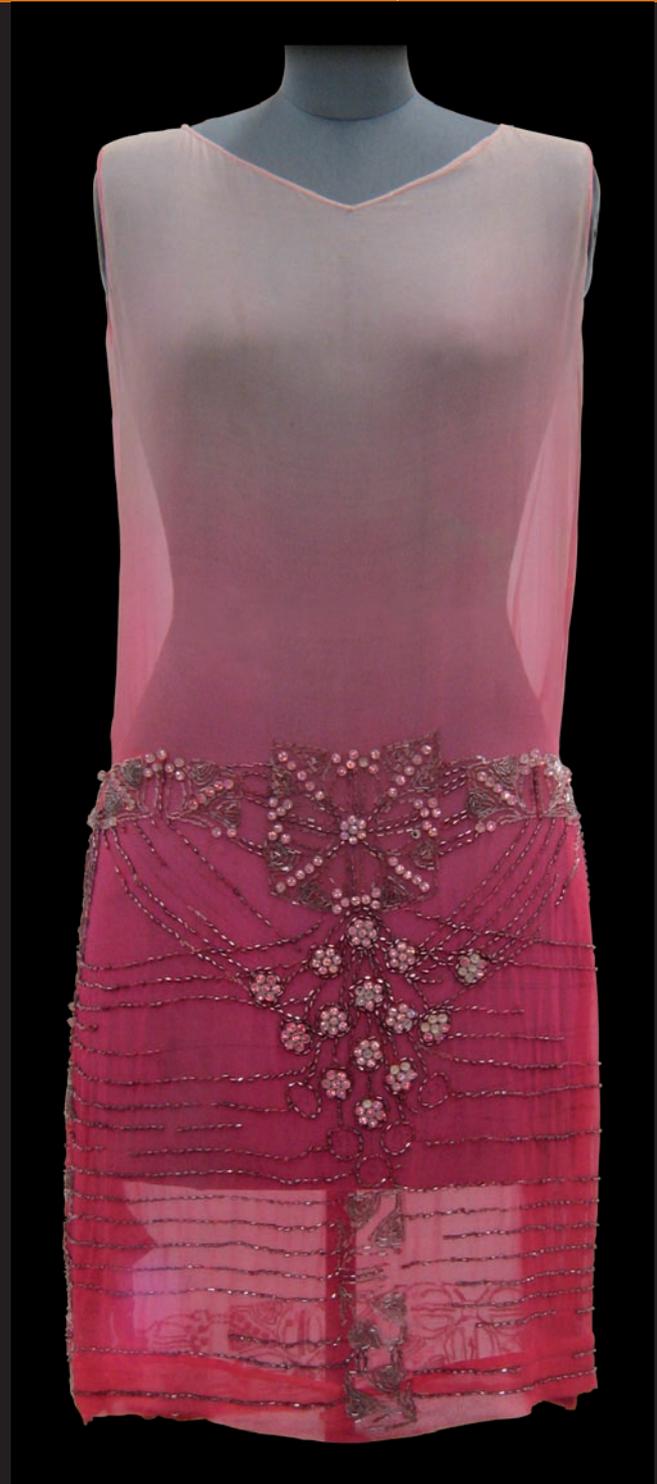
☞ Román Torres, Miguel Ángel y Rosa Lorena Román Torres, *Informe de los procesos de conservación y restauración de la "Tapicería de Taller" del vestíbulo de la Casa Universitaria del Libro*, inédito. México, Restauración Román, 2006, 13 p. + anexos.



Museo Universitario de Ciencias y Arte/ Vestido de organza de seda

Anónimo

Anónimo
Vestido
ca. 1960
Organza de seda
94 x 50 cm
MUCA
Sin núm. inv.



E *La moda en los años veinte*

Este vestido forma parte de la colección del Museo Universitario de Ciencias y Arte, su confección data de la década de los sesenta y es probable que haya servido para la representación teatral de una de las épocas con mayores remembranzas del siglo pasado: *los dorados años veinte*.

El inicio del siglo XX se caracterizó por grandes transformaciones sociales que sentaron las bases para la incursión de las mujeres en nuevos ámbitos. Después de la Primera Guerra Mundial, la devastada economía requirió que éstas se incorporaran a actividades hasta entonces reservados a los hombres; asimismo, la reconstrucción de las ciudades y las labores productivas asalariadas necesitaron de mayor participación social. Un indicador de estos nuevos aires se reflejó en la búsqueda de ropa más práctica y cómoda en contraste con los vestidos largos y pesados que hasta entonces se acostumbraban.

Lo que surgió en primera instancia como una necesidad de transformación de la vestimenta acorde al nuevo papel y actividades de las mujeres, posteriormente se convirtió en la moda que marcaría toda una época. En los años veinte, el cine fungió como un gran difusor de las nuevas tendencias en el vestir propuestas por diseñadores vinculados estrechamente con el surrealismo y el cubismo.

La crítica a los roles sociales y los cánones estéticos establecidos se reflejaron en la indumentaria. En contraposición a los vestidos largos que enfatizaban el busto y la cadera, las nuevas tendencias buscaban crear un aspecto cilíndrico que escondía la silueta femenina. Los vestidos lisos en forma de “barril” alargaban el talle hasta la cadera, eran cortos y confeccionados en material ligero, barato y fácil de lavar; debajo de ellos se usaba un corsé para disimular los senos. El cabello corto y los sombreros ceñidos a la cabeza sustituyeron a los peinados elaborados; así, surgió una nueva concepción de lo sensual: lo andrógino con una marcada simplificación de las formas.

El maquillaje era abundante, el labial rojo enfatizaba la boca pequeña en forma de corazón, los ojos fueron delineados con gruesas rayas negras y con sombras oscuras en los párpados, y, las cejas cuidadosamente delineadas; asimismo, por primera vez en la historia la joyería se convirtió en un elemento más para estar a la moda y no

como un símbolo de distinción social. Los collares largos de perlas y las diminutas bolsas de mano acompañaban el vestuario. Los zapatos se sujetaban con una tira o pulsera a los tobillos y eran aptos para las largas noches de jazz y de *charleston*.

El charleston

Después de una etapa de destrucción y de crisis existencial generalizada, la vida adquirió un nuevo sentido. El periodo de postguerra fue propicio para la diversión y los excesos, el ambiente festivo hizo de la extravagancia un modo de vivir ante lo incierto del futuro.

Por aquellos años el pianista de jazz James P. Johnson compuso un ritmo con reminiscencias negras al que llamó *Charleston* en honor a la ciudad con el mismo nombre en Carolina del Sur, Estados Unidos. Este nuevo ritmo se hizo popular en Norteamérica a través del espectáculo *Runin 'Wild* presentado en 1923, la forma de bailarlo recuerda danzas ancestrales de Nigeria y Ghana. A su llegada a Europa este ritmo fue muy difundido a través del cine musicalizado, night-clubs y cabarets causando gran euforia, al grado de considerársele como símbolo de esta época, donde la sociedad vivía con despreocupación y en la que la diversión se buscaba incesantemente entre los jóvenes. Sin embargo, la crisis económica desatada el 25 de octubre de 1929 a partir del colapso en la bolsa mundial, acabó con los “dorados años veinte” que marcaron una ruptura y una incipiente liberación femenina.

Vestido

Este vestido confeccionado en organza de seda luce con gran elegancia; lo simplificado de sus formas y lo recargado de sus elementos decorativos contrastan proporcionándole belleza y equilibrio. Los tonos rosados que aumentan su intensidad en la parte inferior y la aplicación de pedrería de fantasía lo hacen más llamativo, cualidad imprescindible en el vestuario de las puestas en escena.

En el talle un cinturoncillo y una flor de gran tamaño constituyen el ornato principal, debajo se observan motivos vegetales que se abren a manera de racimo y que interrumpen un conjunto de líneas paralelas y curvas que se repiten rítmicamente. A causa de la abundante decoración concentrada en la parte delantera, se hizo necesario equilibrar su peso a través de la colocación de cuentas de plomo en la bastilla posterior.

Procesos de restauración

La seda, por ser de origen proteico, contribuye al acelerado proceso de deterioro cuando se combina con agentes externos y a un mal almacenaje. El vestido presentaba amarillamiento y un mayor desgaste en la zona de las axilas. Este detrimento se generó por el sudor y los solventes del desodorante usado por la actriz que lo empleó, ocasionando que la tela se volviera frágil y quebradiza además de propiciar la pérdida de varios hilos. En la parte inferior se apreciaban desgarres y marcas de abombamientos y arrugas que habían deformando la tela.

Las hebras que sujetaban la pedrería se rompieron ocasionando un importante número de faltantes mientras que el resto tenía oxidación diferencial; sin embargo, aún era posible apreciar el brillo metálico al centro de las cuentas.

Para poder llevar a cabo la restauración se eliminaron las costuras de los dobladillos en la zona debajo de la cintura por lo que se tuvo que retirar parte de la pedrería para después volverla a colocar. Los desgarres se sujetaron nuevamente con hilo de seda teñido de color rojo, esto con el fin de prevenir una mayor pérdida de dicha pedrería.

Se realizó una limpieza consistente en agua y esponja con la cual se ejerció presión controlada sobre las manchas; después, se vertió agua-canasol al 0.02% y se volvió a utilizar la esponja de la misma manera. Finalmente, se enjuagó la tela varias veces para eliminar todo el detergente.



1:
Mapeo de toma de muestras.



2:
Intervenciones anteriores.

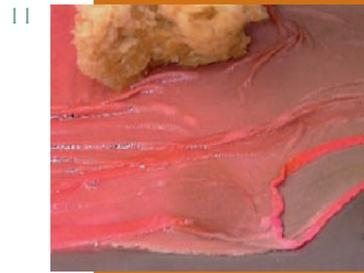
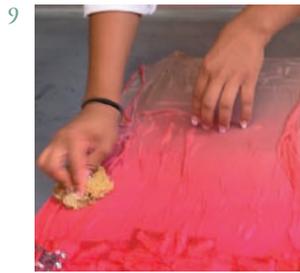


3 y 4:
Reforzamiento de hilos de sujeción de la pedrería.



5 a 8:
Colocación de soportes y refuerzos.





9 a 12:
Limpieza acuosa con canasol.



13 y 14:
Resultados de la limpieza.

Para secar el vestido se fabricó un soporte de unicel cubierto con papel secante para ponerlo debajo de la prenda, además de utilizar una secadora y aire frío. Después, se llevó a cabo una segunda limpieza, pero en esta ocasión se utilizó percloroetileno únicamente en la parte superior. Se sumergió en una tina con el solvente, se ejerció presión sobre las manchas y se efectuaron tres lavados para obtener los resultados deseados. La parte inferior se enrolló debido a que ya no se encontraron manchas.

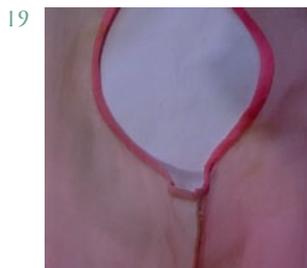
El secado final se logró gracias a la evaporación del solvente sobre una mesa libre de suciedad. Una vez limpio el vestido, se colocaron refuerzos parciales de crepelina de seda y se superpusieron tres telas para asemejar al original.



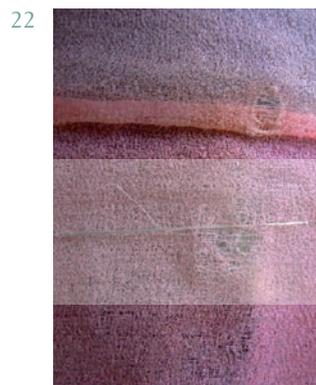
15:
Limpieza local.

16:
Soporte para limpieza con percloroetileno.

17 y 18:
Limpieza con percloroetileno.



19 y 20:
Resultados de la limpieza.



21 a 23:
Refuerzo con puntada de hilván y riggisberg.

24:
Planchado.



25:
Cintas de seguridad.



26 y 27:
Embalaje.



Bibliografía

☞ Falzone Nelly, Calogera, *La moda nella storia: dall'antico Egitto alla fine della guerra fredda*. Roma, De Luca, 1995.

☞ Laves, Jamer, *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, Cátedra, 1990.

☞ Molina, María, "En 1920, un nuevo tipo de mujer" *en México desconocido*, núm. 35, marzo-abril de 2000.

☞ <http://usuarios.lycos.es>

☞ <http://www.mexicodesconocido.com.mx>

Informe de restauración

☞ Romero García, Luz Ángel, *Informe de los trabajos de conservación y restauración. Vestido de organza de seda*, inédito. México, Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", 2006, 34 pp. + anexos.



Labores de conservación

*Antiguo Colegio de San Ildefonso/
Sillería de coro del Templo de San Agustín*
Anónimo

Salvador Ocampo (atribución)
*Sillería de coro del Templo de San
Agustín*
ca. 1702
Talla en madera
Antiguo Colegio de San Ildefonso
Salón el Generalito
Núm. inv. 08-650066



Templo de San Agustín

La orden de los agustinos llegó a Nueva España en 1533 y fue acogida inicialmente por los dominicos en su convento, hasta que les fue donado un terreno llamado zoquiapan (suelo lodoso) para construir ahí el suyo. En 1676 un incendio arrasó el templo obligando a los religiosos a erigir uno nuevo concluyéndose en 1692. Para este importante recinto Tomás Xuárez, maestro escultor que gozaba de gran renombre entre las esferas religiosas y gremiales, realizó un retablo acorde al inmueble. Posteriormente, a Salvador Ocampo, quien se vincula con Xuárez como su hijo, se le encargó la ejecución de la sillería del coro. En el contrato se estipuló que el material sería proporcionado por los frailes, que el maestro llevaría todo lo necesario para la fabricación incluyendo ayudantes competentes y que la obra se terminaría en un plazo no mayor a un año. Los agustinos proporcionaron cedro y caoba, el primero, posiblemente procedía de otras obras que habían sido sustituidas o desechadas y que, conforme a las prácticas de ese entonces, se podía reutilizar para la elaboración de mobiliario. El cedro se caracteriza por ser duradero y resistente, motivos por los cuales se empleó repetidamente en la fabricación de retablos que hasta hoy se pueden observar en buen estado en varias iglesias del Centro Histórico. La caoba sirve para dar forma a la ornamentación debido a sus propiedades plásticas que permiten el diseño fino sin astillarse o romperse.

Cada silla estaría compuesta por cinco tableros, dos corresponderían a la silla baja y tres a la alta con escenas bíblicas en relieve, un frontis y una coronación de excelente manufactura; las 254 escenas de que consta la sillería estarían inspiradas en pasajes tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento. La obra posiblemente se terminó —si se cumplió el plazo de un año para su realización— en 1702 y permaneció en el templo hasta 1859 en que las Leyes de Reforma impidieron la permanencia de la orden religiosa en el inmueble. Poco después, el recinto fue abandonado y sus altares destruidos mientras que la sillería se desmontó y guardó.

En 1884 el recinto albergó a la Biblioteca Nacional. El rector de la Escuela Nacional Preparatoria, Vidal Castañeda y Nájera, pidió al Secretario de Instrucción Pública, Joaquín Baranda, que cedieran a su institución la sillería que permanecía desarmada en la Biblioteca Nacional. Una vez realizadas las gestiones necesarias, ésta fue

trasladada al Colegio de San Ildefonso de forma incompleta ya que algunas de sus partes se extraviaron. Una vez dado el mantenimiento y la restauración adecuada, que tardó alrededor de cinco años, lució por primera vez en un acto público y solemne en el salón El Generalito el 17 de septiembre de 1895, en un discurso acerca de los héroes de la independencia dado por el profesor Ezequiel A. Chávez. En 1933 se pidió a don Guillermo Toussaint, profesor de escultura en la Escuela de Artes Plásticas, una nueva restauración debido a mutilaciones sufridas. Gracias a estos esfuerzos fue posible la conservación de uno de los conjuntos escultóricos más espléndidos y mejor logrados del arte novohispano.

La Sillería

Por la monumentalidad del conjunto, es de suponerse que el maestro escultor no trabajó solo, sino con un gran equipo, quizá constituido por sus propios discípulos. La talla presenta características que permiten diferenciar la intervención de diferentes individuos en su realización, algunas escenas fueron delicadamente detalladas mientras que otras son de un trabajo menos refinado. Los festones, conchas, rocallas, motivos vegetales y animales que forman la estructura de las sillas posiblemente fueron ejecutados por los ayudantes, mientras que la mayoría de los tableros y relieves principales quizá se deban al maestro escultor a cargo.

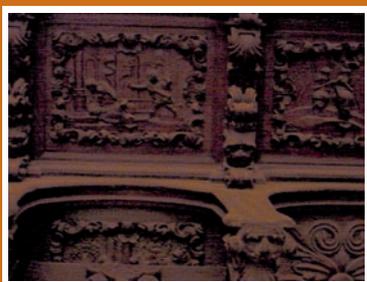
Cada parte fue tratada de forma individual, como si fuese una obra en sí misma. Las escenas destacan por su excelente talla, los diversos planos creados y los bien logrados volúmenes en escenarios y personajes los cuales cobran vida y movimiento para recrear escenas antiguas. Sorprende el excelente trabajo en áreas reducidas como se puede apreciar en el tablero del sitial principal o del padre prior en el que aparece San Agustín. Este santo nació en Tagaste, África, en el año 354 y fue nombrado obispo de Hipona; a través de su numerosa correspondencia, sermones y escritos, entre los que destaca Ciudad de Dios, contribuyó a una mayor profundización de la fe cristiana entre los paganos.

Procesos de conservación

Con motivo de la renovación del piso del Salón El Generalito, la sillería se vio afectada debido a la acumulación de aserrín y polvo a todo lo largo y ancho del mueble, mientras que el zoclo presenta algunos desprendimientos y faltantes.

Primero, se protegió el piso con cartón corrugado y plástico grueso, después, se armaron los andamios para que los restauradores pudieran apoyarse y llegar a las zonas de mayor altura. La primera limpieza que se efectuó fue la mecánica por lo que se utilizaron aspiradoras de baja intensidad; como medida de precaución, la manguera nunca entró en contacto directo con la sillería sino que los especialistas sacudieron la obra con brochuelos de pelo suave y pinceles. Para finalizar, se aplicó un compuesto a base de aceites esenciales de cítricos que funciona como protector ecológico de madera libre de solventes que, además de limpiar, funciona como agente protector contra insectos.

Conforme se iba limpiando la sillería, se iba trabajando el zoclo. Primero, se ubicaron los tramos dañados; después, se retiraron del mueble y se eliminaron los restos de cola que había. Esto se logró aplicado papetas con agua alcohol 1:1 sobre la madera y envolviéndola en plástico. Una vez que la cola se tornara blanda y pegajosa se removieron mecánicamente todos los residuos. Para reponer los faltantes del zoclo se consiguió una moldura de cedro rojo igual al original y, antes de ser colocados, se entintaron y barnizaron. Finalmente, se volvieron a colocar en su lugar y se adhirieron con cola francesa.



1:
Acumulación de polvo en los asientos.



2:
Acumulación de polvo y aserrín.



3:
Polvo en superficie.



4:
Detalle de acumulación de polvo en relieve.



5:
Separación de molduras del zoclo.



6:
Detalle de los resanes de intervenciones anteriores.



7:
Proceso de limpieza.



8:
Trabajos de restauración.



9 y 10:
Áreas limpias y protegidas con plástico.



11 y 12:
Detalles de los relieves
finalizada la limpieza.

Bibliografía

- ✚ García Granados, Rafael, *Sillería del coro de la antigua iglesia de San Agustín*. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1941.
 ✚ Vargas Lugo, Elisa, et al., *Antiguo Colegio de San Ildefonso*. México, Nacional Financiera, 1997.

Informe de conservación

- ✚ Rivero Weber, Lilia, *Reporte de los tratamientos de conservación en la Sillería de San Agustín. Salón El Generalito. Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM*, inédito. México, El Estudio del Restauero, 2006, s/p.

Instituto de Investigaciones Jurídicas/ La piedad

Juan Cruz Reyes

Juan Cruz Reyes (1914 - 1991)

La Piedad

1979

Talla en cantera

59 x 50 x 27 cm

Instituto de Investigaciones Jurídicas

Núm. inv. 08-773765



N Juan Cruz Reyes

ació en la ciudad de México en 1914. Ingresó a los dieciséis años a la Academia de San Carlos, posteriormente se unió al movimiento renovador de escultura de la Escuela de Talla Directa. Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas colaboró con Guillermo Ruiz en la realización de la obra monumental de José María Morelos y Pavón en la isla de Janitzio en el lago de Pátzcuaro, Michoacán; asimismo, trabajó con Francisco Zúñiga y junto con él formó parte de la Sociedad Mexicana de Escultores. En 1950 obtuvo la beca Guggenheim con el proyecto “Estudio de la escultura prehispánica”. Sus obras formaron parte de diversas exposiciones entre ellas la realizada en la New School for Social Research de Nueva York. Su obra destaca por su monumentalidad y la simplificación de las formas.

La Piedad

Inspirada en una de las obras más célebres de la historia, La Piedad de Miguel Ángel, esta escultura representa a la Virgen María ataviada con un amplio ropaje y sentada sobre un peñasco que sugiere el monte Calvario donde se consumó el sacrificio de su hijo. Sostiene entre sus brazos a Jesús que ha sido bajado de la cruz y el cual ahora yace sobre sus piernas.

El rostro de la virgen es inexpresivo, no hay gesto de dolor sino resignación ante la voluntad divina. Sorprende su juventud que en palabras del autor italiano, se debe a su castidad. Jesucristo muestra formas simples, su musculatura se insinúa a través de esgrafiados y carece de detalle. Los pliegues del ropaje son también esquemáticos. De perfil se observa que el bloque de cantera del que emerge la obra no es de gran espesor; sin embargo, hay un tratamiento del material que crea un efecto de profundidad y monumentalidad.

La interpretación de esta escena se caracteriza por un alejamiento de la representación naturalista y una marcada simplificación de las formas que evocan la tradición escultórica mexicana que se distingue por su masividad, monumentalidad, formas esquemáticas y esgrafiados que datan de la época prehispánica.

Procesos de conservación

El principal deterioro que presentaba la escultura era la fractura de una esquina de la base de mármol negro que está integrada a la obra. Este problema generó inestabilidad en la pieza y la disgregación del material cercano a la fractura.

Los procesos de intervención consistieron en la reposición de la base de mármol debido a que si sólo se unía el fragmento no había garantía de una correcta estabilidad y permanencia a largo plazo. Como medida de prevención se consolidó del área circundante y se aplicó un sellador contra la humedad para evitar nuevos deterioros.

Bibliografía

- ⌘ Fernández, Justino, *Arte Moderno y Contemporáneo de México. Arte del Siglo XX*. Tomo II. México, UNAM / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.
- ⌘ Girardi, Mónica, *Miguel Ángel: El desafío del hombre a la materia*. Madrid, Electa, 2000.
- ⌘ Sala, Charles, *Miguel Ángel: escultor, pintor y arquitecto*. París, Finest / Pierre Terrail, 2001.

⌘ <http://www.museoblaisten.com>

⌘ <http://www.arte-mexico.com>

Labores de conservación

- ⌘ Santa Pinal, Juan Manuel, *Reporte de restauración de "La Piedad" de Juan Cruz*. México, marzo 2006.



Paseo Escultórico



E *Paseo Escultórico*

El Paseo Escultórico ubicado en la Zona Cultural de Ciudad Universitaria es uno de los sitios que más admiración causa por la conjunción que hay entre arquitectura, escultura y naturaleza. La creación de este lugar surgió a raíz de la iniciativa del doctor Jorge Carpizo, entonces Coordinador de Humanidades, la cual fue aprobada por el rector Guillermo Soberón invitando para su ejecución a artistas de gran trayectoria plenamente vinculados con la Universidad.

Entre los artistas convocados se encuentran Sebastián, Helen Escobedo, Mathias Goeritz, Manuel Felguérez, Hersúa y Federico Silva, cuyas piezas escultóricas de gran formato fueron realizadas en 1979 como parte del proyecto colectivo denominado Centro del Espacio Escultórico. Estas obras, insertas en un concepto vanguardista, tuvieron como objetivo principal integrarse de manera natural al paisaje volcánico del Pedregal. El geometrismo y la volumetría de las piezas expresan el interés de sus autores en rebasar los principios plásticos individualitas en aras por conseguir una simbiosis de estilos.

Todas las esculturas tienden a ser una remembranza del arte prehispánico y de su monumentalidad relacionada con lo estético y lo ritual. Así, por ejemplo, no extraña encontrarse con las representaciones del dios Tláloc o las simbologías de Cólotl, Cóatl, Ave dos, Ocho Conejo, Serpientes del Pedregal, sin soslayar la europeizada Llave de Kepler o la escultura en piedra llamada Signo, entre otras.

Por causa de su exposición a la intemperie, anualmente se hace necesario implementar un programa de mantenimiento y conservación de estas significativas obras de arte el cual consiste básicamente en labores de limpieza y repinte de zonas afectadas por deterioros y graffiti.



Bibliografía

- ⚡ Artigas, Juan Benito, *Centro Cultural Universitario. Visita guiada en torno de su arquitectura*. México, UNAM / Coordinación de Extensión Universitaria / Dirección General de Extensión Académica / Cuadernos de Extensión Académica, 31, 1985.
- ⚡ *Centro del Espacio Escultórico*. México, UNAM / Coordinación de Humanidades, 1978.
- ⚡ *El Espacio Escultórico*, México, UNAM / Museo Universitario de Ciencias y Arte / Coordinación de Humanidades / Centro de Investigación y Servicios Museológicos, 1980.

Informe de conservación



Glasario

ACADEMIA DE SAN CARLOS: fundada por Real Cédula del 25 de diciembre de 1783, la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes comenzó como Escuela de Grabado, después se incorporaron la arquitectura, la pintura y la escultura. La Academia fue el núcleo donde se formaron los artistas que dieron cima al cambio de gusto del barroco al neoclásico. A lo largo de su historia ha tenido los siguientes nombres: Academia Nacional de San Carlos de México (1821); Academia Imperial de San Carlos de México (1863); Escuela Nacional de Bellas Artes (1867); y, a partir de 1929, se divide en Academia de San Carlos y Escuela Nacional de Artes Plásticas.

ACETATO DE AMILO: producto mayoritario de la esencia de plátano. Se emplea para eliminar repintes y barnices oleosos.

ÁCIDO ACÉTICO GLACIAL Ó ÁCIDO ETANOICO: el compuesto puro se denomina ácido acético glacial y habitualmente se utilizan sus soluciones acuosas. Es el principal componente del vinagre y se emplea comúnmente en productos químicos para fotografía, en la producción de plásticos, insecticidas, en la elaboración de anhídrido acético, acetato de celulosa y monómero de acetato de vinilo.

ÁCIDO CÍTRICO: ácido suave, soluble en agua, empleado en el tratamiento para la eliminación de sales.

ÁCIDO OXÁLICO (HOOC-COOH): es un polvo o cristales incoloros y transparentes. Procede de ciertas plantas (aleluya, ruibarbo y espinaca) y se obtiene por oxidación de carbohidratos. Los líquenes lo producen causando corrosión en rocas y minerales, como por ejemplo en mosaicos. Se emplea en limpieza de metales, curtido de cueros, como catalizador, reactivo de laboratorio y blanqueado de textiles.

ACRITÓN RUGOSO: revestimiento impermeabilizante formado por una dispersión acuosa de copolímeros acrílicos con sílice micronizado y pigmentos, muy usado en la industria de la construcción para recubrimiento de muros interiores, exteriores, plafones y fachadas.

AGLUTINANTE: sustancias que mantienen las partículas tanto de los pigmentos como de las cargas inertes unidas entre sí y cohesionadas.

El tipo de aglutinante determina la técnica pictórica. Pueden ser sustancias orgánicas naturales y sintéticas o inorgánicas. Muchos artistas han pintado con diferentes aglutinantes según zonas o colores. Con el paso del tiempo, los aglutinantes pueden perder su propiedad de cohesión, generando superficies pulverulentas.

ART DÉCO: estilo decorativo que debe su nombre a la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, realizada en París, Francia, en 1925. Pone énfasis en el uso de materiales preciosos como la laca, el marfil, el ébano y el cristal a través de formas geométricas, simples y masivas, y las combinaciones de colores estridentes. Fue revalorizado como estilo decorativo a partir de 1960.

ART NOUVEAU: denominación que literalmente significa 'arte nuevo' y se utiliza para designar un estilo de carácter complejo e innovador que se dio en el arte y el diseño europeos durante las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del siglo XX. En España se denominó modernismo, en Alemania Jugendstil y en Austria Sezessionstil. En Italia se conoció como Stile Liberty, en referencia a la tienda de Arthur Liberty, que había sido decisiva en la difusión del estilo por el continente europeo. Se caracteriza por utilizar líneas curvas y formas inspiradas en la naturaleza, con frecuentes elementos fantásticos y mitológicos. Como estilo decorativo se utilizó con gran éxito en metalistería, joyería, cristalerías e ilustración de libros, en los que queda patente la influencia de los grabados japoneses.

ARTE ABSTRACTO: utiliza composiciones, formas y colores por sus valores en sí mismos e independientemente de que representen figuras reconocibles de la naturaleza. Nace a principios del siglo XX como oposición al naturalismo academicista. Destacan la abstracción constructiva, que visualiza estructuras de orden geométrico, y la abstracción lírica poniendo énfasis en los aspectos expresivos y gestuales.

ARTE FIGURATIVO: representa figuras concretas por oposición al arte abstracto.

BASE DE PREPARACIÓN: el término engloba todas las capas intermedias entre el soporte y la capa pictórica. Tiene la función de unificar el

aspecto de la superficie y facilitar la adhesión de la pintura al soporte. Además, puede proveer un fondo cromático adecuado para los efectos perseguidos por el artista y reduce los efectos del movimiento del soporte sobre la capa pictórica. Comúnmente está compuesta por una carga y un aglutinante.

BIOCIDA: nombre genérico para cualquier sustancia que mata o inhibe el crecimiento de microorganismos como bacterias, mohos y hongos. Pueden ser al mismo tiempo antisépticos, desinfectantes y fungicidas.

CABOSIL: Partícula muy fina de dióxido de silicio (SiO₂) sintético y amorfo. Debido a que es inerte y estable se usa en la industria de la comida. Al combinarlo con resinas líquidas y utilizarlo como carga tiene la función de espesante. Tiene muchos usos en la industria como: espesantes de pintura y tintes, de resinas epóxicas, de poliéster, de estireno, agua, jabón para manos y shampoo.

CANASOL: Detergente no iónico que hace disminuir la tensión superficial del agua y sirve para eliminar la suciedad. Específicamente es un agente tensoactivo que se concentra en las superficies de separación de agua-aceite, ejerce una acción emulsionante y de este modo facilita la eliminación de grasas. Se emplea en soluciones muy bajas.

CERA MICROCRISTALINA (COSMOLLOID): cera elaborada a partir de un polímero sintético termoplástico (polietileno). Se emplea como adhesivo al calor por su baja temperatura de transición vítrea. Se ha empleado frecuentemente para la protección de objetos metálicos frente a la humedad.

COLA DE HUESO: cola animal formada por gelatina que se obtiene a partir del colágeno, proteína existente en la piel y cartílagos. Por su origen puede ser de conejo, ovinos, bovinos y se obtiene de la cocción de huesos o residuos de los animales.

CONSOLIDACIÓN: tratamiento de restauración destinado a devolver la cohesión o consistencia a los materiales de las obras. Se entiende por consolidación la aplicación de materiales adhesivos, por impregnación o pulverización, goteo, inmersión, inyección y, en algunos casos, incluso en cámara de vacío para asegurar su penetración.

CRAQUELADURAS: pequeñas hendiduras que se forman sobre la superficie de la pintura, ya sea lienzo o tabla, y que pueden afectar a la película pictórica solamente o llegar hasta la base de preparación. El origen puede deberse al secado del aglutinante o por los movimientos del soporte. Las craqueladuras en obra antigua son efecto del envejecimiento natural que da lugar a una falta de elasticidad. Según sea la naturaleza del soporte los movimientos son diferentes y el patrón de craqueladuras también. Los craquelados prematuros suelen aparecer durante el sacado de los materiales y son causados por deficiencias en la técnica de factura. Se trata de una alteración que no debe corregirse a no ser en casos extremos en que distorsione estéticamente de manera fundamental partes de la obra, ya que no ocasionan peligro si están estabilizadas.

DAMMAR: resina natural, blanda que se extrae de árboles de angiospermas. Es la resina terpénica menos ácida que se conoce y por lo tanto la más estable y la que menos amarillea.

DIMETILFORMAMIDA: amida muy tóxica, polar y poco volátil, empleada como disolvente potente en la formulación de decapantes para la eliminación de repintes. En vapores se usa para la regeneración de blanqueamientos o pasmados de barnices.

DISOLVENTE STODDART: destilado de minerales. Nomenclatura IUPAC: Nafta con un 10-15% de hidrocarburos aromáticos.

ENCÁUSTICA: pintura realizada con pigmentos mezclados con cera caliente o, más recientemente, con resina. Tiene la finalidad de fundir el pigmento en la superficie, produciendo así un acabado de gran duración. La encáustica (del griego enkaustikos, 'marcado a fuego') era una de las técnicas pictóricas más utilizadas en el mundo clásico.

ENZIMAS: sustancias orgánicas de tipo proteico, las cuales actúan como catalizadores específicos en un gran número de reacciones orgánicas. Se pueden utilizar para hacer solubles algunas manchas, eliminándose mediante lavados.

ESTRATIGRAFÍA (CORTE ESTRATIGRÁFICO): muestra microscópica de sección transversal de las capas de pintura y base de preparación de una obra. Permite determinar las capas constitutivas de una pintura o policromía, sus espesores, la forma y tamaño de las

partículas y granos de pigmento, adhesión y cohesión de las capas, superposiciones y repintes.

EXPRESIONISMO ABSTRACTO: movimiento artístico que surgió a fines de los años cuarenta en Estados Unidos como producto de una síntesis entre arte abstracto y surrealismo. La denominación alude a formas de libre expresión y sentimientos.

FESTER BOND: es un adhesivo de usos múltiples que da a las mezclas las características necesarias para resolver los múltiples problemas de adherencia y sellado en la industria de la construcción.

FORMALDEHÍDO: primer compuesto de la serie homóloga de los aldehídos con poder desinfectante. Muy soluble en agua y en la mayor parte de los disolventes orgánicos. Se obtiene por oxidación catalítica del alcohol metílico. Se usa en la producción de abonos, papel, madera contrachapada y resinas de urea-formaldehído. También se usa como preservativo en ciertos alimentos y en una variedad de productos del hogar, tales como antisépticos, medicamentos y cosméticos.

FRESCO: técnica o arte de pintar con pigmentos de origen mineral resistentes a la cal y empapados de agua sobre un muro con revoque de yeso todavía mojado, es decir, fresco. En el renacimiento este proceso era conocido como buon fresco o 'a la italiana' para diferenciarlo del fresco secco, que se realizaba sobre el enlucido seco. A veces se aplica inadecuadamente este término al temple, en el que los pigmentos se mezclan con huevo u otra sustancia aglutinante y se aplican directamente sobre la mampostería.

GOMA LACA (SHELLAC): resina natural coloreada que se extrae del árbol *Antea frondosa* como secreción del insecto *Coccus laca* que se posa y vive en él, pudiendo considerarse de origen animal y no exactamente vegetal. Se emplea comúnmente en la restauración de muebles y marcos.

HEXAMETAFOSFATO DE SODIO: sólido cristalino blanco, ablandador de depósitos calcáreos, es soluble en agua y se utiliza frecuentemente en procesos de limpieza de metales arqueológicos. Conocido con la denominación comercial de *Calgón*.

HOJAS DE POLICARBONATO: hojas o láminas de diferentes tamaños y cualidades realizadas a partir del policarbonato, el cual pertenece a

un grupo de termoplásticos fácil de trabajar, moldear y termoformar, y son utilizados ampliamente en la manufactura moderna. El nombre "policarbonato" proviene de polímeros que presentan grupos funcionales unidos por grupos carbonato (-O-(C=O)-O-) en una larga cadena molecular.

MADERA BALSA: se denomina madera balsa a la madera del balsa (*Ochroma lagopus*), árbol que crece en la selva sub-tropical del Ecuador, así como en Centro América y en otros países sudamericanos. Es usada en diferentes aplicaciones tales como construcción de tanques para químicos, tintas de baño, paletas para generadores eléctricos eólicos, autos, camiones, botes, etcétera. La madera balsa tiene un sinnúmero de cualidades que la hacen superior a muchos otros productos. Dentro de estas cualidades están su gran capacidad de aislamiento térmico y acústico, su bajo peso y su facilidad para encolarse.

MASONITE: es un producto generado a partir del método Mason (inventado por William H. Mason) que se elabora tomando astillas de madera de las cuales se obtienen fibras largas, éstas se tratan con vapor caliente para formar tablas. Una vez obtenidas dichas tablas se someten a presión y calor para obtener una tabla final, es decir, un conglomerado. Es un producto muy usado en la pintura como material de soporte a partir del siglo XX, en la fabricación de guitarras eléctricas y canoas.

MODALIDAD DE LANZADO A LA "JACQUARD": técnica para elaborar tapices perfeccionada por el inventor francés Joseph Marie Jacquard a principios del siglo XIX. En este tipo de telares no se utilizan arneses de lizos, sino que los hilos de la urdimbre se controlan mediante alambres verticales unidos a un cabezal que se encuentra en la parte superior del telar. El proceso de tejido se controla con una serie de tarjetas perforadas que corresponden al patrón de la trama. Se perfora o se deja sin perforar la tarjeta en los puntos que corresponden a cada hilo de la urdimbre. Se hace pasar por el cabezal Jacquard una tarjeta perforada por cada hilo de la trama. Los orificios de la tarjeta determinan el hilo de la urdimbre que debe levantarse o bajarse; con este sistema es posible producir patrones de mayor dificultad. En el caso de fibras con hilos teñidos, en que se utilizan lanzaderas diferentes para cada color de la trama, se intercambian las lanzaderas en función del patrón de colores de la tela, lo que se consigue con el uso de cajetines de

lanzadera, cada uno de los cuales contiene una lanzadera con un hilo de un color.

MOWILITH: denominación comercial de acetatos de polivinilo empleados en restauración como adhesivos y consolidantes, con diversas numeraciones referentes a su grado de polimerización. Solubles en agua, isopropanol, acetona y tolueno. Comercialmente lo podemos encontrar como la base del Resistol 850.

MOWITAL ©: es el nombre comercial para una gran variedad de diversos butyrals polivinilos. Uno de sus usos más importantes es en la producción de las películas para la gafa de seguridad laminada (parabrisas), así como para propósitos arquitectónicos; sin embargo, también es conveniente para afinar las cartillas anticorrosión que protegen los metales o las pipas de calefacción contra moho y proporciona un substrato conveniente para las capas pintadas. Otro campo de uso es en tintas de impresión de alta calidad. En restauración es un adhesivo empleado primordialmente como consolidante de diversos tipos de materiales como piedra, estuco, hueso, cerámica, etcétera.

MURALISMO MEXICANO: se conoce así a la actividad plástica que se desarrolló a partir de 1921 en la que se utilizaron los muros de las instituciones públicas como soportes de temas en los que se reflejaron problemáticas sociales y temas históricos o costumbristas. Dentro de los principales artistas están Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Fermín Revueltas y Fernando Leal cuyas obras se encuentran localizadas principalmente en la Escuela Nacional Preparatoria, la Secretaría de Educación Pública y el Palacio Nacional.

PAPEL NON WOVEN: es un tipo de papel en el cual las fibras que lo componen se encuentran orientadas hacia la misma dirección, disminuyendo considerablemente las variaciones dimensionales a raíz de cambios de humedad y temperatura. Este tipo de papel es comúnmente usado en materiales de embalaje, testigos en grietas y fisuras y como aislante en procesos que involucren calor. En el mercado se puede encontrar una gran variedad de papeles non woven con diferentes acabados y grosores, como aquellos cuya superficie se cubre con una capa de pintura una vez instalados; en restauración únicamente se emplea el blanco.

PARALOID B72: resina acrílica, polímero sintético, copolímero de metacrilato de etilo y acrilato de metilo que se presenta en forma de perlas regulares. Se emplea en restauración como adhesivo, barniz, aglutinante en procesos de reintegración y como consolidante.

PASAMANERÍA: Adorno consistente en galones o trencillas que sirve para guarnecer vestidos, cortinas, etcétera. Muchas veces el término es aplicable al conjunto de dichos adornos.

PASIVACIÓN: Pérdida de la actividad química que detiene el proceso de corrosión de un metal por efecto de agentes externos o tratamientos.

PASMADOS: alteración de los barnices en forma de manchas blanquecinas opacas o azuladas. No se deben confundir con eflorescencias salinas ni con manchas de hongos aunque el aspecto sea semejante. Se producen por efectos de humedad, seguida de sequedad como en la evaporación rápida de productos de limpieza.

PÁTINA: Es la huella del paso del tiempo por los materiales. Bajo la influencia del medio ambiente, un objeto puede adquirir ciertos aspectos característicos de su edad, autenticidad o procedencia. Se puede considerar pátina no sólo a un recubrimiento superficial, sino a todo un conjunto de efectos del proceso de envejecimiento natural. Cuando se trata de una capa que no disturba la transmisión de la imagen se debe conservar. Dicha pátina puede ser aplicada artificialmente de acuerdo al efecto artístico que desee imprimir el artista a su obra o como un recurso en restauración para integrar reposiciones o materiales similares al original que no han tenido el mismo tiempo de envejecimiento natural. En restauración, las áreas patinadas quedan registradas con el fin de evitar falsificaciones.

PECECILLO DE PLATA: lepisma, insecto que se alimenta de celulosa y almidón.

PERCLOROETILENO: disolvente altamente tóxico empleado para la limpieza en seco de textiles y papel.

PINTURA EPÓXICA: tipo de pintura en la que el aglutinante es una resina epóxica.

POLIESTIRENO: polímero sintético y termoplástico obtenido por la polimerización del estireno. Se usan en solución con disolventes orgánicos como adhesivos de ciertos materiales porosos.

POLIETILENO: polímero sintético, termoplástico que pertenece al grupo de las poliolefinas, a partir del etileno o el propileno. Se utiliza como adhesivo al calor. Las propiedades de los polietilenos dependen de su grado de polimerización y de su cristalinidad. Se emplean para bolsas de embalaje y en procesos de laminación del papel.

PRIMER ANTICORROSIVO: material colocado previo a la aplicación de pintura generalmente de esmalte en objetos metálicos, pero también es usado en concreto, yeso y madera en la industria de la construcción. Tiene la finalidad de brindar un buen sustrato para la pintura y generar una capa de protección contra la aparición de corrosión. El más conocido es el esmalte anticorrosivo alquidático.

REINTEGRACIÓN CROMÁTICA: técnica de restauración que permite integrar estéticamente una obra completando sus pérdidas de policromía. Con independencia del criterio estético seleccionado, se limita exclusivamente a las lagunas existentes en la pieza y se realiza con materiales inocuos, reversibles y reconocibles con el aspecto original. En pintura la reintegración de color es necesaria para la contemplación correcta de las obras o para completar su continuidad.

RESINA ARALDITH: es una denominación comercial de una serie de resinas epóxicas en dos componentes, a base de epiclorhidrina y polialcohol. Es utilizada para trabajos complicados que precisan ajuste, para unir superficies grandes o cuando la junta está sometida a grandes esfuerzos. Resiste hasta 350 Kg/cm² y seca en aproximadamente 12 horas. Alcanza su máxima resistencia al cabo de tres días a 20-25°C.

RESINA EPÓXICA: polímero sintético que contiene grupos epoxi, resultante de la unión de epiclorhidrina y polialcoholes. La mezcla de resina y endurecedor es generalmente termoestable, aunque las termoplásticas se utilizan como adhesivos de los materiales vítreos, por la semejanza del índice de refracción, elevada dureza y adhesividad.

TACHUELAS PAVONADAS: tachuelas que han recibido el tratamiento de empavonado. El empavonado se logra generalmente por oxidado

electrolítico. Es una técnica comúnmente empleada en algunos metales como armaduras, hierros y aceros, para preservarlos de la corrosión y con finalidades decorativas ya que produce un color azulado oscuro.

TEFLÓN: denominación comercial de polímeros de hidrocarburos fluorados de politetrafluoroetileno, empleados para plásticos, bolsas y fibras.

TIVEK: es un producto realizado a partir de fibras finas de polietileno de alta densidad distribuidas heterogéneamente (sin una dirección preferencial). Es resistente a la humedad y al moho, a prueba de polvo y con pH neutro. Es un material sumamente usado en embalajes, materiales artísticos, cubiertas y empaques médicos. Puede conseguirse en varios tipos de presentaciones como papel, textil y película.

TRAMA: en un tejido, la trama constituye el hilo de las pasadas. Existen diferentes tipos de trama, como por ejemplo: espiguilla, tafetán, etcétera.

TRICLOROETILENO: disolvente miscible con los solventes orgánicos, ligeramente soluble en agua. Es desengrasante de metales, disolvente de aceites, grasas y ceras.

URDIMBRE: los hilos que se encuentran fijos en un telar y que constituyen la altura del tejido.

Bibliografía

- ☞ Calvo, Ana, *Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*. España, Ediciones del Serbal, 1997.
- ☞ Del Conde, Teresa, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. México, Museo de Arte Moderno / Ediciones ATTAME, 1994.
- ☞ *Enciclopedia Encarta* 1993-2003 Microsoft Corporation.
- ☞ *Enciclopedia Planeta*, t. 5. España, Planeta, 1993.
- ☞ Faerna García-Bermejo, José Ma., *Conceptos fundamentales de arte*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- ☞ Maltese, Corrado (Coord.), *Las técnicas artísticas*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.

Páginas web

- ☞ <http://www.es.wikipedia.org>
- ☞ <http://www.usuarios.lycos.es>
- ☞ <http://www.polyco.es>
- ☞ <http://www.wikipedia.org>
- ☞ <http://www.tyvek.com>
- ☞ http://www.itip_edo.mx
- ☞ <http://www.conservationresources.com>
- ☞ <http://www.eagerplastics.com>