

conserva

conservación, restauración
y patrimonio

Nº 21, 2016

dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS

SUBDIRECCIÓN NACIONAL DE
GESTIÓN PATRIMONIAL

EL PATRIMONIO DE CHILE

ISSN 0717-3539
ISSN 0719-3858

CENTRO NACIONAL
DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN



Conserva

Revista de Conservación, Restauración y Patrimonio

N° 21, 2016

ISSN 0717-3539 (versión impresa).

ISSN 0719-3858 (versión electrónica).

Centro Nacional de Conservación y Restauración, CNCR.

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, DIBAM.

Ministerio de Educación, Chile.

- Director DIBAM** Ángel Cabeza Monteiro.
Representante Legal
- Directora CNCR:** Roxana Seguel Quintana.
- Editora General:** Roxana Seguel Q., CNCR-DIBAM.
- Coeditora:** Paloma Mujica G., conservadora restauradora independiente.
- Comité Editorial:** Dra. Margarita Alvarado P., Pontificia Universidad Católica de Chile.
Mgtr. Mónica Bahamondez P., Subdirección Nacional de Gestión Patrimonial, DIBAM, Chile.
Dra. Julieta Elizaga C., CNCR-DIBAM, Chile.
Dra. Isabel Medina-González, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
Dr. Salvador Muñoz Viñas, Universidad Politécnica de Valencia, España.
Dr. José de Nordenflycht C., Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.
- Editora Imágenes:** Marcela Roubillard E., CNCR-DIBAM.
- Textos en Inglés:** Mónica Pérez S., CNCR-DIBAM.
- Asistente Editorial:** Viviana Hervé J., CNCR-DIBAM.
Eduardo Rojas H., licenciado en Historia, Chile.
Roberto Velázquez Q., master en Teoría Social, Chile.

Indizada desde 1999 en Abstracts of International Conservation Literature (AATA Online) y en Bibliographic Database of the Conservation Information Network (BCIN).

Diseño: Paulina González Alonso

Impresores: Andros Impresores

Fecha: diciembre 2016

Tiraje: 750 ejemplares

PORTADA

Detalle. Papel pintado con motivo geométrico, de forma almendrada y elemento floral en el centro. Palacio de Quintanar, España (Fotografía: Gómez-Robles, L. 2009).

Detail. Wall paper painted with geometric design, almond shape and floral element in the center. Quintanar Palace, Spain (Photograph: Gómez-Robles, L. 2009).

CONTENIDO

5 Editorial

Artículos

9 LA NOBLEZA DE LA RESTAURACIÓN. UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LA CIENTIFICIDAD DE LA DISCIPLINA

The Nobility of Restoration. A Reflection Around the Discipline Scientificity
Diego Quintero Balbás

25 EVALUACIÓN DE LA CALIDAD DE CONSERVACIÓN DE MATERIALES DE EMBALAJE: UNA REALIDAD TEMPORAL

Assessment of the Conservation Quality of Packaging Materials: a Temporary Reality
Carolina Araya Monasterio, Mónica Icaza Toro

41 PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL ARGENTINO: TENSIONES ENTRE DERECHO DE AUTOR Y DISTRIBUCIÓN EN NUEVAS VENTANAS DE EXHIBICIÓN

Preservation of Audiovisual Heritage from Argentina: Stress Between Copyright and Distribution in the New Exhibition Windows
Eugenia Izquierdo

59 UNA PRÁCTICA CURATORIAL A LA MODA: EXHIBICIONES DE INDUMENTARIA EN LOS MUSEOS
A Curatorial Practice à-la-mode: Fashion Exhibitions in Museums

Emilia Müller Gubbins

Estudios de casos

75 LOS PAISAJES CULTURALES COMO BIENES JURÍDICOS TUTELADOS: ARANJUEZ, UNA REFERENCIA ESPAÑOLA DE PATRIMONIO MUNDIAL

Cultural Landscapes as Protected Legal Assets: Aranjuez, a Spanish World Heritage Reference
Magdalena Merlos Romero

93 HISTORIA DE LOS PAPELES PINTADOS DEL PALACIO DE QUINTANAR DE SEGOVIA, ESPAÑA

The History of Palacio de Quintanar de Segovia's Wallpaper in Spain
Lucía Gómez-Robles

111 LA PUESTA EN VALOR DEL ARCHIVO HISTÓRICO DE LA SOCIEDAD GRAN UNIÓN MARÍTIMA DE ANTOFAGASTA, CHILE

Value Enhancement Strategy of the Historical Archive of Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta, Chile
Javier Mercado Guerra, Camilo Araya Fuentes

Selección CNCR

- 127 Y COMIERON EN UN PLATO, PERRO, PERICOTE Y GATO: REFLEXIONES ACERCA DE UNA IMAGEN CO-HABITADA
And They Share from the Same Plate: the Dog, the Rat and the Cat: Reflections on a Co-inhabited Image
Noemí Soler González, Juan Manuel Martínez, Carolina Ossa Izquierdo
- 135 PRESERVACIÓN DE LA INFORMACIÓN MEDIANTE HERRAMIENTAS DE VIRTUALIZACIÓN: FOTOGAMETRÍA Y PANORÁMICAS DE ALTA RESOLUCIÓN
The Use of Virtualization Tools to Preserve Information: Photogrammetry and High Resolution Panoramic Images
Carolina Correa Orozco, Pía Monteverde Puig, Lorena Ormeño Bustos, Antonio Suazo Navia
- 145 BASE DE DATOS DE ESPECTROS FT-IR DE MATERIALES USADOS EN RESTAURACIÓN: UN APOORTE DESDE LA CIENCIA A UN PÚBLICO ESPECIALIZADO
FT-IR Spectral Database of Materials for Restoration: A Contribution from Science to a Specialized Public
Tomás Aguayo Alvarado, Salvador Vargas García, Fernanda Espinosa Ipinza, Valeria Godoy Torres
- 153 Política editorial

EDITORIAL

CONSERVA
CNCR

FENÓMENOS DE PATRIMONIALIZACIÓN E IDENTIDADES DISCIPLINARIAS

Los nuevos fenómenos de patrimonialización ocurridos en las últimas décadas han generado cambios significativos en los marcos teóricos y metodológicos que se desarrollaron, a partir de la segunda mitad del siglo XX, en el campo del patrimonio cultural (Waterton y Watson 2013, Scott 2015). Y si bien, hasta su postrimería, tales perspectivas resultaban medianamente “cómodas” para su abordaje académico y profesional, lo cierto es que avanzadas las primeras décadas del siglo XXI, se hacen evidentes sus restricciones en un ámbito que se complejiza de manera creciente (Mármol del et al. 2010).

La emergencia de nuevos fenómenos de patrimonialización no solo ha ampliado el concepto y sus alcances, sino que también ha desplegado nuevas visiones y nuevos escenarios de interpretación que han impulsado la aparición de una multiplicidad de voces e intereses que, a diferentes escalas, apelan –o interpelan– mayores espacios para incidir en las tomas de decisiones vinculadas con el patrimonio cultural.

En esta ocasión no se hace alusión a los colectivos y sus prácticas culturales, cuyas actuaciones conducen a la producción y reproducción de referentes significativos, que pueden –o no– ser objeto de patrimonialización y reclamación. La multivocalidad que interesa esbozar en estas líneas es aquella que surge de los colectivos disciplinarios, donde las prácticas académicas y profesionales, asociadas a múltiples fenómenos de patrimonialización, han abierto espacios de participación a una variada gama de saberes.

Si en el pasado el tema del patrimonio era preocupación de un número acotado de disciplinas, en la actualidad sus procesos de investigación, conservación-restauración y gestión son materia de análisis de una compleja red de conocimientos que busca incidir en sus derroteros presentes y futuros. De este modo, el campo patrimonial se ha transformado en un territorio de producción científica-técnica multidiscursiva, donde las disciplinas estructuran y legitiman corpus de conocimientos que surgen del tejido epistémico y teórico-metodológico que se despliega durante el proceso de producción.

En este contexto, las identidades disciplinarias transitan por marcos difusos que ponen en tela de juicio las fragmentaciones del saber que se inician con la modernidad, bajo el paradigma cartesiano, hasta alcanzar una hiperespecialización fomentada por el enfoque neoliberal y la globalización (Morín 1999).

La complejidad del patrimonio cultural y de los fenómenos de patrimonialización invoca a profundizar la producción multivocal de conocimientos, tanto en la praxis académica como en el ejercicio profesional, fisurando de este modo los celos disciplinarios que inhiben la construcción y deconstrucción de sus identidades epistémicas en pos de alcanzar perspectivas más transdisciplinarias (sensu Nicolescu 1996), que promuevan el pensamiento relacional y el diálogo-crítico entre saberes diversos.

Las contribuciones que se presentan en este número dan cuenta de distinto modo de las complejidades del patrimonio, así como también de las distintas escalas de análisis y líneas de reflexión que asumen profesionales provenientes de variados campos disciplinares. Cada una de ellas aporta visiones y problemas particulares que demarcan no solo los enfoques teórico-epistemológicos de sus autores, sino que también esbozan representaciones, dispositivos e ideologías del sistema sociocultural en el que desarrollan su quehacer, enriqueciendo con ello la comprensión de los fenómenos de patrimonialización.

Diego Quintero Balbás (Colegio de Michoacán, México) aborda en el primer artículo una interesante reflexión teórica acerca de la cientificidad de la Restauración. Inicia la discusión haciendo una revisión del desarrollo disciplinar, para luego analizar su posición “entre la técnica y la ciencia”. Para ello indaga el tipo de competencias que adquieren conservadores-restauradores durante su formación, y examina el tipo de producción científica que se genera en plataformas de indexación como Scopus®.

Las autoras Carolina Araya M. y Mónica Icaza T. (Chile) presentan los resultados alcanzados en los procedimientos analíticos efectuados a un conjunto de materiales que se emplean con frecuencia en el embalaje de colecciones. Su objetivo fue evaluar la calidad de conservación de las unidades testeadas, mediante métodos cualitativos de fácil aplicación y que, a un costo razonable, permiten decidir acerca de su pertinencia de uso en objetos patrimoniales.

El tercer artículo, de la Dra. Eugenia Izquierdo (Argentina), desarrolla una compleja problemática en relación con la preservación y divulgación del patrimonio audiovisual. Esta deriva de la concomitancia de tres factores, a saber: el primero de ellos apunta a los cambios tecnológicos de los soportes en los que circulan las imágenes en movimiento, a lo que suman las políticas del Estado argentino para su protección, las que entran en contradicción con la legislación vigente en torno a los derechos de autor.

Emilia Müller Gubbins, master en Costume Studies (Chile), expone un llamativo y controversial proceso de patrimonialización que se da en torno al campo de la moda y el vestuario. A partir de los desarrollos observados en las prácticas curatoriales que se efectúan en museos de Londres y Nueva York, la autora reflexiona y problematiza las construcciones discursivas de las exhibiciones, haciendo un recorrido

cronológico de sus metamorfosis. Situaciones que son contrastadas con diversas iniciativas en Chile.

En esta ocasión *Conserva* presenta a sus lectores tres interesantes estudios de caso que dan cuenta de escalas de análisis y de protección diferenciadas. Cada uno de ellos tiene sus propias dificultades y por tanto demanda la generación de redes disciplinares distintas.

Magdalena Merlos R. (Ayuntamiento de Aranjuez, España) presenta una relevante contribución acerca de las problemáticas que registran los paisajes culturales en cuanto a su gestión y a los marcos jurídicos y regulatorios que orientan su protección. Situación que se dificulta aún más cuando estos son, además, declarados Patrimonio de la Humanidad. El estudio propone una interesante estrategia para armonizar las definiciones teórico-conceptuales del bien con la normativa vigente a distintas escalas.

La arquitecta Lucía Gómez-Robles (España) desarrolla una interesante indagación en torno a los papeles pintados del palacio de Quintanar de Segovia. El estudio tuvo como propósito establecer el contexto histórico-cultural de la producción de este tipo de papeles, tanto en Europa como en España. Los resultados dejaron en evidencia que los papeles pintados de Quintanar constituyen una de las expresiones más tempranas que se preservan en el país en relación con esta decoración.

El último estudio de caso es presentado por Javier Mercado G. y Camilo Araya (Chile), quienes desarrollan actuaciones tendientes a la puesta en valor del Archivo Histórico de la Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta, Chile. El proceso se realizó en tres etapas: conservación-restauración; catalogación y digitalización; y divulgación. El resultado de mayor impacto se condensó en esta última etapa, que fue la que activó procesos de patrimonialización en relación con el mutualismo en la ciudad.

La selección CNCR está constituida en esta oportunidad por tres propuestas diferentes. Cada una de ellas manifiesta ámbitos de reflexión o de desarrollos tecnológicos en los que la institución está empeñada por estos tiempos. La primera de ellas es un ensayo que discute la injerencia de los restauradores en los procesos de reintegración de la imagen, llegando a la conclusión que tanto autores como restauradores son co-habitantes del mismo espacio pictórico.

Las selecciones que le siguen apuntan a avances tecnológicos. En el caso de Carolina Correa O. y colaboradores se exponen diversas herramientas de virtualización que han sido desarrolladas por la Unidad, con el fin de mejorar la captura del dato visual. Por su parte, Tomás Aguayo et al. presentan un esfuerzo de sistematización de los procedimientos analíticos que se realizan con espectroscopia infrarroja (IR), lo que ha permitido construir una base de datos espectral para el patrimonio cultural de carácter único en el país. Esta será incorporada a la página *web* del CNCR, en el primer trimestre de 2017, con la finalidad de que los datos estén disponibles para otros profesionales del patrimonio.

Esperamos que *Conserva 21* cumpla con las expectativas de todos y todas. Quedamos atentas a sus comentarios y observaciones.

Roxana Seguel Quintana

Editora General

roxana.seguel@cncr.cl

Referencias citadas

MÁRMOL C. DEL, FRIGOLÉ, J. y NAROTZKY, S. (eds.). 2010. *Los lindes del patrimonio. Consumo y valores del pasado*. Barcelona, España: Instituto Catalán de Antropología.

MORÍN, E. 1999. *Los siete saberes para la educación del futuro*. Paris, Francia: Unesco.

NICOLESCU, B. 1996. *La transdisciplinariedad. Manifiesto* (Trad. N. Núñez-Dentin y G. Dentin). Paris, Francia: Ediciones Du Rocher.

SCOTT, M. 2015. Normal and Extraordinary Conservation Knowledge: Towards a Post-Normal Theory of Cultural Materials Conservation. *AICCM Bulletin*, 36(1): 3-12. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1179/0313538115Y.0000000002>

WATERTON, E. y WATSON, S. 2013. Framing Theory: Towards a Critical Imagination in Heritage Studies. *International Journal of Heritage Studies*, 19(6): 546-561. DOI: 10.1080/13527258.2013.779295

LA NOBLEZA DE LA RESTAURACIÓN. UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LA CIENTIFICIDAD DE LA DISCIPLINA

The Nobility of Restoration. A Reflection Around the Discipline Scientificity

Diego Quintero Balbás¹

RESUMEN

Bajo el título “La nobleza de la Restauración” –como préstamo literario de los esfuerzos que algunas actividades como la pintura llevaron a cabo en siglos anteriores para su reconocimiento como un arte liberal– se presenta una reflexión en torno a la lucha de la Restauración para ser reconocida por otras disciplinas como una actividad científica o tecnocientífica.

Se hace una breve revisión de los debates teóricos y del desarrollo que ha tenido en los últimos años en distintos contextos, en especial el mexicano, tratando de vislumbrar su estado actual, su producción científica y los retos a futuro.

Palabras clave: restauración, disciplina científica, teoría de la restauración.

ABSTRACT

With the title “The nobility of the Restoration”, as a literary borrow of the efforts that some activities such as painting carried out in previous centuries for their recognition as a liberal art; this paper presents a deliberation about the efforts of the Restoration in order to be recognized by other disciplines as a scientific or technoscientific activity.

This dissertation is presented with a brief revision of theoretical debates and the development that Restoration has had in the last years in different contexts, mainly in Mexico, trying to glimpse the actual situation of the discipline, its scientific production and the future challenges.

Key words: restoration, scientific discipline, restoration theory.

¹ Colegio de Michoacán, Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio, México. ivanquinterobalbas@gmail.com

LA NOBLEZA DE LA RESTAURACIÓN Y SU ESTADO DEL ARTE

Desde la Antigüedad la organización de diversas actividades humanas, como por ejemplo las artes, los oficios y las ciencias, han estado en constante evolución. El término arte se relacionaba con una labor manual y por tanto recibía una valoración negativa. Esto fue cambiando con el paso del tiempo gracias a los esfuerzos de filósofos y artistas, entre otros artesanos que buscaban el reconocimiento de su quehacer y sumado a esto un cambio en su posición dentro de la sociedad (Mues Orts 2008: 78-79).

A partir de 1555, con la clasificación realizada por Giovanni Pietro Capriano, comenzó el uso del término “noble” para designar a las artes que exaltaban los sentidos. A partir de entonces la literatura artística, en especial la italiana, retomó el término justificando la nobleza de la pintura o escultura, entre otras artes, a partir de la labor intelectual, inventiva o estética que requerían (Mues Orts 2008: 85).

Así, los artistas lucharon de forma constante por el reconocimiento de su actividad, en ocasiones aludiendo a la nobleza de la misma, término que podía ser empleado algunas veces, fuera del contexto italiano, como sustitución del término liberal, y por tanto a su propio reconocimiento dentro de la estructura social (Mues Orts 2008: 104-105, 140). Algo similar ocurrió con otras actividades empleando textos a manera de tratados, como por ejemplo el arte de la esgrima enaltecido en *La nobleza de la espada* de Francisco Lorenz de Rada (Romo de Vivar Gayol 2014).

Sin profundizar más en el tema, pues no es fundamental para lo que tratamos en este texto, mas solo como préstamo literario, me he permitido titular “La nobleza de la Restauración” a esta reflexión en torno a su reconocimiento como disciplina científica y no solo como una actividad técnica —entendida en el sentido de un trabajo manual— como en la actualidad suele ser considerada, al menos dentro del contexto mexicano, retomando la situación relacionada con

la creación de nuevos perfiles y actividades para la conservación del patrimonio cultural.

Desde la segunda mitad del siglo pasado se ha reflexionado acerca del quehacer de la Restauración y cómo es vista desde otras áreas del conocimiento: resultado de un trabajo interdisciplinario o interprofesional que se desprende de compartir un mismo objeto de estudio. Las opiniones de los distintos especialistas han sido dispares, y en general se ha visto a la Restauración como una actividad técnica de apoyo (Jiménez Ramírez 2004).

Si bien al inicio conservar los objetos valiosos para la cultura estuvo en manos de los propios artistas, en el siglo XVIII se inició la separación entre las actividades encaminadas a crear de las encargadas de conservar; y apareció una preocupación por el efecto que las intervenciones tenían sobre el aspecto de las obras, específicamente en relación con el concepto de pátina como resultado del paso del tiempo (Macarrón Martínez 2013:149-151).

Se pueden recordar los trabajos de personajes como Carlo Maratta y Robert Picault, quienes comenzaron a modificar sus formas de actuación (Martínez Justicia 2000), además con las nuevas ideas ilustradas se inició el registro de algunos procesos y el interés por los análisis encaminados a entender los materiales de las obras de arte (Arroyo Lemus 2008: 39).

No fue hasta el siglo XIX cuando se tuvo una mayor conciencia de la importancia de los resultados de las intervenciones, de la responsabilidad que estas acciones implicaban y del valor de los objetos que eran restaurados. También se desarrolló un mayor interés por los tratamientos realizados y se llevaron a cabo experimentos para encontrar los mejores procedimientos y materiales (Arroyo Lemus 2008: 44).

Todos estos avances científicos permitieron poner en marcha nuevas metodologías de diagnóstico que tuvieron un impacto significativo en las formas de

intervención. Sin embargo, no se reflexionó acerca de las condiciones generales de nuestra disciplina (Insaurralde Caballero 2008: 19). En dicho momento, la Restauración se diferenció de una actividad artesanal o artística, formó un lenguaje propio y se convirtió en un área más del conocimiento (Jiménez Ramírez 2004: 47).

A pesar de esto, como lo menciona Gómez Consuegra (2009: 15), en la actualidad la Restauración aún no cuenta con un “cuerpo conceptual consolidado”, sino que al contrario existen distintas reflexiones teóricas –a veces tomadas como normativas– que son empleadas de acuerdo con el contexto, objeto intervenido, formación e interés del especialista. Ello se refleja en la falta de identidad profesional que ya ha sido señalada por el ICOM desde 1984 (Medina-González 2011: 8).

Esto es una muestra del desarrollo diferencial que la Restauración ha tenido en distintas regiones como consecuencia de las características y necesidades en cada contexto. La creación de nuevos perfiles profesionales relacionados con la conservación de los bienes culturales, distintos al del restaurador, como es el caso de los científicos de la conservación (*conservation scientist*), tecnólogos de bienes culturales (*tecnologia per i beni culturali*), arqueómetras, la *Technical Art History* o la *Heritage Science* (Heritage y Golfomitsou 2015a: 5), son perfiles que incluso no han sido definidos con claridad y no se tiene un conocimiento claro del número de especialistas en este campo ni de las instituciones de formación. Esta situación agrega diferencias en el desarrollo de la Restauración a nivel global (cfr. Heritage y Golfomitsou 2015a).

Enfocándose en Latinoamérica, en particular en México, la carga antropológica y social que impone el trabajo con patrimonio cultural en uso constante, y las distintas formas de apropiación de los objetos e incluso la disponibilidad de recursos –humanos, económicos y tecnológicos–

han conferido características propias a las formas de actuación de los restauradores. Estas se ven reflejadas, por ejemplo, en aspectos como la creación de un departamento especializado en trabajos con comunidades dentro de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC- INAH, México).

Como menciona Jiménez Ramírez (2004), en el contexto mexicano se ha producido una reflexión teórica en torno a la disciplina, lo que representa un caso atípico respecto de las posturas teóricas de otras regiones, en especial debido a que las reflexiones han surgido de los mismos restauradores y no de un conjunto de especialistas de otras áreas del conocimiento. Sin embargo, en general aún nos enfrentamos a la designación del restaurador como un trabajador manual, que está vinculado de modo estrecho a las técnicas artísticas. Como ejemplo se puede mencionar la adscripción de los restauradores dentro del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México, quienes están asociados al Sindicato de Trabajadores Administrativos Técnicos y Manuales y no dentro del Sindicato de Investigadores.

En el contexto europeo, contamos con casos como el de España, donde la formación de los profesionales de la restauración está vinculada al ámbito universitario dentro de las facultades de Bellas Artes, tanto a nivel de licenciatura como de diplomatura (Aguilar Solves 2014a: 144). Sin embargo, también existe la posibilidad de formarse en talleres y cursos (Calleja García 2014). Al mismo tiempo se ha comenzado con la lucha por el reconocimiento de la profesión mediante, por ejemplo, organizaciones como la Asociación Profesional de Conservadores Restauradores de España (ACRE), que busca la “(...) regularización de la profesión del CR [conservador restaurador] para dignificarla, difundirla y exigir las competencias que por ley nos pertenecen (...)” (ACRE 2015).

En el caso de Italia la formación de los restauradores en general está estructurada en tres niveles: a) Restaurador, el que requiere de cinco años de estudio universitario (ciclo único); b) Técnico restaurador de bienes culturales y colaborador del restaurador, que requiere tres años de estudio (*triennale*); y c) Técnico con competencias específicas que requiere de un período de estudio que varía entre uno y dos años (Castañeda Delgado 2014).

Además, existen otras figuras profesionales como los especialistas en tecnología de bienes culturales (*tecnologia per i beni culturali*, 3 años) y los científicos de la conservación (*Conservation Science*, Master o PhD), estos no se involucran en los tratamientos, únicamente en el estudio y diagnóstico del objeto, marcando pautas dentro de los proyectos. Algunas de las universidades que ofrecen estos cursos son la Università degli Studi di Ferrara, Università Ca'Foscari Venezia, Università degli Studi di Firenze, La Sapienza Università di Roma y Alma Mater Studiorum Università di Bologna², solo por mencionar algunos ejemplos.

Sin embargo, la estructura y especialización de los perfiles en Italia no siempre se ve reflejada en la práctica, donde en muchas ocasiones los trabajos son llevados a cabo por personas con una preparación de preferencia manual, con pocas oportunidades para los nuevos especialistas que surgen cada año de las instituciones universitarias.

La manera en que se forman los nuevos restauradores y su vínculo con las artes, y por tanto ligado a un trabajo manual, permea las formas de actuación y da pie a intervenciones no profesionales que ponen en riesgo el patrimonio cultural, como lo testifican un sinnúmero de objetos que año a año

son “restaurados” por manos inexpertas. En palabras de Calleja García (2014: 168): “La creencia de que cualquiera puede realizar una restauración habiendo realizado un taller de empleo supone alentar la intervención no cualificada (...)”.

Es así que nos enfrentamos a un momento de ajuste en la disciplina, que requiere de un replanteamiento de la forma de entender a la Restauración y ahondar en el debate acerca de su teoría general, para incorporar las necesidades y características nuevas que la realidad ha impuesto a los profesionales de la conservación. Se requiere además del reconocimiento por parte de especialistas de otras áreas del saber: de la disciplina y de su capacidad para generar nuevos conocimientos (Aguilar Solves, 2014b: 142).

Así, la formación profesional juega un papel fundamental, desde el modo en que se debe enseñar la metodología de intervención hasta la estructuración de los planes de estudios. Esto ya ha sido abordado por especialistas como Isabel Medina-González (2011), Carolusa González Tirado (2010) y en los dos “Encuentros nacionales de instituciones de educación superior de conservación y restauración” que se han realizado en México en 2012 y 2014.

ENTRE LA TÉCNICA Y LA CIENCIA

En los últimos años se han presentado varios trabajos que han abordado aspectos teóricos de la disciplina y han puesto en debate la científicidad de la misma. Es interesante notar que dichas reflexiones se han desarrollado dentro de un contexto universitario y en general están vinculadas a las formas de intervenir en Latinoamérica (Jiménez Ramírez 2004). Por otro lado, a nivel internacional se ha abordado el vínculo en especial con las Ciencias Naturales, estas discusiones han dado como resultado la publicación de las memorias del Foro ICCROM *on Conservation Science* (Heritage y Golfomitsou, eds. 2015b).

² Laurea Triennale Scienza e Tecnologie per i Beni Culturali (Ferrara); Laurea Triennale Tecnologie per la Conservazione e il Restauro (Venezia); PhD Science for the Conservation of Cultural Heritage (Firenze); Master in Science and Technology for the Conservation of Cultural Heritage (Roma); Master in Science for the Conservation/Restoration of Cultural Heritage (Bologna).

En la actualidad resulta evidente que las ideas bran-
dianas³ consideradas la “Teoría de la Restauración”,
desde hace años entraron en crisis, debido a los
nuevos retos que enfrenta el restaurador y el trabajo
con objetos que difícilmente pueden ser conside-
rados obras de arte, como el caso del patrimonio
industrial y objetos de valor histórico, entre otros⁴.

Por su parte, la *Teoría contemporánea de la Restauración*
propuesta por Salvador Muñoz Viñas (2003)
representa una redefinición de algunos conceptos
clave, bajo una perspectiva actual, considerando el
reto que significa el cambio de objeto de estudio.
A esto podemos sumar otros aportes que han
intentado contribuir a la construcción de una teoría
disciplinaria como el texto de Juan Carlos Barbero
Encinas (2003) titulado *La memoria de las imágenes:
notas para una teoría de la restauración*.

A partir de estas nuevas reflexiones se han
desprendido otras formas de abordar los aspectos
teóricos de la Restauración, desde los intentos
por establecer nuevos paradigmas vinculados con
la intervención del arte contemporáneo⁵, hasta
trabajos en los que se han discutido aspectos como
el objeto de estudio de la disciplina, como son las
propuestas de Mauricio Jiménez Ramírez (2004) y
Mirta Insaurralde Caballero (2008).

Antes de continuar es necesario hacer una breve
revisión de los conceptos de técnica y ciencia.
El término técnica proviene de la raíz griega
tecné, que puede entenderse como una forma
o medio para obtener algo o llegar a un fin, un
instrumento (Heidegger 1997: 91). Este conjunto
de procedimientos sistemáticos puede ser parte
de las ciencias o de las artes. Sin embargo, en el
caso mexicano en muchas ocasiones se refiere en
particular a un trabajo manual.

Por su parte, la ciencia se ha definido como los
esfuerzos de carácter sistemático que buscan
proposiciones verdaderas del mundo, es decir,
conocimiento con ciertas características que
permitan clasificarlo como científico, por ejemplo
su racionalidad, reproducibilidad, exactitud y
sistematización (Valencia Giraldo 1996: 24).
Heidegger (1997: 152) la define como “la teoría de
lo real”.

El conocimiento científico debe cumplir con ciertos
“requerimientos” para ser considerado como tal.
Siguiendo a Jiménez Ramírez (2004), quien ha
retomado las ideas de Maturana (1997), se puede
decir que un conocimiento es científico cuando
ofrece una explicación de uno de los estados o
fenómenos de la realidad, incluyendo las condiciones
de dicha explicación y las necesidades para volver a
experimentar el fenómeno. Debe tener además, en
cierta medida, la posibilidad de ser predictivo.

Entonces, ¿la Restauración es científica, y por tanto
produce conocimiento científico o no? Para iniciar
esta discusión debemos entender que la disciplina
cuenta con un objeto de estudio compartido
por otras disciplinas como la Historia, Historia
del Arte, Arqueología –el que se ha modificado
conceptualmente a lo largo del tiempo–, pero además,

³ Con este término se entienden las ideas recopiladas en la
Teoría del Restauro publicada en 1963 y que comprende un
conjunto de reflexiones realizadas por Cesare Brandi en sus
distintas publicaciones. Así, el autor concibe la Restauración
como un acto crítico y que forma parte de un sistema teórico
en el que se considera a la obra de arte como un objeto con
características especiales que produce en la conciencia del
espectador su reconocimiento. De este modo, la Restauración
intenta recuperar dicha evocación de la “imagen” de la obra de
arte, por medio de acciones que remedian la interferencia del
tiempo y del hombre sobre la obra (Napoleone 2015: 73-76).

⁴ El concepto de arte ha cambiado de forma constante y después
de las propuestas de Hegel, la estética ha reflexionado respecto
de su definición. Desde la preocupación por el contexto de
la obra el que aún y cuando es lejano temporalmente, debe
ser considerado para la interpretación de la misma, hasta el
reconocimiento de la expresividad del objeto artístico desde
el punto de vista de las sensaciones, independiente de los
creadores o espectadores. Por otro lado la intencionalidad
del creador ha sido considerada como un factor que define
lo que es o no es arte. Así, la definición del arte ha mutado
con el paso del tiempo y las nuevas tendencias han llevado
a repensar su definición, como ocurrió con el *readymade*,
las nuevas formas artísticas y las copias de obras de arte
(González Valerio 2007). Al final aún sigue en presente la
pregunta acerca de ¿qué es el arte y quién lo define como tal?

⁵ No coincido con la idea de la necesidad de una teoría de la
restauración propia para abordar el arte contemporáneo,
pues considero que representa un reto técnico –debido a los
nuevos materiales– y no teórico, pues cada uno de los objetos
intervenidos requiere de un análisis teórico completo que
permita establecer las pautas adecuadas para su intervención,
y la complejidad de un obra conceptual no dista mucho de
un objeto con un amplio culto, se requiere una base teórica
firme que permita adaptar los criterios de acuerdo con las
necesidades del objeto.

que al momento de presentarse la necesidad de una restauración, esto conlleva en sí el establecimiento de una hipótesis a partir de un diagnóstico (Jiménez Ramírez 2004).

Sin adentrarnos en la cuestión del objeto de estudio de la disciplina —llámese obra de arte, patrimonio cultural u ontogénesis de un objeto— nos enfrentamos a un sistema complejo, que requiere ser interpretado en su totalidad, incluyendo todas las relaciones que alrededor de él se producen (Jiménez Ramírez 2004).

Esto requiere una aproximación interdisciplinaria, como ya lo ha hecho notar Alejandro Meza Orozco (2014), que permita obtener la mayor cantidad de datos necesarios para llevar a cabo la mejor interpretación posible del problema que se presenta. Esta es la parte fundamental del proceso de intervención, pues requiere de una selección de la información pertinente y de su organización coherente para conformar conocimiento nuevo.

En la realidad, la aproximación durante la restauración resulta de carácter interprofesional y no realmente interdisciplinario. En este caso el trabajo interprofesional, mejor relacionado con la tecnociencia, se compone de un grupo de especialistas, con diferentes formaciones que trabajan en conjunto para obtener el mejor resultado, no solo para la producción de conocimiento, sino para su aplicación específica.

Un ejemplo de ello podría ser el desarrollo y selección de un sistema de consolidación en el que el restaurador presenta los requerimientos, a partir del diagnóstico de un objeto. En colaboración con un químico o científico de la conservación se elabora un nuevo polímero, que cuente con las especificaciones establecidas por el restaurador y que son evaluadas en función de un diseño experimental, desarrollado y conducido por el químico, quien presenta los resultados, y a partir de ellos se toma la decisión más adecuada para el caso en cuestión. De una manera independiente el historiador del arte trabajará en la investigación del objeto, tomando los aspectos necesarios para el proyecto. Ambas acciones son parte de un proyecto general de la restauración; sin embargo, de manera particular el historiador no trabaja con el químico

sino lo hacen de manera separada, sirviendo como puente el restaurador.

Si se torna la mirada hacia el proceso de restauración, y retomando el aspecto de la interpretación necesaria para dicho propósito, debe recordarse que cada intervención que implica una modificación material, representa una responsabilidad cultural. Por tanto se requiere de un verdadero juicio crítico, que se relacione con la aplicación de la teoría de la disciplina y con el punto de vista de diversos especialistas para abordar la complejidad del problema en su totalidad (González Tirado 2010: 8).

Esto se ha hecho evidente con una gran cantidad de intervenciones que han sido controversiales, resta recordar casos como los de las pinturas murales de las capillas Brancacci o Sixtina, que desde la perspectiva de James Beck (Beck y Daley 2001) son ejemplo de graves pérdidas de la cultura universal causadas por los restauradores, hasta el reciente caso de la desastrosa intervención de la escultura ecuestre de Carlos IV, denominada “El Caballito”, conservada en Ciudad de México (Quintero Balbás 2014a).

Todo esto parece muy alejado del proceso técnico de restaurar o conservar, y por tanto habría que plantear la siguiente pregunta: ¿cómo se relaciona esta interpretación con la producción de conocimiento científico y con las actividades técnicas de intervención de un objeto?

Antes de abordar dichas preguntas es fundamental esclarecer ¿cuál es el objeto de estudio de la Restauración? Ya se ha mencionado que el concepto de obra de arte ha sido superado, las nuevas propuestas incluyen los términos de bienes culturales, patrimonio cultural, ontogénesis del objeto (Jiménez Ramírez 2004), o bien “ciclo vital” del objeto restaurable (Insaurralde Caballero 2008). Si bien es cierto que durante el proceso de restauración se llevan a cabo un conjunto de indagaciones para obtener conocimiento del propio objeto, haciendo “hablar” a la materia, el fin último de dichas pesquisas es la de realizar la diagnosis y establecer el tratamiento más adecuado para cada caso. Esto ha cambiado en algunos contextos debido a la creación de nuevos perfiles profesionales

como el del científico de la conservación (*conservation scientist*) que ahora es el encargado de realizar la investigación encaminada a la diagnosis del objeto.

En este caso resulta útil el parangón de la Restauración con la Medicina (Quintero Balbás 2014b). Este símil siempre funciona para explicar a personas ajenas a la disciplina nuestro quehacer. Ya otros especialistas han recurrido a dicho recurso para exponer algunos aspectos de la restauración, como lo hiciera James Beck (Beck y Daley 2001) en su texto antes mencionado.

Al cuestionar a algunos médicos acerca de si la medicina era una ciencia o una técnica, las respuestas que obtuve fueron contundentes, todos coincidieron que es una ciencia, pero con una estrecha relación con la técnica, es decir, con una aplicación manual del conocimiento. La parte científica corresponde a la investigación vinculada a la salud, mientras que la parte técnica al conjunto de actividades prácticas que los operadores sanitarios emprenden y que se relacionan de modo estrecho con la clínica.

Ya en el siglo XVII Thomas Sydenham, médico inglés con amplia experiencia en clínica, ponía en igualdad científica a la medicina con la física, la astronomía, la química y la geografía, pues de acuerdo con él, dicha disciplina presentaba protocolos experimentales y era capaz de demostrar los resultados de sus experimentos por medio de la historia clínica (Monteverde 2005).

El método clínico o historia clínica es considerada un documento experimental, como un compendio de observaciones que son transformadas en información pertinente. Esta herramienta es catalogada como un método hipotético deductivo que requiere de un bagaje de conocimientos por parte del especialista para poder realizar la diagnóstica correcta, considerando la causalidad en distintos niveles de actuación, en función de ello se podrá establecer un tratamiento acertado (Monteverde 2005).

Así se puede decir que la Restauración emplea esta misma metodología en su quehacer y, por tanto, es capaz de producir un conocimiento de carácter científico a partir del estudio de su objeto, para

establecer el diagnóstico y elaborar su propuesta de intervención (Quintero Balbás 2014b). A su vez este nuevo conocimiento es aplicado de manera directa a la práctica para mitigar la degradación del objeto de estudio.

No debemos perder de vista que esto es únicamente una forma metodológica de aproximación al objeto de estudio. Lo que ya ha sido discutido en nuestra disciplina. En la actualidad se han considerado los modelos de toma de decisiones como otra manera de interpretar los objetos y disminuir el grado de incertidumbre en dichas interpretaciones, para reducir los posibles daños causados por la intervención (Medina-González 2011).

De acuerdo con Isabel Medina-González (2011), el conservador-restaurador debe determinar una forma de actuación (propuesta de intervención) a partir de analizar un problema y procesar su información, es así que la toma de decisiones se vuelve un aspecto central en la metodología y depende de la experiencia del especialista.

En este sentido el método clínico y otros modelos de toma de decisiones, como los propuestos por Bárbara Appelbaum (2010), Varoli-Piazza (2007) y la Foundation for the Conservation of Modern Art (1997/99), han buscado establecer líneas que guíen esta etapa de los procesos de restauración.

No debe olvidarse que cada objeto representa un caso único, inscrito en un contexto específico y con necesidades propias, por lo que no se pueden establecer modelos estándar. En este sentido el método clínico parece ser una opción interesante, pues en la medicina se plantea como un modelo metodológico aplicable a casos particulares que requieren del método científico. Es decir, dicho método se centra en el enfermo y no en la enfermedad, tomándolo como un caso específico que permite producir nuevo conocimiento.

En el campo de la Restauración esta manera de abordar el objeto de estudio no se lleva a la práctica, pues aún se realizan intervenciones basadas en conocimientos empíricos derivados de la experiencia de los restauradores, aun cuando estos se han formado en un contexto universitario.

Por otra parte se ha desarrollado un intenso interés por una legitimación científica de la disciplina por medio del uso de conceptos como “interdisciplina”, sin una real actuación metodológica de este tipo, y una sobreutilización de técnicas analíticas, perdiendo de vista sus alcances y limitaciones. Estos dos problemas se pueden apreciar en numerosos ejemplos, en los que ha habido un trabajo desarticulado entre especialistas de distintas disciplinas trabajando alrededor del patrimonio cultural, basta recordar los casos de daño a objetos por el empleo de materiales no testeados de manera adecuada⁶.

Giorgio Torraca (1982), al hablar de los científicos y los conservadores, menciona que los primeros, cuando se interesan en las problemáticas y los retos que representa la conservación del patrimonio cultural, pueden desarrollar una actitud de salvadores de los objetos en riesgo, y enseñan a los demás especialistas cómo debe trabajarse con el patrimonio, sobre todo porque existen relativamente pocos avances en esta área y las nuevas ideas resultan en general novedosas.

Por su parte, los conservadores tienden a tratar de realizar todo el trabajo, desde la experimentación hasta la conservación –con poco rigor científico–, con el objetivo de una legitimación de los resultados (Torraca 1982: 443). En la actualidad, sin embargo, el rigor científico de los conservadores ha ido en aumento debido al interés que se ha dado a estas materias en la formación de los especialistas.

Tanto en Escuelas como en Universidades se promueve el establecimiento de proyectos fundamentados en reflexiones críticas y el empleo de metodologías de trabajo precisas, que en la medida de lo posible sigan el método científico. Torraca (1982, 1999) hizo dichas observaciones hace más de 30 años y si bien la situación ha cambiado de modo considerable, seguimos enfrentándonos a casos similares aunque con menor frecuencia.

La formación de conservadores restauradores

Como lo menciona Meza Orozco (2014: 14), al hacer una revisión de los planes de estudio de los tres principales centros de formación profesional de restauradores en México y en dos en el extranjero⁷, se puede observar que a pesar que existe una mayor preferencia por la interdisciplina vinculada a las ciencias físico-experimentales, en general la distribución por áreas del conocimiento de las asignaturas tiene una mayor carga en el ámbito de las Ciencias Sociales y Humanidades.

Para el caso mexicano se puede observar una distribución más homogénea. Sin embargo, es muy marcada la diferencia entre las dos escuelas y la licenciatura que es impartida dentro de un sistema universitario (UASLP). Las primeras dos tienen una mayor carga en el área de restauración, seguido por las ciencias sociales y físico-experimentales y luego materias técnicas y de artes. Mientras que en la UASLP la mayor carga se relaciona con las ciencias sociales y humanidades (Meza Orozco 2014: 15). Respecto de los dos casos europeos las distribuciones son distintas debido a las diferencias en los sistemas de enseñanza. En el caso español se observa una mayor inclusión de temáticas técnicas artísticas en comparación con las ciencias experimentales, mientras que en el caso italiano las técnicas artísticas no son retomadas como parte de la formación.

Si se observa el porcentaje de asignaturas impartidas en otras instituciones en México, como la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma

⁶ Un ejemplo de esto son los problemas que presenta el uso de productos sintéticos en contextos con condiciones climáticas particulares, como el caso de las pinturas en la zona maya de México, por lo que en los últimos años se han hecho esfuerzos por desarrollar nuevos materiales que cumplan con las características necesarias para su uso en la conservación de dichos bienes (Ruiz Martín 2010).

⁷ Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM, México); Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO, México); Facultad del Hábitat, Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP, México); Universidad Politécnica de Valencia (UPV, España); Alma Mater Studiorum Università di Bologna (UNIBO, Italia).

de Querétaro y el Instituto Botticelli⁸, y hacemos un promedio, se puede apreciar que en general la formación tiene una mayor carga de asignaturas de restauración, lo que tiene sentido, seguido por materias de ciencias sociales y, finalmente, con porcentajes muy cercanos, están las ciencias físico-experimentales y las técnicas y artes.

Ahora bien, debe hacerse la aclaración que en las asignaturas de restauración se contemplan tanto temáticas técnico-prácticas como teóricas, por lo que es interesante hacer la distinción entre ambas. Además estas se encuentran estructuradas en seminarios-taller donde los contenidos abordan aspectos técnicos, teóricos, de ciencias sociales y físico-experimentales de materiales específicos, con el propósito de integrar en la práctica lo aprendido en diversas asignaturas.

Si consideramos solo aquellos cursos que en su título se vinculan a la restauración o conservación se pueden identificar tres categorías: los relacionados a la práctica, a la teoría y a las ciencias físico-experimentales aplicadas. La distribución en las cuatro instituciones analizadas es variable. En el caso de la ECRO⁹ y el Instituto Botticelli, la mayor carga se relaciona con la práctica de la restauración, teniendo la primera una mayor cantidad de asignaturas relacionadas con la teoría. Por su parte, en la UASLP las asignaturas vinculadas con la práctica y las ciencias físico-experimentales cuentan con el mismo porcentaje y en la ENCRyM se observa una distribución casi homogénea de las tres categorías, con mayor cantidad de clases prácticas. Debe resaltarse que en esta última institución se cuenta con diversas clases enfocadas a la teoría de la restauración en México (ENCRyM 2014).

Toda esta información nos permite tener un panorama general de la situación de la disciplina en el contexto mexicano. Es evidente el impulso que se ha dado a la reflexión teórica y el interés por una preparación en el área de las ciencias sociales y físico-experimentales (Figura 1).

Si comparamos esta formación con la de países europeos como España o Italia, podemos advertir grandes diferencias (ver Figura 1). En el caso español el grado en Conservación y Restauración ofertado

por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV) tiene una carga mayor en las áreas de restauración (37,83%) y técnicas y artes (24,32%), seguidas por las ciencias físico-experimentales por encima de las ciencias sociales. Es importante hacer notar que en plan de estudios solo se cuenta con una asignatura de teoría de la restauración.

En Italia se ofrecen dos tipos de formación respecto del grado de licenciatura (*bachelor*), con perfiles muy específicos: el de diagnóstica y el de conservador-restaurador. El primero se enfoca en un conocimiento de tipo teórico-experimental, orientado en el estudio de los objetos con miras a su diagnóstico y monitoreo de la intervención, aplicando técnicas analíticas (Castañeda Delgado 2014).

El conservador-restaurador se enfoca en los procesos de intervención de los objetos y se apoya o complementa con los diagnósticos o *conservation scientist*. Estos perfiles son enseñados en Opificio delle Pietre Dure, Palazzo Spinelli y la Università di Bologna, y se relacionan con otros posgrados ofrecidos por distintas instituciones como el master y PhD en *Technical Art History* de la University of Glasgow; el PhD del Centre for Doctoral Training in Science and Engineering in Arts, Heritage and Archaeology, en donde colaboran la University College London, University of Oxford y la University of Brighton; y el ofertado por el Center of Interdisciplinary Science for Art, Architecture and

⁸ Los porcentajes de las asignaturas de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ) son: ciencias sociales y humanidades 23,07%; ciencias físico-experimentales 19,23%; técnicas y artes 6,45%; restauración 34,61%; metodología 5,76%; administración 1,92%; otras 6,45%. Por su parte los porcentajes de las asignaturas del Instituto Botticelli son: ciencias sociales y humanidades 19,35%; ciencias físico-experimentales 14,51%; técnicas y artes 17,74%; administración 3,22%; restauración 29,03%; lengua extranjera 6,45%; metodología 4,83%; otras 4,83%. Los porcentajes consideran únicamente el número de asignaturas por área.

⁹ Debe mencionarse que las clases relacionadas con las ciencias físico-experimentales no cuentan con el concepto de restauración o conservación en su título, por lo que no son consideradas en los porcentajes, esto no indica que los contenidos no se vinculen con el conocimiento general.

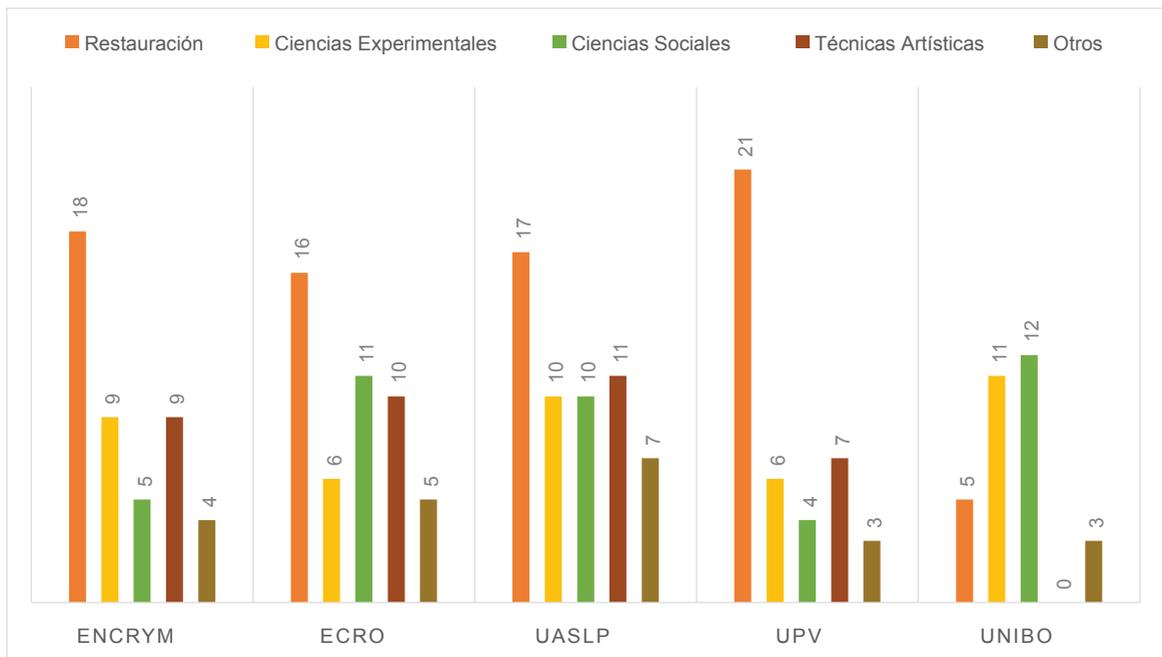


Figura 1. Comparación de los programas de estudio de diferentes centros de formación de restauradores: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM, México); Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO, México); Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP, México); Universidad Politécnica de Valencia (UPV, España); Università di Bologna (UNIBO, Italia). Dentro de la categoría “Otros” se consideraron asignaturas relacionadas con idiomas extranjeros, administración de proyectos, legislación, etc. (Elaboración: Quintero, D. 2016).

Comparison between the study programs of different educational centers with restoration training: National School for Conservation, Restoration and Museography /ENCRyM, Mexico); West Conservation and Restoration School (ECRO, Mexico); Autonomous University of San Luis Potosí (UASLP, Mexico); Valencia Politecnic University (UPV, Spain); University of Bologna (UNIBO, Italy). Within the “Others” category, subjects as foreign languages, projects management, legislation, etc. were considered (Prepared by: Quintero, D. 2016).

Archaeology (CISA3) de la University of California, San Diego, por mencionar solo algunos ejemplos.

Respecto de los posgrados (master o PhD) en el área, debemos decir que en México en realidad se cuenta con muy pocos: solo el master en Conservación de Acervos Documentales y el de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Inmuebles, ambos impartidos por la ENCRyM. Por lo que los restauradores se vinculan por lo general a otras áreas como la gestión cultural o la historia del arte, o bien continúan su formación en el extranjero.

En lo que respecta a la formación técnica, en los años 80 del siglo pasado la actual Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología (ENCRyM) abrió esta opción en forma paralela al nivel de licenciatura, modalidad que desapareció en 1991 por problemas administrativos con la Secretaría de Educación Pública de México (Arroyo Lemus 2008).

No obstante en la actualidad el Instituto Botticelli –la única institución privada de formación de restauradores en México–, además de la licenciatura, ofrece diplomados para una formación técnica.

La producción científica de la conservación-restauración

Si se analiza la producción científica vinculada al área de la conservación, al realizar una búsqueda en la base de datos Scopus® e ingresar las palabra “Art Conservation”, los datos muestran un aumento considerable en el número de publicaciones anuales desde 1998 hasta ahora, llegando a más de 60 después de 2010. La mayor cantidad de publicaciones están relacionadas con el área de ciencias exactas (Figura 2). El autor con mayor número de contribuciones es Haida Liang, profesor de la Nottingham Trent

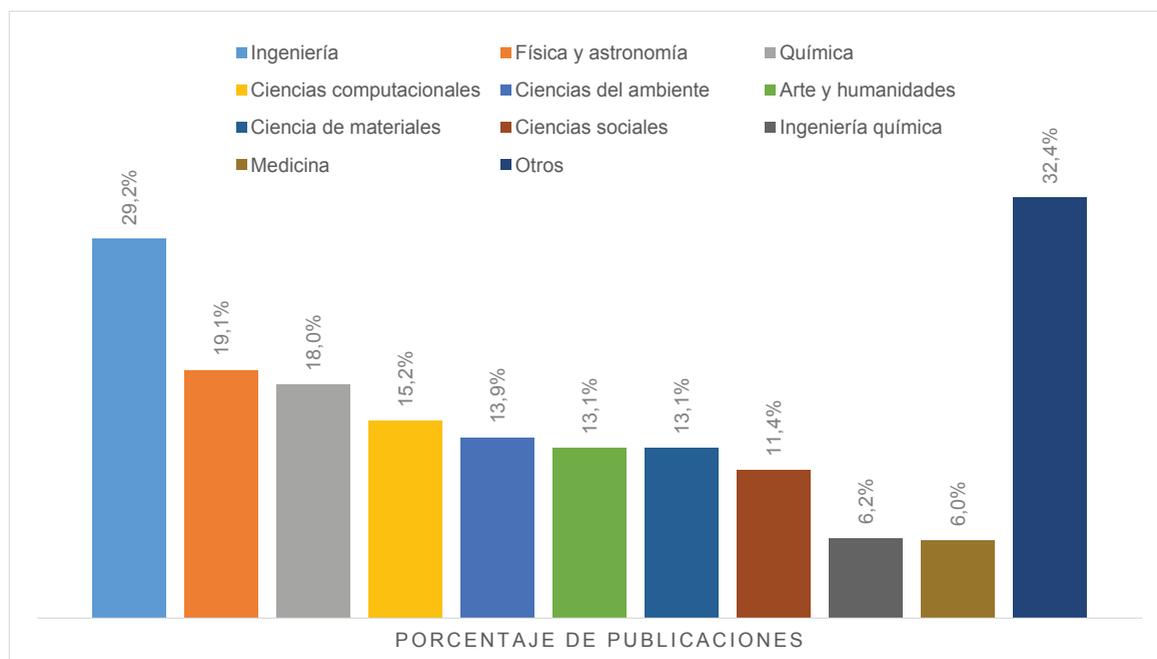


Figura 2. Porcentaje de publicaciones por disciplina, realizando la búsqueda con las palabras “Art Conservation”. Scopus, Elsevier, www.scopus.com (Elaboración: Quintero, D. 2016).
Percentage of publications, by discipline, searching the words “Art Conservation”. Scopus, Elsevier, www.scopus.com (Prepared by: Quintero, D. 2016).

University, Reino Unido. Sin embargo el país en el que se publica más al respecto es Estados Unidos de América.

Si cambiamos la búsqueda por “*Cultural Heritage Conservation*” el mayor número de documentos publicados son clasificados en el área de las ciencias sociales, seguido por arte y humanidades, ingenierías y ciencia de materiales (Figura 3). El país de adscripción también se modifica, siendo Italia el país con mayor número de publicaciones y el autor con mayor impacto es Piero Baglioni, seguido por Rodorico Giorgi, ambos químicos de formación que han trabajado en conjunto en la aplicación de nanopartículas en la conservación.

Las estadísticas de Scopus® (2016) nos permiten observar que la producción científica en estos campos está liderada por especialistas del área de las ciencias físico-experimentales y se realizan en

su mayoría en países con una larga tradición de conservación del patrimonio como Italia, o con una inversión sustancial en cuanto a recursos económicos y tecnológicos como Estados Unidos de América y Reino Unido.

El gran número de *journals* especializados que en la actualidad existe, es otro de los indicadores que muestra una creciente producción científica en el ámbito de la conservación. No obstante, si se realiza la búsqueda en español, el número de publicaciones es mucho menor. Al presente se cuenta con algunas publicaciones periódicas acerca del tema como *Conserva* (Chile), *PH* (España) e *Intervención* (México), por mencionar solo algunas.

Este ejercicio nos da una idea general en torno a la situación de la producción científica en el campo de la conservación-restauración. Queda claro que continuamente se está generando conocimiento

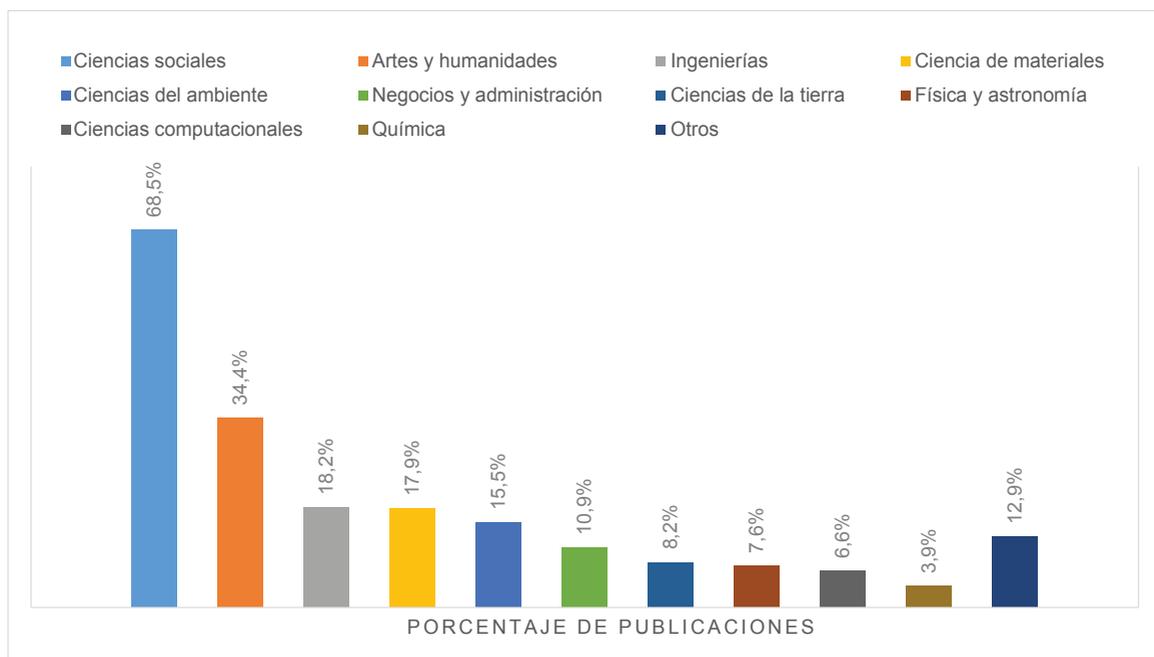


Figura 3. Porcentaje de publicaciones por disciplina, realizando la búsqueda con las palabras “Cultural Heritage Conservation”. Scopus, Elsevier, www.scopus.com (Elaboración: Quintero, D. 2016).

Percentage of publications by discipline, searching the words “Cultural Heritage Conservation”. Scopus, Elsevier, www.scopus.com (Prepared by: Quintero, D. 2016).

a partir de proyectos de estudio y de la conservación de distintos objetos, el que se relaciona tanto con las ciencias sociales como las físico-experimentales.

La mayor cantidad de publicaciones en el área de las ciencias experimentales en *journals* indexados puede relacionarse a que en dicho campo los investigadores están habituados a usar dichos medios para dar a conocer sus resultados, mientras

que en el caso de las ciencias sociales la publicación de libros sigue predominando, como es posible apreciar en los marcadores de productividad de instituciones como el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (CONACYT) (2016)¹⁰.

Resulta evidente que hay una producción de conocimiento científico alrededor de la disciplina y los objetos que estudia. Sin embargo, la publicación de los resultados de las intervenciones es un aspecto fundamental que permitirá mostrar al medio académico de la importancia y utilidad de la información que generan los restauradores. Por el momento es una actividad que se realiza de manera cotidiana, por medio de los informes de restauración que contienen no solo los procesos de intervención sino que también el conjunto de antecedentes que posibilitaron la toma de decisiones, y que en la actualidad son conservados en las bibliotecas de las universidades y escuelas de restauración, pero son pocos los esfuerzos que se hacen por su difusión.

¹⁰ Dentro de los criterios de evaluación del Sistema Nacional de Investigadores (SIN) en las áreas I, III y VI (Física, Medicina y Biotecnología) los libros no son considerados como factores de impacto y solo son mencionados artículos de investigación en publicaciones indexadas. Por su parte, en las áreas II (Biología y Química), V (Ciencias Sociales) y VII (Ingenierías) los libros son considerados en un segundo nivel después de los artículos en revistas indexadas, mientras que en el caso del área IV (Humanidades) los libros tienen el lugar preponderante en la evaluación.

LOS RETOS A FUTURO

Está claro que en los últimos años los avances tecnológicos y el interés por una legitimación científica de la disciplina incrementaron la generación de documentos especializados, lo que es necesario en la producción del conocimiento, pues se requiere de una discusión de los resultados por parte de una comunidad de especialistas. Sin embargo, en la forma de actuación han sido pocos los casos en los que realmente se ha puesto en práctica una metodología interdisciplinar.

Los debates teóricos se han desviado y se considera que ya se cuenta con un cuerpo teórico consolidado, tomando algunos criterios como normativas, sin tener un juicio crítico al momento de la intervención y sin realizar un estudio integral que permita elaborar un diagnóstico certero. Es necesario retomar la reflexión teórica para establecer bases claras acerca de la identidad disciplinaria de la Restauración.

La aparición de nuevos perfiles profesionales puede sugerir la formación de disciplinas distintas. Sin embargo, desde mi punto de vista es solo un ejemplo de la necesidad de especialización dentro de nuestra misma disciplina. El diagnóstico, así como el restaurador que interviene la obra, forma parte de la Restauración y deben estar cobijados por la misma estructura teórica.

Al igual que en la medicina, que se da una especialización en la farmacología, la fisiología y anatomía o la terapéutica, en la Restauración se requieren de diagnósticos –científicos que desarrollen materiales– y de restauradores que apliquen los tratamientos, todos ellos dentro de un área de conocimiento llamada Restauración, trabajando

dentro de un sistema interprofesional que permita la producción de conocimiento, pero también su aplicación de manera práctica para la solución de los problemas a resolver.

Es evidente que la aplicación de una metodología que represente un estudio integral del objeto como fundamento para el diagnóstico es de vital importancia. El desarrollo de técnicas analíticas debe ser considerado como esencial, pero con la conciencia de que los resultados no son útiles sin una correcta interpretación y contrastación con el problema que se desea abordar, debido a que una sola técnica no proporciona toda la información requerida para la intervención de un sistema complejo como el patrimonio cultural.

Resulta evidente que la Restauración produce conocimiento científico, y sus especialistas tenemos la tarea de favorecer un reconocimiento de la disciplina en el medio académico, mediante una actuación metodológica adecuada, la difusión de la información producida y la constante especialización de los profesionales. Aún está pendiente la tarea de retomar el debate teórico y conjuntar las nuevas aportaciones para conformar una estructura teórica sólida que sustente nuestro quehacer, considerando los nuevos retos a los que nos enfrentamos día a día.

Nos debemos asumir como una disciplina que es parte de las ciencias sociales, quizás dentro de un esquema tecnocientífico que trabaja de manera estrecha con las ciencias físico-experimentales y por tanto, con formas de trabajo similares, pero fundamentadas en un cuerpo teórico propio y consolidado.

REFERENCIAS CITADAS

AGUILAR SOLVES, P. 2014a. La conservación-restauración de bienes culturales y los desafíos a los que se enfrenta. *Revista PH*, 86: 144-151. Disponible

en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3542/3520#.WEhca-bhDIU>

- AGUILAR SOLVES, P. 2014b. El futuro de la conservación-restauración de bienes culturales. *Revista PH*, 86: 142. Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3507/3511#.WEy9wbLhDIU>
- APPLEBAUM, B. 2010. *Conservation Treatment Methodology*. Polonia: Amazon Fulfillment.
- ARROYO LEMUS, E.M. 2008. *Pintura novohispana. Conservación y restauración en el INAH: 1961-2004*. Ciudad de México, México: INAH.
- ASOCIACIÓN PROFESIONAL DE CONSERVADORES-RESTAURADORES DE ESPAÑA (ACRE). 2015. *Acerca de la Asociación Profesional de Conservadores-Restauradores de España*. Recuperado de: <http://www.ahmagazine.es/acre/> [29 marzo 2016].
- BARBERO ENCINAS, J.C. 2003. *La memoria de las imágenes: notas para una teoría de la restauración*. Madrid, España: Polifemo.
- BECK, J. y DALEY, M. 2001[1997]. *La restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia y escándalo*. Barcelona, España: Serbal.
- CALLEJA GARCÍA, J. 2014. Ser o no ser profesional restaurador: un juego peligroso para el patrimonio. *Revista PH*, 86: 168-169. Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3531/3515>
- CASTAÑEDA DELGADO, M. 2014. *El diagnóstico para la academia y el restaurador para el cantiere: reflexión en torno a los sistemas académicos italiano y mexicano*. Presentación en el XI Foro Académico de la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, Guadalajara, México. Manuscrito no publicado.
- CONSEJO NACIONAL DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA DE MÉXICO (CONACYT). 2016. Criterios SNI. Disponible en: <http://conacyt.gob.mx/index.php/sni/convocatorias-conacyt/convocatorias-sistema-nacional-de-investigadores-sni/marco-legal-sni/criterios-sni>
- ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y MUSEOGRAFÍA (ENCRyM). 2014. *Modelo de formación de la licenciatura en restauración, plan 2013*. Recuperado de: https://www.dropbox.com/s/sv6iz9up555zfc3/MODELO_DE_FORMACION%20LICENCIATURA.pdf?dl=0 [13 abril 2015].
- FOUNDATION FOR THE CONSERVATION OF MODERN ART. 1997/99. *The Decision Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art*. Disponible en: <http://www.sbmknl/uploads/decision-making-model.pdf>
- GÓMEZ CONSUEGRA, L. 2009. Los documentos internacionales de conservación y restauración, un análisis imprescindible. En L. Gómez Consuegra y A. Peregrina (eds.), *Documentos internacionales de conservación y restauración*, pp. 15-46. México: Conaculta, INAH.
- GONZÁLEZ TIRADO, C. 2010. El restaurador como artista-interprete. *Intervención*, 1(1): 7-15. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-249X2010000100004
- GONZÁLEZ VALERIO, M.A. 2007. Pensar el arte. Cuatro proposiciones estéticas. *Anuario de Filosofía*, 1: 93-107. Disponible en: <http://www.journals.unam.mx/index.php/afil/article/view/31435>
- HEIDEGGER, M. 1997 [1954, 1962, 1969]. *Filosofía, ciencia y técnica* (F. Soler y J. Acevedo, Trads., 3ª ed. español). Santiago, Chile: Universitaria.
- HERITAGE, A. y GOLFOMITSOU, S. 2015a. Conservation Science: Reflections and Future Perspectives. ICCROM Forum on Conservation Science, Rome 16-18 October 2013. *Studies in Conservation*, 60 (suppl. 2): 2-6.
- HERITAGE, A. y GOLFOMITSOU, S. (eds.). 2015b. Conservation Science. Papers arising from the ICCROM Forum on Conservation Science, Rome 16-18 October 2013. *Studies in Conservation*, 60 (suppl. 2). Disponible en: http://www.iccrom.org/wp-content/uploads/YSIC_I_60_S2_combined.pdf
- INSAURRALDE CABALLERO, M.A. 2008. *De la obra de arte al patrimonio cultural. Consideraciones para la conceptualización del objeto de restauración*. Tesis para optar al grado de Licenciada en Restauración de Bienes Muebles, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, Guadalajara, México.

- JIMÉNEZ RAMÍREZ, M.B. 2004. *El objeto de la restauración. Fundamentos teóricos de una práctica*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Restauración de Bienes Muebles, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, Ciudad de México, México.
- MACARRÓN MARTÍNEZ, A.M. 2013 [1995]. *Historia de la conservación y la restauración. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (3ª ed.). Madrid, España: Tecnos.
- MARTÍNEZ JUSTICIA, M.J. 2000. *Historia y teoría de la conservación y restauración*. Madrid, España: Tecnos.
- MATURANA, H. 1997. *La realidad: ¿Objetiva o construida? Fundamentos biológicos del conocimiento*. Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana, Anthropos.
- MEDINA-GONZÁLEZ, I. 2011. Hacia un nuevo centro de gravedad: el proceso de toma de decisiones en la definición y formación de conservadores-restauradores profesionales. *Conserva*, 16: 5-15. Disponible en: http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_1733.pdf
- MEZA OROZCO, O.A. 2014. *Historia del arte y restauración. Un análisis de la interdisciplina en el estudio de la pintura de caballete novohispana*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Restauración de Bienes Muebles, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, Guadalajara, México.
- MONTEVERDE, E. 2005. *La medicina: ciencia, técnica o ciencia aplicada*. Ciudad de México, México: UNAM.
- MUES ORTS, P. 2008. *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. Ciudad de México, México: Universidad Latinoamericana.
- MUÑOZ VIÑAS, S. 2003. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid, España: Síntesis.
- NAPOLEONE, L. 2015. Cesare Brandi (1906-1988). En A. Bellini, G. Carbonara, S. Casiello, R. Cecchi, M. Dezzi Bardeschi, P. Fancelli, P. Marconi et al., *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, pp. 73-76. Venezia, Italia: Marsilio.
- QUINTERO BALBÁS, D.I. 2014a. Del Ecce Homo al "Caballito". La restauración en México y los riesgos del patrimonio cultural. *Memorias del 4º Congreso Nacional de Ciencias Sociales "La construcción del futuro: los retos de las ciencias sociales en México"*, pp. 813-832. CESMECA-UNICAH, COMECSO, Tijuana, México.
- QUINTERO BALBÁS, D.I. 2014b. La restauración y el método clínico. Una reflexión metodológica. En *XI Foro Académico. Resultados de la formación profesional*. Guadalajara, México: Escuela de Conservación y Restauración de Occidente. Disponible en: http://www.ecro.edu.mx/pdf/memorias_XI_foro_2014/11%20Diego%20Ivan%20Quintero%20Balbas.pdf
- ROMO DE VIVAR GAYOL, V. 2014. *Los saberes científicos renacentistas en un tratado militar del temprano siglo XVIII: las imágenes geométricas en la Nobleza de la espada de Francisco Lorenz de Rada, marqués de Torres de Rada (1705)*. Presentación en el II Coloquio del Grupo de Estudios de Religión y Cultura, Zamora, México. Manuscrito no publicado.
- RUÍZ MARTÍN, M.C. 2010. El pixoy como material de conservación de pintura mural y relieves policromos en el área maya. *Estudios de Cultura Maya*, 35: 63-90.
- SCOPUS®. Is the largest abstract and citation database of peer-reviewed literature: scientific journals, books and conference proceedings. Disponible en: <https://www.scopus.com/>
- TORRACA, G. 1982. The Scientist's Role in Historic Preservation with Particular Reference to Stone Conservation. En Committee on Conservation of Historic Stone Buildings and Monuments, *Conservation of Historic Stone Buildings and Monuments*, pp.13-18. Washington D.C., Estados Unidos: National Academy of Sciences.
- TORRACA, G. 1999. The Scientist in Conservation. *The GCI newsletter*, 14(3):8-11. Disponible en: http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/14_3/feature1_3.html

VALENCIA GIRALDO, A. 1996. Sobre la distinción entre ciencia y tecnología. *Revista Facultad de Ingeniería*, 12: 24-32. Disponible en: http://jaibana.udea.edu.co/producciones/asdrubal_v/sobre_ciencia_tecnologia.html

VAROLI-PIAZZA, R. (ed.). 2007. *Sharing Conservation Decisions*. Roma, Italia: ICCROM. Disponible en: http://www.iccrom.org/ifrcdn/pdf/ICCROM_15_SharingConservDecisions-It_en.pdf

EVALUACIÓN DE LA CALIDAD DE CONSERVACIÓN DE MATERIALES DE EMBALAJE: UNA REALIDAD TEMPORAL

Assessment of the Conservation Quality of Packaging Materials: a Temporary Reality

Carolina Araya Monasterio¹, Mónica Icaza Toro²

RESUMEN

El proyecto “Embalaje de objetos de la colección de mobiliario del Museo Histórico Nacional de Chile” ha incluido la ejecución de varios análisis a un conjunto de materiales de uso frecuente en el embalaje de objetos patrimoniales. Estos incluyeron la realización de test de Oddy para la detección de emanación de compuestos orgánicos volátiles (VOC); la medición de pH por contacto; y la extracción acuosa y de gases.

Los resultados indican que algunos materiales que son habitualmente recomendados como de alta calidad para la conservación, como Isofoam^{MR} y Tyvek[®], en realidad presentan calidad temporal. Por otra parte, el adhesivo 3MTM Hot Melt Adhesive código 3764Q, ha sido clasificado como no utilizable. Gracias a los resultados obtenidos, el presente proyecto ha podido dilucidar las calidades de los materiales disponibles en el mercado nacional y ha elegido aquellos que brindan las mejores condiciones para optimizar el embalaje de objetos patrimoniales.

Palabras clave: compuestos volátiles orgánicos, VOC, test de Oddy, formaldehído, ácido acético, materiales de embalaje.

ABSTRACT

The project “Packing objects of the furniture collection of the National Historical Museum of Chile” has carried out several analyses on materials frequently used for packaging cultural goods. These included Oddy test for the detection of volatile organic compounds (VOC), pH measurement by contact, aqueous and gas extraction.

The results indicate that some materials commonly recommended as of high quality conservation materials, as Isofoam^{MR} and Tyvek[®], have actually a temporal quality. On the other hand, 3MTM Hot Melt Adhesive 3764Q, has been classified as not recommended. From these results, the project has revealed the quality of the materials currently available on the national market, and has selected the materials that yielded the best results to improve the packing of cultural objects.

Key words: volatile organic compounds, VOC, Oddy test, formaldehyde, acetic acid, packing materials

¹ Químico, especialista en patrimonio. Asesor científico proyecto “Embalaje de objetos de la colección de mobiliario del Museo Histórico Nacional”. arayamonasterio@gmail.com

² Conservadora-restauradora. Responsable proyecto “Embalaje de objetos de la colección de mobiliario del Museo Histórico Nacional”. micaza61@gmail.com

INTRODUCCIÓN

El Museo Histórico Nacional de Chile (MHN) ha tenido un permanente interés en el desarrollo de proyectos científicos asociados a la investigación de sus colecciones. En 1999 se llevó a cabo el proyecto “Análisis de materiales modernos de uso frecuente en conservación textil”, realizando análisis Oddy a diversos materiales utilizados en embalaje, transporte y exhibición que eran comercializados en Chile (Espinosa y Araya 2000). A dieciséis años de dicho proyecto, es necesario realizar una actualización respecto de la calidad de los materiales que hoy son usados en embalajes.

Durante el 2015 se ejecutó el proyecto “Embalaje de objetos de la colección de mobiliario del Museo Histórico Nacional”, configurando un equipo interdisciplinario que incorporó la investigación científica como un área de apoyo a las acciones de conservación.

El proyecto tuvo como objetivo fundamental la ejecución del embalaje de 232 piezas de la colección de mobiliario, abarcando sillas, mesas, escritorios y muebles en general, así como también espejos, lámparas, relojes y faroles, entre otros objetos con una variada gama de materiales.

El componente principal es madera, sin embargo, la gran mayoría del mobiliario presenta accesorios ornamentales de metales dorados y plateados; incrustaciones de nácar, carey y marfil; superficies pintadas y doradas; tapicería de cuero, textil y fibras vegetales. A ello se suma la presencia de polímeros sintéticos en el mobiliario contemporáneo (Figura 1).

Por la complejidad de los diversos elementos mencionados, muchos de ellos con característica frágiles, es necesario que los materiales elegidos para



Figura 1. Escritorio. Anónimo, España siglo XVIII. Madera ensamblada, tallada, taraceado. 61 x 105 x 39 cm, MHN 3-1118 (Fotografía: Archivo Museo Histórico Nacional de Chile, 2012).

Desk. Anonymous Spain XVIII Century. Assembled wood, carved, inlaid. 61x105x39 cm MHN 3-1118 (Photograph: Chilean National History Museum Archive, 2012).

su embalaje posean estándares de calidad para la conservación (Gryzwacs 2006). Aquellos materiales en contacto con los objetos deben ser neutros, libres de compuestos orgánicos volátiles ácidos, en especial de los derivados de los ácidos acético y fórmico (Strlic et al. 2010). Además de un diseño de embalaje apto para cumplir con la protección adecuada para su traslado en contenedores mayores (Breitung et al. 2014).

Por lo anterior se consideró la ejecución de un conjunto de análisis que incluyen el test de Oddy, la detección de emanación de compuestos orgánicos volátiles (VOC), la medición de pH por contacto, y la extracción acuosa y de gases a varios materiales que con frecuencia son utilizados en el embalaje de objetos patrimoniales, con el fin de seleccionar aquellos de mejor calidad para la ejecución del proyecto.

ANTECEDENTES

Análisis de Oddy

Byne, en 1899, publicó el primer artículo que hace referencia a la degradación que sufren los objetos patrimoniales a causa de su interacción con los materiales de embalaje que los rodea. Esta publicación surgió debido a los serios daños encontrados en una colección malacológica que estaba en un mueble de madera, atribuyendo el proceso de corrosión encontrado a los vapores orgánicos de ácido acético emanados por el adhesivo del contenedor. Fue tal el impacto causado por este hallazgo que hasta hoy este tipo de degradación en colecciones malacológicas se conoce como la enfermedad de Byne.

El conservador científico Andrew Oddy desarrolló en el British Museum un método cualitativo de

envejecimiento acelerado para la detección de emanaciones de gases dañinos en materiales usados para transporte, embalaje y exhibición de colecciones. Desde su publicación en 1973 se conoce este análisis con el nombre de Test de Oddy.

Desde la creación de este análisis se han publicado un sinnúmero de artículos con modificaciones al test original. En 1999 Bamberger y colaboradores señalan el uso de los tres cupones mencionados por Oddy en un mismo frasco de ensayo, llamándolo análisis de Oddy tres en uno. En el 2003 Robinet y Thickett proponen el uso de tapones de teflón donde se ubican los tres cupones de metal, para así mejorar el sellado de los frascos. En el 2010 y 2014 se reporta el cambio de tubos con tapones de teflón, por frascos Duran® Schott de 100 ml, con tapa rosca de polipropileno (Strlic et al. 2010, Breitung et al. 2014). Por otro lado, Robinet y Thickett (2003) modifican la preparación de los cupones de metal, limpiándolos con un cepillo de fibra de vidrio.

En la última década el test de Oddy ha incorporado el análisis instrumental. En el 2007 Moussa incluye un tratamiento con nanopartículas a los cupones de plata, así como la detección por absorbancia UV-VIS de la corrosión alcanzada. También se han utilizado nanopartículas de plata sobre soportes de vidrio, en vez de los cupones de plata (Hodgkins et al. 2013). Por otra parte, el análisis de Oddy tres en uno con detección por espectroscopia Raman y difracción de rayos X de los residuos de corrosión, permiten asociar los efectos de los contaminantes a los deterioros que se observan en los metales (Ziegler et al. 2014).

La asignación de la calidad de cada material analizado sigue la nomenclatura P, T y U, designando así los materiales de uso permanente, temporal y no utilizable, respectivamente. Todas las publicaciones con evaluación visual de los cupones metálicos clasifican los resultados de modo cualitativo en relación con el nivel de corrosión que

estos desarrollen por efecto del envejecimiento acelerado, en comparación con cupones patrones. Se considera un material permanente aquel que no presenta ninguna alteración y permanece igual que el cupón patrón; un material se considera temporal si el cupón presenta corrosión leve, con cambio de tonalidad y brillo de modo parcial o total en el cupón; y un material no utilizable es aquel que desarrolla residuos de corrosión en la superficie de alguno de los cupones, sean manchas localizadas, corrosión generalizada o cristales superficiales que alteran su tonalidad y brillo (Green y Thickett 1995, Robinet y Thickett 2003).

Los cupones de plata detectan gases del tipo sulfurados, los de plomo y cobre gases volátiles orgánicos como formaldehído y acético entre otros; y este último tipo de cupón revela además gases sulfurados y clorados (Thickett y Lee 2004, Hernández 2013).

Detección de compuestos orgánicos volátiles (VOC)

Las fuentes de contaminación dentro de las instalaciones de un museo provienen de agentes externos, por lo general contaminantes ambientales que ingresan al edificio, pero también existen fuentes que se generan al interior del propio museo.

El término compuestos volátiles orgánicos (VOC) hace referencia a los gases hidrocarbonados existentes a temperatura ambiente. Son miles los VOC detectados dentro de los edificios, la gran mayoría de ellos derivan de materiales de construcción como pinturas y sellantes de muros, productos de limpieza, alfombras de fibras sintéticas, pisos poliméricos, maderas y aglomerados con o sin barnices; incluso pueden ser aportados por los visitantes mediante su aliento o perfume (Gryzwacs 2006).

Los VOC más riesgosos para las colecciones son aquellos que emanan de los materiales que forman parte de la museología o del mobiliario de depósito, así como de elementos inadecuados para el embalaje de los objetos. Sin descartar al mismo tiempo que cierto tipo de colecciones, en su proceso natural

de envejecimiento, desprenden vapores orgánicos e inorgánicos, neutros y ácidos, produciendo contaminación cruzada. Así, la contaminación generada al interior de los museos es más riesgosa que aquella proveniente del exterior, en especial por la cercanía a los objetos y la alta factibilidad de crear microclimas adversos (Brimblecombe 2000).

La acción de un contaminante gaseoso sobre un objeto patrimonial produce cambios y deterioros en ocasiones irreversibles, modificando el material a nivel molecular de modo visible o invisible. Por esta razón las concentraciones de VOC permisibles al interior de un museo tienen rangos muy bajos, con concentraciones del orden de partes por billón (ppb) o de partes por trillón (ppt) (Watts 1999).

Aunque Byne señala en 1899 el grave efecto que pequeñas cantidades de gases contaminantes tienen sobre las colecciones, no fue sino hasta la década de 1980 cuando las investigaciones demostraron que los VOC más dañinos para las colecciones son el ácido fórmico y ácido acético, que por lo general provienen de sus precursores: formaldehído, aldehídos, acetaldehídos o derivados acéticos (Gryzwacs 2006). La aplicación de análisis de detección para este tipo de gases en conservación fue reportada por Zhang y colaboradores en 1994, desarrollando la adaptación de estos ensayos que datan de la década de 1950 y usando la reacción con ácido cromotrópico. Este análisis es más sensible que la detección de VOC por corrosión, mediante el cupón de plomo utilizado por Oddy, por lo que es indicado como un análisis complementario a dicho test (Thickett y Lee 2004).

Durante la última década se ha incorporado al test de Oddy, la microextracción en fase sólida (SPME) a partir de los frascos de análisis, de tal manera que los VOC capturados pueden someterse luego a una cromatografía de gases acoplado a espectroscopia de masas (CG/MS), permitiendo así su separación y total caracterización. Esta metodología analítica pone en evidencia la emanación de gases que no son percibidas por el test de Oddy clásico y que son de igual modo perjudiciales para las colecciones a mediano o largo plazo (Tsukada et al. 2012).

MÉTODOS

La presente investigación abarcó en una primera etapa la búsqueda de antecedentes bibliográficos que permitieran obtener los fundamentos para diseñar y adaptar los análisis químicos a ejecutar, así como reunir información atinente en torno a las calidades de conservación de los materiales de embalaje, para contrastar los resultados obtenidos respecto de los reportados por Espinosa y Araya; Kim, M., Yu, H. y Lee, S.; Thickett, D. y Lee, L. y Hernández, C. en diversas publicaciones entre los años 2000 al 2013.

En una segunda etapa se determinaron los análisis a realizar, considerando las necesidades del proyecto de obtener información cualitativa para la selección y descarte de materiales de modo ágil, a partir de la evaluación de insumos adquiridos en el comercio nacional y no solo en tiendas destinadas a la venta de productos de conservación. Por otra parte, la definición de los análisis se limitó a aquellos que podían llevarse a cabo en los laboratorios del museo, ya que este estudio puede ser profundizado en una etapa futura por mediciones de tipo instrumental. De este modo los análisis seleccionados fueron el test de Oddy, complementado con la detección de formaldehído y ácido acético y mediciones de pH.

La tercera etapa contempló la elección de los materiales a analizar y la ejecución de los ensayos, para luego compilar los resultados y evaluar la calidad de los insumos testeados como permanente (P), temporal (T) o no utilizable (U), para así determinar aquellos materiales que serían empleados en la ejecución del proyecto.

Selección de materiales

Se escogieron diferentes materiales de uso frecuente en el embalaje de objetos patrimoniales, y que además fuesen aptos para los fines del proyecto (Tabla 1).

Las muestras 8 y 11 fueron utilizadas como referencia, pues son materiales reconocidos como no aptos para su uso en conservación, y debían

dar positivo a las detecciones de VOC, presentar niveles de pH inadecuados y arrojar una respuesta de calidad no utilizable (U) en el análisis Oddy.

Análisis de Oddy

Consiste en un proceso de envejecimiento acelerado a temperatura constante de 60 °C durante 28 días y en frasco sellado con el material que se desea testear. El ambiente se satura de humedad en presencia de cupones de metales de plata, plomo y cobre, verificando al término de este período el grado de corrosión que alcanzan los cupones.

Este ensayo se llevó a cabo modificando el sistema de análisis tres en uno planteado por Bamberger y colaboradores (1999), usando cupones de plata de 0,2 mm de espesor (Promano aleaciones especiales, Ag 950), de cobre de 0,1 mm de espesor (Merck LAB, cod. 1.02700.0250) y de plomo de 0,25 mm de espesor (Merck PA, cod. 1.07365.0500). La superficie fue pulida con lijas micromesh de granulometría 3.200 a 12.000 y lavados posteriormente con acetona, para eliminar por completo los residuos de corrosión. Se dispuso los tres cupones al interior de un frasco Duran® Schott de 100 ml con tapa rosca de polipropileno, siendo suspendidos mediante un tubo capilar de modo horizontal para asegurar que cada cupón quedase a la misma distancia del material a analizar. La saturación de humedad se logró con 1 ml de agua destilada, dispuesta en un tubo de vidrio tapado con una tórula de algodón. Tanto los cupones como el frasco con agua se sujetan con hilo de algodón mercerizado (Figura 2).

Detección de formaldehído con ácido cromotrópico

El análisis de detección de formaldehído se llevó a cabo según el procedimiento descrito por Zhang et al. (1994) y Thickett y Lee (2004), cambiando el tipo de frasco por el descrito anteriormente para la ejecución del test de Oddy, con el fin de mejorar el

Tabla 1. Materiales seleccionados para evaluar su calidad de conservación.

Materials Selected to evaluate their conservation quality.

Muestra	Material	Marca / Proveedor
1	Blanco o patrón*.	
8	Silicona Hot Melt*.	Sin marca.
11	Madera terciada*.	Sin marca.
2	Velcro, 16 mm.	Loop Hook.
3	Isofoam ^{MR} , placa 50 mm.	Isoplast.
4	Isofoam ^{MR} , perfil L40.	Isoplast.
5	Cinta algodón espiga.	MB.
6	Cinta mochila.	Melquisedec.
7	3M TM Hot Melt Adhesive 3764Q.	3M.
9	Napa.	Feltrex.
10	Tyvek [®] 1422.	Sergatex.
10A	Tyvek [®] 1443R.	Identifik.
12	3M TM cinta doble contacto, sin código	3M.

*Material de referencia



Figura 2. Frasco de análisis, test de Oddy (Fotografía: Araya, C. 2015).

Analysis bottle, Oddy test (Photograph: Araya, C. 2015).



Figura 3. Análisis de ácido cromotrópico para la caracterización de formaldehído (Fotografía: Araya, C. 2015).

Chromotropic acid test for formaldehyde characterization (Photograph: Araya, C. 2015).

sellado del medio de reacción. Se ha modificado también la posición del portarreactivos para evitar volcamientos. Se mantuvo una proporción 1:25 entre el peso de la muestra y el volumen del frasco, al igual que en el análisis de Oddy. El tiempo del ensayo fue de dos horas, para lograr una adecuada concentración de gases en el medio y así obtener una efectiva reacción con 0,2 ml de ácido cromotrópico al 1% p/v en ácido sulfúrico, al 98% p/p (Figura 3).

Para finalizar, el ácido cromotrópico que reaccionó se diluyó a una concentración final de 2% v/v, siguiendo el método propuesto por Thickett y Lee (2004). Las diluciones se compararon de modo visual con aquellas obtenidas en la muestra de referencia (Figura 4).

Detección de ácido acético con reactivo yoduro/yodato de potasio

Para realizar este ensayo se siguió el mismo tipo de procedimiento descrito en el análisis anterior, y según lo reportado por Zhang et al. (1994) y Thickett y Lee (2004). Para el reconocimiento de ácido acético, al portarreactivos se agregaron 0,04 ml de yoduro de potasio al 2% p/v; 0,04 ml de yodato de potasio al 4% p/v; y 0,03 g de almidón. Una vez transcurridas dos horas del proceso, el contenido del portarreactivos fue diluido hasta obtener una concentración final de 0,3% p/v de almidón. Las diluciones se contrastaron de modo visual con aquellas alcanzadas en la muestra de referencia (Figura 5).

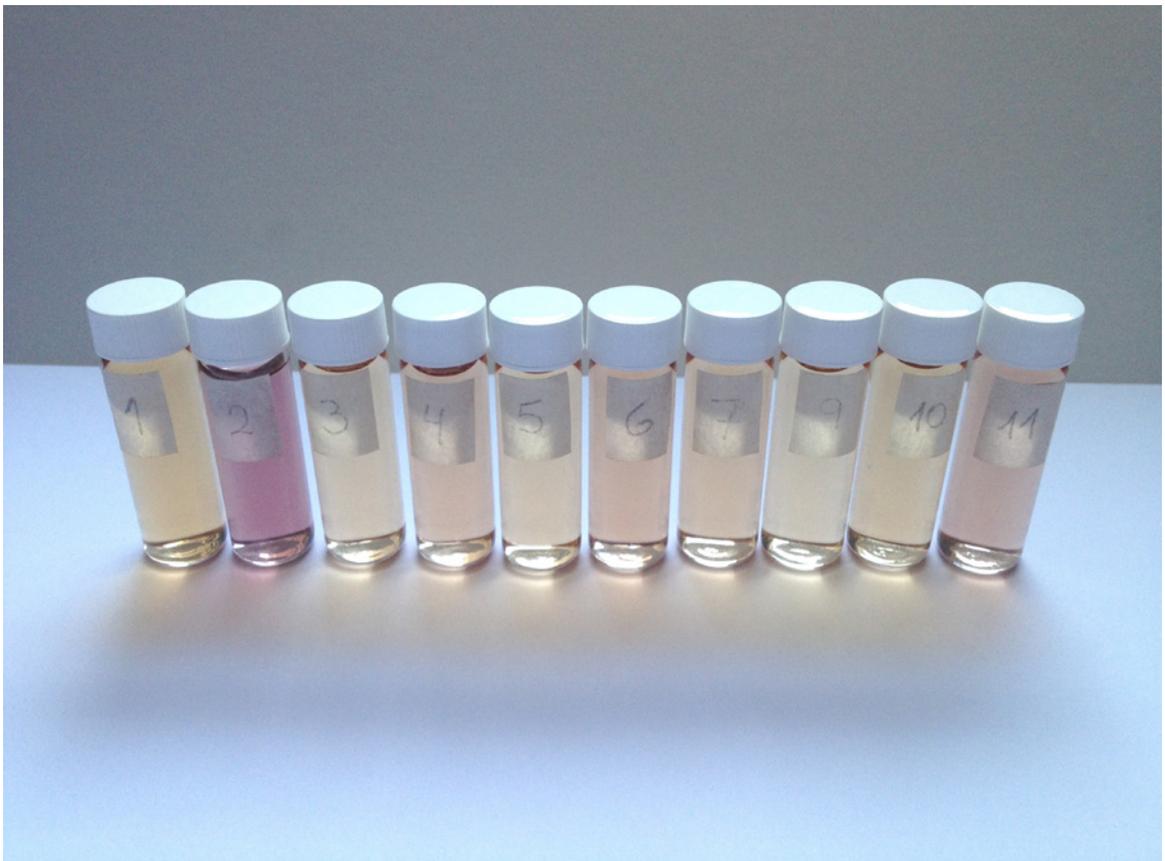


Figura 4. Comparación visual de análisis con ácido cromotrópico para la detección de formaldehído (Fotografía: Araya, C. 2015).
Visual comparison of chromotropic acid test for formaldehyde characterization (Photograph: Araya, C. 2015).

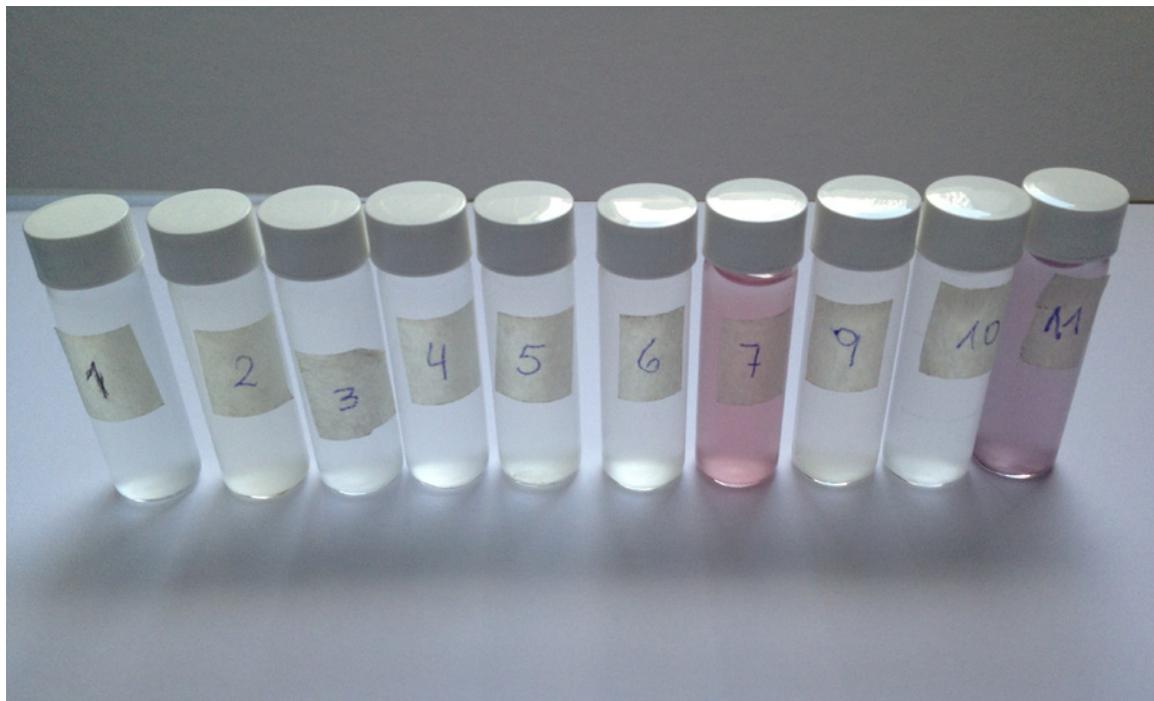


Figura 5. Comparación visual de análisis yoduro/yodato de potasio y almidón para la detección de ácido acético (Fotografía: Araya, C. 2015).

Visual comparison of iodide/iodate potassium and starch test for acetic acid detection (Photograph: Araya, C. 2015).

Medición de pH

La medición de acidez de los VOC se realizó siguiendo la metodología descrita por Tetrault (1992), con papel filtro de diferente granulometría. Además se agregó papel pH universal de rango 0-14 (Machery-Nagel, REF 921 10) para complementar los resultados. Todos los papeles fueron embebidos en glicerina al 80% v/v para lograr la saturación de 54% de humedad relativa. Los frascos de análisis se mantuvieron durante 24 horas a 23 °C constantes en estufa desecadora. Una vez transcurrido este tiempo, se procedió a la evaluación de los resultados por comparación visual en el caso del papel indicador, y con medidor de pH para los papeles filtros. La medición de pH por extracción se efectuó siguiendo la metodología descrita por Thickett y Lee (2004), mientras que el sondeo por contacto se realizó con gel de agar rígido y medidor de pH.

RESULTADOS

Análisis de Oddy

Una vez concluidos los 28 días se analizó el nivel de corrosión alcanzado por los cupones de las muestras, en comparación con aquellos alojados en el frasco patrón (Figura 6). En función de ello se asignó la calidad de conservación en permanentes, temporales o no utilizables según la codificación P, T y U, respectivamente (Tabla 2).

En la muestra 2, correspondiente a Velcro, se aprecia una gran corrosión en el cupón de cobre, donde toda la superficie se ha vuelto rojiza y en algunas zonas se percibe oscurecimiento. El cupón de plata presenta zonas con manchas amarillas, mientras que el de plomo tiene algunas manchas locales blanquecinas (ver Figura 6). Es una de las muestras que más cambios ha presentado, por lo que su asignación de calidad es de no utilizable.

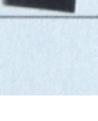
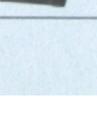
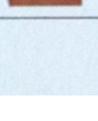
Muestra	P T U	Plata (Ag)	P T U	Plomo (Pb)	P T U	Cobre (Cu)
Patrón						
Velcro Completo						
Ethafoam Placa 5 cm						
Ethafoam Perfil L40						
Cinta Espiga Algodón						
Cinta Mochila						
Adhesivo 3M Hot Melt Adhesive						
Adhesivo Silicona						
Napa						
Tyvek						

Figura 6. Resultados del análisis de Oddy a partir de una muestra patrón (Fotografía: Araya, C. 2015).
Oddy test results from a standard sample (Photograph: Araya, C. 2015).

Tabla 2. Asignación de calidad de conservación a partir de test de Oddy, detección de formaldehído y ácido acético.*Conservation Quality according to the results of Oddy test, formaldehyde and acetic acid detection.*

Muestra	Material	Calidad (P, T, U)		
		Test de Oddy	Análisis formaldehído	Análisis ácido acético
1	Patrón*.			
8	Silicona Hot Melt*.	U	No analizado	No analizado
11	Madera terciada*.	U	U	U
2	Velcro, 16 mm.	U	U	T
3	Isofoam ^{MR} , placa 50 mm.	T	P	P
4	Isofoam ^{MR} , perfil L40.	T	T	P
5	Cinta algodón espiga.	T	P	P
6	Cinta mochila.	T	T	T
7	3M TM Hot Melt Adhesive 3764Q.	U	P	U
9	Napa.	T	P	T
10	Tyvek [®] 1422.	T	P	P
10A	Tyvek [®] 1443R.	T	P	P
12	3M TM cinta doble contacto, sin código.	T	P	P

*Material de referencia

La muestra 7, de adhesivo 3MTM Hot Melt Adhesive código 3764Q, evidencia considerables cambios tanto en los cupones de plomo como en los de cobre. En el caso del plomo se observan cambios cromáticos con la presencia de tonalidades blanquecinas, comenzando a desarrollar manchas de corrosión puntual hacia el borde inferior. El cupón de cobre se ha vuelto más anaranjado, con la presencia de múltiples manchas pardas oscuras distribuidas por toda la superficie del metal (ver Figura 6). Este material también ha sido clasificado como no utilizable.

La muestra 8, de silicona Hot Melt, ha presentado ostensibles cambios en los tres cupones metálicos. Todos ellos evidencian un avanzado proceso de corrosión, en especial el cupón de plomo, con

evolución de residuos cristalinos sobre la superficie del metal (ver Figura 6). Estos resultados eran esperables, pues este material se seleccionó como elemento de referencia, ya que se sabe que no es utilizable en la conservación.

Los otros elementos testeados presentaron alteraciones en la tonalidad de los cupones de cobre, además de cierta evolución de manchas amarillas en el cupón de plata y la aparición de algunas manchas blanquecinas en los de plomo. Estas evidencias indican que existe emanación de VOC al medio, por lo que se clasifican como materiales de uso temporal (ver Figura 6).

Detección de formaldehído con ácido cromotrópico

Las diluciones de los reactivos de detección han sido comparadas de modo visual con la muestra de referencia (ver Figura 4).

Para la asignación de la calidad de conservación se ha seguido un protocolo semejante al usado en el análisis Oddy. De esta manera cuando la disolución de los reactivos no presenta cambio aparente, el material se clasifica como permanente. Si se obtiene una respuesta positiva a la presencia de gases formaldehído, pero con una tenue tonalidad rosa, el material se tipifica con calidad temporal; mientras que si la tonalidad alcanzada es un rosa intenso, este se clasifica como no utilizable (ver Tabla 2).

El resultado de la muestra 2 (velcro) deja en evidencia una tonalidad rosa muy intensa, incluso mayor que la observada en el material de referencia (muestra 11), lo que indica de manera fehaciente que el velcro emana gases del tipo formaldehído (Figura 7).

Las muestras 4 y 6 (Isofoam^{MR} perfil L40 y cinta de mochila, respectivamente) presentan una leve tonalidad rosa, lo que indica que emanan VOC pero en concentraciones medias, por lo que estos materiales han sido clasificados como temporales (ver Figura 4).

Detección de ácido acético con reactivo yoduro/yodato de potasio

Las diluciones de los reactivos de detección fueron comparadas de modo visual respecto del material de referencia (ver Figura 5).

La muestra 7, correspondiente a 3MTM Hot Melt Adhesive 3764Q, indica que este producto emana gases de ácido acético. El viraje de los reactivos ha sido más intenso que los obtenidos con el material de referencia (Figura 8).

En las muestras 2 y 6 se detecta una leve tonalidad rosada, que indica presencia de ácido acético en baja cantidad (ver Figura 5)³.

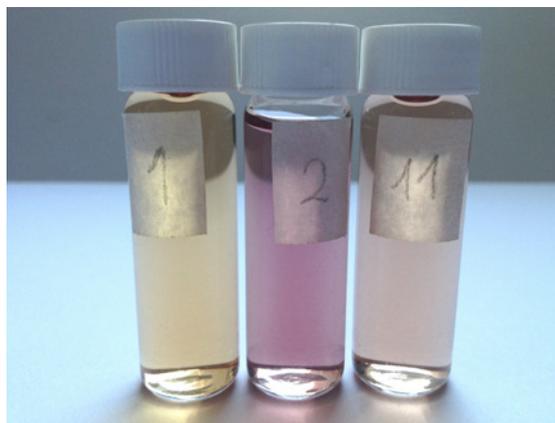


Figura 7. Comparación visual para la detección de formaldehído en la muestra 2. Registra mayores concentraciones que el material de referencia, muestra 11 (Fotografía: Araya, C. 2015). *Visual comparison for detection of formaldehyde in sample 2. It registers higher concentrations than the reference material, sample 11 (Photograph: Araya, C. 2015).*

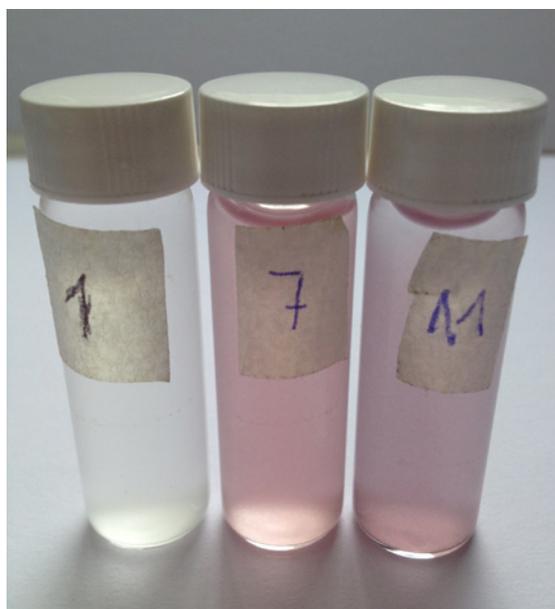


Figura 8. Comparación visual de detección de ácido acético para la muestra 7, indicando mayores concentraciones que el material de referencia, muestra 11 (Fotografía: Araya, C. 2015). *Visual comparison of acetic acid detection for sample 7, indicating higher concentrations than the reference material, sample 11 (Photograph: Araya, C. 2015).*

³ En la Figura 5 no se aprecia el leve cambio de tonalidad de las muestras 2 y 6, aunque en el desarrollo del ensayo sí fue detectado con claridad.

Los otros materiales analizados dieron negativo, lo que indica que no emanan gases del tipo ácido acético o sus derivados.

Medición de pH

Al revisar los valores de pH se ha constatado que ninguno de los materiales es neutro. Los pH medidos por extracción en agua son cercanos a 6,5. En tanto que los valores obtenidos por contacto dependen del área de medición, presentándose variaciones en el anverso y reverso, así como en el interior y exterior. No obstante, se puede señalar que la mayoría de los materiales estudiados emanan gases, con un pH cuyo valor está por debajo de 6,0 (Tabla 3).

DISCUSIÓN DE RESULTADOS

La clasificación de la calidad de conservación en el análisis Oddy se asigna de acuerdo con el cupón que presenta mayor alteración, aun cuando alguno de ellos se observe sin cambios. Este criterio es el que ha sido utilizado y reportado desde el origen del análisis hasta hoy (Green y Thickett 1995, Robinet y Thickett 2003, Thickett y Lee 2004, Hernández 2013).

Todas las publicaciones coinciden en que los materiales que resultan temporales (T) son utilizables por un máximo de seis meses y su uso por períodos mayores no está garantizado, ya que pueden sufrir alteraciones (Espinosa y Araya 2000, Kim et al. 2003). Esto es una llamada de atención al trabajo constante de la conservación preventiva de las colecciones, que insta a realizar permanentes inspecciones a los objetos embalados en el depósito, así como una observación frecuente a las áreas de exhibición.

Los resultados han puesto en evidencia que los materiales que son empleados de modo habitual en el embalaje presentan un pH cercano a 6,5; sea este medido por extracción o contacto. Los gases que emanan durante el proceso de envejecimiento de tales insumos está en la mayoría de los casos por debajo de 6,0. Esto indica que aunquese consideren

materiales cercanos al neutro, con el transcurso del tiempo liberan gases que tienen un carácter levemente ácido y cuya acción puede afectar, a mediano o largo plazo, los objetos con componentes delicados. Bajo este criterio, todos los materiales analizados se consideran de uso temporal respecto de su valor de pH.

Se debe tomar en cuenta que los VOC con características ácidas, en especial aquellos derivados del formaldehído y del ácido acético, pueden producir graves daños a los materiales sensibles.

En el caso particular de la colección de mobiliario del MHN –con incrustaciones de nácar y conchepérla, accesorios de pergamino y papel, superficies pintadas y adornos metálicos, además de carey, polímeros artificiales y textiles– está muy propensa a sufrir deterioros si los objetos son expuestos de modo continuo a pequeñas concentraciones de VOC. Por otra parte, aquellos muebles con espejos de plata pueden presentar oxidación, oscurecimiento, manchas y alteraciones irreversibles frente a este tipo de gases.

Por tanto, no solo hay que tener precaución con los materiales de embalaje sino que también con las pinturas a base de óleo que se emplean en el edificio, así como con las pinturas alquídicas, vinílicas y poliuretánicas, ya que todas ellas son fuentes de VOC, y por consiguiente no son recomendables en recintos que albergan colecciones patrimoniales.

El ethafoam® de la marca Sealed Air es indicado como material apto para la conservación, incluso en su modalidad de espuma de polímero reciclado (Hernández 2013). Sin embargo esta investigación ha comprobado que los Isofoam^{MR} tienen solo calidad temporal. Esta situación puede ser atribuida al método de fabricación que usa para la formación de las celdillas de la espuma, aplicando gas isobutano y butano con mercaptano. Este último es un gas sulfurado que permanece de modo residual y se libera en bajas concentraciones. Es posible por tanto que sea el responsable de la corrosión de los cupones en el análisis de Oddy. La realización de este análisis con microextracción en fase sólida y CG/MS, lo podría dilucidar.

Tabla 3. Resultados de pH medidos a los gases volátiles por extracción y contacto.

Results of pH measurements on volatile compounds, by extraction and contact.

Muestra	Material	pH (1)	pH (2)	pH (3)	pH (4)	pH (5)
1	Patrón.	5,0	6,50	6,20	-	-
8	Silicona Hot Melt.	No analizado				
11	Madera terciada.	No analizado				
2	Velcro, 16 mm.	5,0	6,23	6,26	6,42	6,22 anverso 5,93 reverso
3	Isofoam ^{MR} , placa 50 mm.	5,0	5,66	5,73	6,49	6,27 superficie 5,74 costado
4	Isofoam ^{MR} , perfil L40.	5,0	5,73	5,73	6,50	6,83 interior 6,56 exterior
5	Cinta algodón espiga.	5,0	6,22	5,70	6,92	5,24
6	Cinta mochila.	5,0	6,22	5,20	6,92	6,03
7	3M TM Hot Melt Adhesive 3764Q.	5,0	5,99	5,13	6,49	6,57
9	Napa.	5,0	5,40	5,72	6,24	6,28
10	Tyvek [®] 1422.	5,0	5,93	6,16	6,47	6,26
10A	Tyvek [®] 1443R.	5,0	6,10	5,60	6,26	6,26
12	3M TM cinta doble contacto, sin código	6,0	5,84	6,34	8,31	6,53

(1) Gases volátiles medidos con papel pH universal rango 0-14; (2) Gases volátiles medidos con papel filtro rápido, Heyn; (3) Gases volátiles medidos con papel filtro lento, Heyn; (4) Medición de pH por extracción en agua; (5) Medición de pH por contacto.

En cuanto a los 3MTM Hot Melt Adhesive se han recomendado para uso en conservación los formulados a base de polietileno/polipropileno (Boccia 2010). En cambio el 3MTM Hot Melt Adhesive 3764Q a base de polímero etilen-vinilacetato, de cuya composición se deduce que al degradarse emite gases de ácido acético. Estos fueron detectados por el análisis con reactivo yoduro/yodato de potasio.

Curran et al. (2014) han reportado que el Tyvek[®] DuPont tiene impacto en la degradación de la celulosa, provocando su depolimerización que emite ácido acético a temperatura ambiente, así como aldehídos bajo envejecimiento acelerado.

Según los resultados obtenidos en el test de Oddy de los dos Tyvek[®] estudiados tienen calidad temporal. Sin embargo los análisis con yoduro/yodato de potasio y ácido cromotrópico no han presentado suficiente sensibilidad para detectar los VOC, comparados con los resultados publicados por Curran y colaboradores (2014), quienes han podido caracterizar la presencia de gases por extracción en fase sólida con análisis instrumental de CG/MS y espectroscopia infrarroja.

Por otra parte, los estudios de Tetrault (1992) y de Thickett y Lee (2004) han señalado que un rango de pH entre 5,0 y 8,5 produce un bajo deterioro (BD) en las colecciones; un rango entre 3,5 y 5,0

tiene un efecto moderado (MD); y valores de pH bajo 3,5 producen un alto deterioro (AD). De este modo los resultados obtenidos en esta investigación clasifican a los materiales analizados como aquellos que producen un bajo deterioro (BD), por lo que este tipo de insumos debería ser utilizado en una gran sala o en un lugar ventilado para mitigar sus efectos. Así, sus productos volátiles se dispersarán en el aire ambiental y los riesgos para las colecciones se minimizan. En un espacio cerrado los objetos más sensibles se verán afectados a mediano o largo plazo.

Como medidas de mitigación es recomendable realizar inspecciones frecuentes a aquellos objetos que contengan materiales de alto riesgo de deterioro por VOC. También se sugiere el uso de adsorbentes a base de carbón activado y óxido de zinc, hoy en día desarrollados para su uso en conservación.

El monitoreo pasivo de emanación de gases VOC se puede llevar a cabo usando *The Corrosion Classification Coupon+* (CCC+) de la marca Puralif, o bien un monitoreo activo usando OnGuard 4000 de la misma marca.

La Comunidad Europea está realizando dos proyectos en materias ambientales: el proyecto Memori (Spiegel 2016), que se ha dedicado al desarrollo de monitores activos y al estudio de la optimización del control *indoor* del aire en los museos y el proyecto Propaint (Dahlin 2016), que está abordando mejoras en el monitoreo del ambiente de pinturas encapsuladas. En ambos casos existen grandes avances en cuanto a la tecnología disponible para la detección temprana de VOC en ambientes museales.

CONCLUSIONES

Es relevante poner en alerta a la comunidad de conservación acerca de ciertos materiales que se están utilizando en la actualidad con calidad permanente,

pero que según los resultados obtenidos en esta investigación poseen una calidad temporal. Se deben considerar las posibles consecuencias que ello pueda tener en la conservación de objetos patrimoniales, en especial en aquellos cuyos materiales son sensibles a los VOC.

Toda acción respecto de las colecciones tiene como objetivo su preservación, siendo planificada, diseñada y ejecutada de manera que las condiciones del entorno le sean inocuas. Uno de los factores preponderantes a controlar es la calidad de los materiales que están en directo contacto con los objetos y su entorno.

Los resultados obtenidos en el presente estudio instan al trabajo constante de la conservación preventiva, a realizar permanentes inspecciones a las colecciones en depósito, así como a una observación frecuente de los objetos en exhibición.

Los análisis seleccionados permitieron una aproximación a la calidad de los materiales a usar en las piezas patrimoniales del MHN de modo eficiente, gracias a que su ejecución requiere de una infraestructura sencilla, disponible en los laboratorios del museo.

Si bien los análisis realizados son cualitativos, estos aportan una información inicial para la toma de decisiones, identificando con claridad aquellos materiales que no cumplen con la calidad de conservación aceptada para ser empleados en contacto con objetos patrimoniales sensibles. Por otra parte, estos ensayos son fáciles de replicar y el estudio se puede profundizar en una etapa futura mediante análisis instrumentales.

El presente estudio ha podido dilucidar las calidades de los materiales disponibles en el mercado nacional que se emplean habitualmente en el embalaje de colecciones, contribuyendo no solo a brindar las mejores condiciones a la colección de mobiliario del Museo Histórico Nacional, sino que también entregando nuevos antecedentes para la toma de decisiones en estas materias.

REFERENCIAS CITADAS

- BAMBERGER, J., HOWE, E. y WHEELER, G. 1999. A Variant Oddy Test Procedure for Evaluating Materials Used in Storage and Display Cases. *Studies in Conservation*, 44: 86 - 90.
- BOCCIA, A. 2010. *The Formation of Acetate Corrosion on Bronze Antiquities Characterization and Conservation*. Londres, U.K.: University College London.
- BREITUNG, E., WIGGINS, M., ULLMAN, A. y NGUYEN, L. 2014. Evaluating Storage Materials for Cultural Heritage: Alternatives to the Oddy Test. En *Preservation Research and Testing Division*, pp. 1-24. Washington D.C., Estados Unidos: Library of Congress. Video disponible en: <https://www.loc.gov/preservation/outreach/tops/breitung/index.html>
- BRIMBLECOMBE, P. 2000. An Approach to Air Pollution Standards in Museums. En *Third Indoor Air Quality Meeting Held at Oxford Brookes University*, pp. 8-11. Amsterdam, Holanda: Netherlands Institute for Cultural Heritage.
- BYNE, L. 1899. The Corrosion of Shells in Cabinets. *Journal of Conchology*, 9: 172-178, 253-254.
- CURRAN, K., MOZIR, A., UNDERHILL, M., GIBSON, L., FEARN, T. y STRLIC, M. 2014. Cross-Infection Effect of Polymers of Historic and Heritage Significance on the Degradation of a Cellulose Reference Test Material. *Polymer Degradation and Stability*, 107: 294-306.
- DAHLIN, E. 2016. *Propaint*. Recuperado de: <http://propaint.nilu.no/language/es-ES/Main.aspx> [29 noviembre 2016].
- ESPINOSA, F. y ARAYA, C. 2000. Análisis de materiales para ser usados en conservación de textiles. *Conserva*, 4: 45-55. Disponible en: http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_50.pdf
- GREEN, L. y THICKETT, D. 1995. Testing Materials Oddy Test Procedure for Evaluating Materials Used in Storage and Display Cases. *Studies in Conservation*, 40: 145-152.
- GRYZWACS, C.M. 2006. *Monitoring for Gaseous Pollutants in Museum Environments. Tools for Conservation*. Los Angeles, Estados Unidos: The Getty Conservation Institute. Disponible en: http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/monitoring.pdf
- HERNÁNDEZ, C. 2013. *The Green Challenge: Incorporating Sustainable Practices and Materials into Collections Care*. New York, Estados Unidos: Museum Practice Fashion Institute of Technology. Versión condensada disponible en: http://www.academia.edu/5376921/The_Green_Challenge_Incorporating_Sustainable_Practices_and_Materials_into_Collections_Care_Condensed_Version_by_Christian_Hernandez
- HODGKINS, R., CENTENO, S., BAMBERGER, J., TSUKADA, M. y SCHROTT, A. 2013. Silver Nanofilm Sensors for Assessing Daguerreotype Housing Materials in an Oddy Test Setup. *E-Preservation Science*, 10: 71-76. Disponible en: <http://www.morana-rtd.com/e-preservation-science/2013/Hodgkins-06-02-2013.pdf>
- KIM, M., YU, H. y LEE, S. 2003. A Small Chamber Test and Oddy Test on Medium Density Fiberboard Grade (E0, E1). *Indoor Air Quality in Museums and Historic Properties*, pp. 1-23. University of East Anglia, Norwich, Inglaterra. Disponible en: http://iaq.dk/iap/iaq2003/iaq2003_08.pdf
- MOUSSA, L. 2007. *Nanoscience and Nanotechnology Applied to Art Conservation: Improved Oddy Test Using Silver Nanoparticle Sensor*. Pittsburgh, Estados Unidos: The Carnegie Mellon University.
- ODDY, W.A. 1973. An Unsuspected Danger in Display. *Museums Journal*, 73: 27-28.
- ROBINET, L. y THICKETT, D. 2003. A New Methodology for Accelerated Corrosion Testing. *Studies in Conservation*, 48: 263-268.

SPIEGEL, E. 2016. *Memori Project. Measurement, Effect Assessment and Mitigation of Pollutant Impact on Movable Cultural Assets. Innovative Research for Market Transfer*. Recuperado de: <http://www.memori.fraunhofer.de/memori.html> [29 noviembre 2016].

STRLIC, M., KRALJ, I., MOZIR, A., THICKETT, D., DE BRUIN, G., KOLAR, J. y CASSAR, M. 2010. Test for Compatibility with Organic Heritage Materials - A Proposed Procedure. *E-Preservation Science*, 7: 78 - 86.

TETRAULT, J. 1992. Measuring the Acidity of Volatile Products. *Journal of the International Institute for Conservation*, 17: 17 - 25.

THICKETT, D. y LEE, L. 2004. Selection of Materials for the Storage or Display of Museum Objects. *The British Museum Occasional Paper*, 111: 1-30. Disponible en: https://www.britishmuseum.org/pdf/OP_111%20selection_of_materials_for_the_storage_or_display_of_museum_objects.pdf

TSUKADA, M., RIZZO, A. y GRANZOTTO, C. 2012. A New Strategy for Assessing Off - Gassing from Museum Materials: Air Sampling in Oddy Test Vessels. *AIC News*, 37: 3-7.

WATTS, S. 1999. Hydrogen Sulphide Levels in Museums: Whats do they mean? *Abstracts of Conference Report Indoor Air Pollution (IAP) Working Group Meeting, "Museum Pollution: Detection and Mitigation of Carbonyls"*, pp. 14-16. The Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam, Holanda.

ZHANG, J., THICKETT, D. y GREEN, L. 1994. Two Test for the Detection of Volatile Organic Acids and Formaldehyde. *Journal of the American Institute for Conservation*, 33: 47-53. Disponible en: <http://cool.conservation-us.org/jaic/articles/jaic33-01-004.html>

ZIEGLER, J., KHUN-WAWRZINEK, C., ESKA, M. y EGGERT, G. 2014. Popping Stoppers, Crumbling Coupons - Oddy Testing of Common Cellulose Nitrate Ceramic Adhesives. *ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints "Building strong culture through conservation"*, pp. 1-8. International Council of Museums – Committee for Conservation, Melbourne, Australia.

PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL ARGENTINO: TENSIONES ENTRE DERECHO DE AUTOR Y DISTRIBUCIÓN EN NUEVAS VENTANAS DE EXHIBICIÓN

Preservation of Audiovisual Heritage from Argentina: Stress Between Copyright and Distribution in the New Exhibition Windows

Eugenia Izquierdo¹

RESUMEN

Este artículo aborda las tensiones surgidas entre algunas acciones implementadas por el Estado argentino, tendientes a preservar el patrimonio audiovisual, y el respeto de los derechos patrimoniales en torno a estas obras. El texto expone dos casos específicos: la creación del canal de televisión INCAA TV y la plataforma de video a demanda Odeón, ambas pertenecientes al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) de Argentina. A partir del análisis de estos casos, y tomando como marco de referencia la legislación desarrollada por la Comunidad Europea frente a este problema, se ofrecen propuestas tendientes a subsanar las limitaciones producidas en el campo de la preservación audiovisual por la legislación sobre derecho de autor vigente en el país.

Palabras clave: preservación audiovisual, derechos de autor, cine, distribución.

ABSTRACT

This article discusses the stress between some actions taken by the Argentine government, aimed at preserving the film heritage; and the respect for the copyright of these works. The text discusses two specific cases: the creation of INCAA TV channel and Internet on-demand streaming Odeon, both belonging to the National Institute of Cinema and Audiovisual Arts (INCAA) from Argentina. From the analysis of these cases, and taking as reference the legislation developed by the European Community against this problem, some guidelines are proposed here tending to correct the limitations of the copyright law in force in Argentina regarding the audiovisual preservation field.

Key words: audiovisual preservation, copyright, cinema, distribution.

¹ Realizadora audiovisual. Doctora en Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina. eugeniaizquierdo@gmail.com

EL CAMPO DE LA ARCHIVOLOGÍA AUDIOVISUAL

Abordar el tema que nos convoca demanda aclarar que se adhiere aquí a la hipótesis sostenida por Ray Edmondson (2004), en su clásico texto *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*; hipótesis según la que el campo de la archivología audiovisual constituye una disciplina en sí misma y no un subconjunto especializado de profesiones preexistentes, como la archivología, la bibliotecología o la museología, aunque se relaciona con estas. Dicha perspectiva es independiente del reconocimiento académico u oficial que se le dispense (cfr. Edmondson 2004: 6).

Su condición de profesión independiente exige a la archivología audiovisual contar, entre otros elementos distintivos, con una terminología y unos conceptos propios (cfr. Edmondson 2004: 9).

Disponer de una definición de preservación audiovisual es uno de los logros de la archivología audiovisual contemporánea, y alcanzarlo demandó un largo proceso que no estuvo exento de conflictos².

Desde la crisis de autonomía que enfrentaron las cinematecas hacia 1960, se instaló la idea de que en la práctica preservar y difundir las películas constituyen dos tareas diferentes y la prioridad de una u otra define modelos de archivos antagónicos³. No fue sino a partir de la *Recomendación sobre la salvaguardia de las imágenes en movimiento*, promulgada por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), en 1980, que el propio campo aportó precisiones acerca de los conceptos centrales que conlleva preservar el patrimonio audiovisual.

Se asume en este trabajo la definición desarrollada por Ray Edmondson en su texto *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*:

Accordingly it might be said that preservation is the totality of things necessary to ensure the permanent accessibility – forever – of an audiovisual document with the maximum integrity. Potentially, it embraces a great many processes, principles, attitudes, facilities and activities. These may include conservation and restoration of the carrier, reconstruction of a definitive version, copying and processing of the visual and/or sonic content, maintenance of the carriers within appropriate storage environments, recreation or emulation of obsolete technical processes, equipment and presentation environments, research and information gathering to support these activities (Edmondson 2004: 20).

Respecto de los alcances de su definición el autor explicita que la preservación no es un fin en sí misma. Ella es necesaria para garantizar el acceso permanente y carecería de sentido sin ese objetivo. Con posterioridad reconoce la confusión reinante en torno al término preservación y explica que por razones históricas en inglés el término *preservation* es utilizado ampliamente, incluso por los archiveros, como sinónimo de reproducción

² Ray Edmondson afirma al respecto: It was during the 1990s that the development of a codified theoretical basis for the profession finally became a concern, for several reasons. Firstly, the obvious and increasing importance of the audiovisual media as a part of the world's memory had led to a rapid expansion of archiving activity, most notably within commercial or semi-commercial settings beyond the ambit of the traditional institutional archives. Large sums were being spent, but because of the absence of defined and accepted professional reference points, perhaps not always to best effect. Decades of accumulated practical experience in audiovisual archives had by now provided a foundation from which to signal more strongly, by codifying this experience, the possibilities of maximizing the potential gains – and the consequences of missing the opportunities (Edmondson 2004: 1). En relación a otras definiciones puede verse Souza 2009: 6.

³ Para una descripción detallada y un análisis del impacto de este proceso puede verse Correa Jr. 2010.

o duplicación⁴. Lo que tiende a reforzar la idea equivocada de que la reproducción de un soporte en peligro pone punto final a la cuestión, cuando en verdad eso es solo una primera etapa.

La preservación no es una tarea puntual sino una labor de gestión que nunca termina. La supervivencia a largo plazo de una grabación o una película, si es que sobreviven, vendrá determinada por la calidad y el rigor de ese proceso en el curso de sucesivos regímenes de gestión que se adopten en un futuro indeterminado. Nunca se termina de preservar nada; en el mejor de los casos, está en proceso de preservarse.

En relación con la idea de que preservación y acceso constituyen actividades antagónicas, Edmondson (2004) dedica un apartado a este tema⁵. En él especifica que preservación y acceso son dos caras de la misma moneda. Para efecto de su análisis el autor las aborda como dos aspectos separados, pero lo cierto es que, según su definición, el acceso a los documentos audiovisuales es una parte de su preservación.

Es oportuno señalar que, en general, la preservación de imágenes en movimiento es desarrollada por los archivos audiovisuales de cada país, independientemente de su denominación o pertenencia. Las acciones de estas instituciones son reguladas por los marcos jurídicos de los países en que cada una ejerce su actividad, al margen de que los archivos participen de instituciones internacionales o adhieran a las directrices y recomendaciones elaboradas por organismos de carácter global.

En relación con el surgimiento y evolución de la archivología audiovisual en América Latina no se dispone de bibliografía específica actualizada acerca de estas materias. Un primer estudio abordó su surgimiento y el estado que esta presentaba a principio de la década de 1960⁶. Con posterioridad

se han producido estudios acerca de algunos países y estudios de caso de cinematecas y archivos, pero no se cuenta con un trabajo que integre o compare la experiencia de los diferentes países. Al respecto Carlos Roberto de Souza (2009) afirma que la aridez bibliográfica prima en relación con la preservación audiovisual en América Latina⁷. Así las cosas, la tarea de reflexionar en torno a estas temáticas desde Latinoamérica, atendiendo a sus especificidades y estableciendo –si es que existe– una identidad común, es aún una tarea pendiente.

⁴ María Fernanda Curado Coelho sostiene que a pesar de ser el cine un arte con más de cien años y que la International Federation of Film Archives (FIAF) existe desde 1938, la preservación audiovisual carece de patrones para definir términos y conceptos básicos. Esto ocurre en especial en el caso de los términos preservación y conservación sobre los cuales persiste una confusión generalizada que hace que a veces sean usados como sinónimos, a veces como definiciones específicas y en otras oportunidades se inviertan sus definiciones (cfr. Coelho 2009: 14).

⁵ Ver capítulo 3.2.6 *Preservation and Access*.

⁶ Se trata del texto *L'action des ciné-clubs et de cinémathèques en Amérique Latine pour le développement de la culture* en el que el autor, Rudá de Andrade (1961), aborda el panorama que se presenta en Argentina, Brasil, Chile, Cuba, Perú, Uruguay y Venezuela.

⁷ Souza señala que “Apenas textos esparsos, vários inéditos, de difícil localização, contam os esforços latino-americanos para a preservação de patrimônios nacionais de imagens em movimento. Nada sobre os dois arquivos uruguaios, um deles a mais antiga entidade latino-americana do gênero, o Arquivo Nacional de la Imagen, oficialmente criado em 1943. Na Argentina, até o momento, temos apenas um projeto de mestrado apresentado à Universidade de Buenos Aires com o objetivo de esboçar a história da preservação nesse país. O Brasil, considerado internacionalmente o país mais avançado em termos de preservação de filmes da América do Sul, também não dedicou ao assunto reflexões mais gerais ou aprofundadas de contribuição bibliográfica significativa” (Souza 2009: 5).

LA PRESERVACIÓN AUDIOVISUAL EN ARGENTINA⁸

En lo que respecta al campo de la preservación audiovisual en Argentina puede decirse que se trata de un campo pionero en América Latina, pero no por ello exitoso. Si bien la idea de conservar películas como documentos –equiparables a libros o fotografías– es contemporánea a la primera proyección cinematográfica con cobro de entrada, ocurrida en París en 1895, no fue hasta la década de 1930 que esa idea se materializó en una oleada de nacimientos de archivos en Europa y Estados Unidos (cfr. Souza 2009: 15, Borde 1992: 47-68). Pronto estos archivos pioneros se asociaron bajo una institución con aspiraciones universales: la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF).

En Argentina el primer archivo cinematográfico fue el Archivo Gráfico Nacional (AGrafN), creado en 1939 como consecuencia de la profesionalización de la historia como disciplina académica y la estatización

de ciertas actividades económicas y culturales, entre las que se contaban aquellas vinculadas a la construcción de la memoria nacional⁹. Este proceso impuso la necesidad de que los profesionales de la historia contaran con documentos audiovisuales para el desarrollo de su actividad y sindicó al Estado como el responsable del acopio y conservación de las obras cinematográficas. De este modo, estas pasaron a ser consideradas legítimas fuentes de la historia, equiparables a los documentos tradicionales.

En el mismo período surgen dos instituciones más: el Primer Museo Cinematográfico Argentino (PMCA) –archivo de efímera existencia– y la Cinemateca Argentina (CA), el archivo cinematográfico que más perduró. Ambos fueron fruto de la ferviente actividad cineclubística que existía en el país desde 1930. También inician su actividad los primeros coleccionistas, entre los que destacan Manuel Peña Rodríguez¹⁰, Pablo P. Louche, Enrique J. Bouchard¹¹, Roberto Di Chiara y Julio Serbali. Estos eran apasionados del cine para quienes el valor de las obras se fundaba en su afán cinéfilo y fetichista, más que en valores asignados por la tradición histórica o por el arte cinematográfico¹².

Estos primeros archivos y coleccionistas representaron tres modelos de acopio y conservación de obras cinematográficas distintos, originados a partir de concepciones antagónicas, y por ende en tensión. El AGrafN representa un primer modelo institucional, para el que el cine constituye un instrumento político y didáctico; el segundo modelo, representado por el PMCA y CA, nuclea archivos privados herederos de los cineclubes que entienden que el cine es un arte; y por último los coleccionistas particulares, quienes representan un tercer modelo de gestión para quienes el cine es una mercancía de intercambio, un objeto fetiche o una curiosidad.

⁸ Resumen basado en Izquierdo 2014.

⁹ El decreto de creación del AGrafN estableció que la nueva institución tendría la misión de “conservar películas cinematográficas concernientes a los acontecimientos de importancia para la vida del país y de los actos y ceremonias oficiales que sea conveniente documentar por su significación para la historia de las instituciones” (Decreto N° 51.806, Argentina).

¹⁰ Peña Rodríguez fue también el promotor de la creación del PMCA. Sin embargo, salvo esa breve experiencia institucional Peña Rodríguez engrosó la lista de coleccionistas particulares.

¹¹ Bouchard fue un coleccionista pionero, más tarde se especializó como restaurador realizando numerosos trabajos para CA y para otros países. Compartió su pasión con Alex Connio Santini, Pablo P. Louche, Pablo Ducros Hicken y otros. Para mayor información véase *La Nación* (1998), entrevista “El antidoto contra la desidia”.

¹² Para una perspectiva contemporánea acerca de los coleccionistas argentinos véase: Salles Gomes 1961, Andrade de 1961 y Chiara 1996.

En 1957, como efecto del proceso de “desperonización”¹³ de la sociedad argentina se desactivó AGrafN. En el mismo año se creó por ley la Cineteca del Instituto Nacional de Cine (INC). Hacia 1967 esta institución inició sus actividades. Si bien se la denominó Cineteca, en la práctica sus acciones se centraron en acompañar las actividades de fomento a la producción y difusión de la cinematografía argentina desarrolladas por el INC. Estas tareas no abarcaron el conjunto de acciones imprescindibles que permitan afirmar que esta institución se avocó a la preservación del patrimonio cinematográfico argentino. Las funciones que le fueron atribuidas hacen pensar que ella constituía un organismo de auxilio a las tareas de promoción y difusión del cine argentino, más que al rescate y la preservación de este patrimonio en su conjunto, pues no se hacía cargo de otras obras cinematográficas previas ni tampoco de aquellas producidas sin aportes del Estado.

En 1968 se creó dentro de la estructura administrativa del Archivo General de la Nación (AGN) la División Audiovisual. Esta tuvo por objeto la preservación de documentos audiovisuales, entre los que se encontraba el acervo del extinto AGrafN, en poder del AGN desde 1957 (Figura 1).

¹³ En 1955 el golpe de Estado denominado Revolución Libertadora destituyó al presidente constitucional Juan Domingo Perón. Al asumir el Poder Ejecutivo las nuevas autoridades iniciaron un proceso político y social orientado a “desperonizar” a la sociedad civil argentina en general y al Estado en particular. El Decreto N° 4.161 *Prohibición de elementos de afirmación ideológica o de propaganda peronista*, vetó el uso y la mención de todo símbolo o nombre propio que aludiera al peronismo. En el marco de este proceso se liquidaron reparticiones y se cesantó o inhabilitó a funcionarios y empleados identificados con el peronismo.



Figura 1. Sección cinematográfica del Archivo Gráfico de La Nación en junio de 1958 (Departamento de Documentos Fotográficos del Archivo General de la Nación, Argentina).
Cinema section of the National Graphic Archive in June, 1958 (Photographic Documents Department, National General Archive, Argentina).

En 1971 se fundó el Museo Municipal de Cine Pablo C. Ducrós (MC). La nueva institución nació a partir de la donación de la colección perteneciente al pintor, coleccionista, investigador y pionero del cine Pablo C. Ducrós Hicken, tras la muerte de este, ocurrida el 3 de julio de 1969.

En 1990 se incorporaron al campo de la preservación cinematográfica jóvenes coleccionistas, críticos y realizadores entusiasmados en apreciar el cine clásico. En 1993 algunos de ellos fundaron la Filmoteca de Buenos Aires, entre los que se encontraban Fernando Martín Peña, Octavio Fabiano y Hernán Gaffet. El nuevo archivo conformó su acervo con las colecciones de sus fundadores y otros aportes de particulares. Este mismo año el realizador cinematográfico Fernando “Pino” Solanas asumió como diputado nacional y encaró el desarrollo de un marco jurídico que regulase el campo de la preservación cinematográfica. Para ello trabajó con otros actores del sector en la redacción de un proyecto de ley¹⁴.

En 1999 se sancionó la Ley 25.119 “Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional” (CINAIN), la que declaró el estado de emergencia del patrimonio filmico argentino y llevó a la creación de la CINAIN. La norma fraccionó el campo de la preservación cinematográfica en dos sectores que sostenían posiciones enfrentadas frente al nuevo marco jurídico. Un primer grupo lo conformaban los nuevos actores, con la Asociación de Apoyo al Patrimonio Audiovisual (APROCINAIN) a la cabeza.

Entendían que el Estado debía crear una institución que administrara los fondos públicos, tendientes a atender la recomendación de la UNESCO de 1980. Los actores tradicionales, en cambio, liderados por CA se autopromulgaban como la institución natural para desempeñar las tareas de preservación del patrimonio cinematográfico y combatían la creación de una nueva institución. No obstante, ambos grupos coincidían en que cabía al Estado la responsabilidad de financiar la protección del patrimonio audiovisual. La diferencia residía en la concepción de “lo público” y en la interpretación respecto de quiénes debían ejecutar las responsabilidades del Estado. Además el segundo grupo veía amenazados sus intereses debido a que el nuevo marco jurídico otorgaba poder de “policía” (Art. 8°) a la CINAIN y declaraba de utilidad pública los negativos de las películas, una vez transcurridos cinco años de su estreno comercial (Art. 13°)¹⁵.

Estas posiciones antagónicas, fundamentadas en interpretaciones diferentes del rol del Estado, produjeron la fragmentación del campo de la preservación cinematográfica en dos grupos enfrentados que promovían o combatían la sanción del proyecto de ley elaborado por Solanas. Probablemente por ello, la ley permaneció sin reglamentarse hasta agosto de 2010, y sin implementarse hasta 2015.

En este mismo período se registraron cambios en la industria cinematográfica a partir del desarrollo del cine digital. Este avance tecnológico contribuyó a acentuar el estado de emergencia que presentaba el patrimonio audiovisual argentino. Si las instituciones dedicadas a su preservación habían cosechado resultados insatisfactorios durante el siglo XX, el volumen y las características de las obras digitales, entre las que se destaca la ausencia de estándares, determinó la imposibilidad de los archivos argentinos de ofrecer respuestas en este escenario que se complicaba y diversificaba a una velocidad apabullante.

En agosto de 2010, mediante un decreto de trece artículos, el Poder Ejecutivo explicitó lo que la ley denominaba “acervo audiovisual”, redefinió el alcance del artículo 13, uno de los que mayor resistencia

¹⁴ El diputado Fernando Solanas convocó para la redacción del proyecto de ley al abogado Julio Raffo, quien se desempeñaba como su asesor. Raffo redactó un primer texto que fue discutido con otros actores del sector, entre los que se contaban la Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales (DAC), el Sindicato de la Industria Cinematográfica (SICA) y Fernando Martín Peña y otros críticos e investigadores, algunos de estos más tarde se nuclearían formalmente en la Asociación de Apoyo al Patrimonio Audiovisual (APROCINAIN).

¹⁵ Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/60000-64999/60114/norma.htm>

había generado¹⁶, y estableció los procedimientos y plazos administrativos para la puesta en funciones de la nueva institución. Asimismo se designó a Hernán Gaffet como Delegado Organizador de CINAIN.

La voluntad política del Poder Ejecutivo no resultó suficiente para que la nueva institución viera la luz. Argumentando falta de presupuesto, desinterés e incomprensión por parte de las instituciones responsables de acompañar su tarea, INCAA y Secretaría de Cultura de la Nación, Hernán Gaffet renunció a su cargo en 2011. Durante el ejercicio de su función se registraron algunas acciones administrativas y labores destinadas al tratamiento del acervo cinematográfico del INCAA. En relación con este proceso Liliana Mazure, quien ejerció la presidencia del INCAA entre 2008 y 2013, afirma:

(...) lamentablemente no fue posible llegar a buen término hasta diciembre de 2013 fundamentalmente por dos razones: no pudimos constituir un equipo de trabajo con la Secretaría de Cultura de la Nación, y las nuevas tecnologías generaron un nuevo modelo de Cinemateca, más dinámica, con objetivos más amplios en lo relacionado al contacto del material con el público, y con estructuras de funcionamiento más reducidas que las planteadas por la Ley 25.119 del año 1999. Esta ley plantea una nueva estructura del Estado excesivamente grande (Mazure 2015: 264).

Se coincide con Mazure en que las nuevas tecnologías impusieron a las cinematecas enormes desafíos. Sin embargo, se difiere en la descripción que ofrece en cuanto al “nuevo modelo de cinemateca”, ya que la accesibilidad a los materiales es un deber de estas instituciones que está contemplado en la propia definición de preservación audiovisual (cfr. Edmondson 2004). Por otra parte las nuevas tecnologías lejos de simplificar la protección de este patrimonio la complejizaron, demandando acciones de resguardo respecto de mayores volúmenes de obras, producidas en formatos y soportes diversos.

El análisis de los acontecimientos antes descritos conduce a pensar que el temprano surgimiento

del campo de la preservación cinematográfica en Argentina, en relación con otros países latinoamericanos, no se expresó en resultados exitosos. Existe un conjunto de evidencias que permiten afirmar que las instituciones argentinas fracasaron en su misión por preservar el patrimonio cinematográfico nacional.

INCAA TV Y ODEON: DOS NUEVAS VENTANAS DE DIFUSIÓN PARA EL CINE ARGENTINO

Sin abandonar sus esfuerzos por poner en funciones la CINAIN, el INCAA emprendió acciones tendientes a preservar el patrimonio cinematográfico argentino: una de estas iniciativas tuvo por objeto rescatar y difundir la obra del cineasta Jorge Cedrón¹⁷; otras consistieron en el desarrollo de nuevas ventanas de exhibición para las películas argentinas. Entre estas la creación y gestión del canal de Televisión

¹⁶ El artículo 8° del decreto estableció: Aclárese el alcance de la declaración de utilidad pública previsto en el artículo 13 de la Ley N° 25.119, determinando que el mismo no implica la calificación de “expropiación por causa de utilidad pública” toda vez que la misma en nada afecta los derechos de los autores o titulares del derecho de propiedad intelectual, manteniendo los mismos la libre disponibilidad y ejercicio de los derechos de propiedad sobre las obras comprendidas en esa ley, ni de los respectivos soportes en los que se encuentran registradas, ni faculta al Poder Ejecutivo Nacional a realizar la expropiación de las mismas, y sólo tiene el alcance de permitir el acceso a esas obras al único efecto de obtener información o copias, las cuales estarán excluidas de toda utilización o exhibición que no se ajustare a las disposiciones de la Ley N° 11.723 (Decreto 1209/2010, disponible en: <https://www.boletinoficial.gob.ar/#!DetalleNormaBusquedaAvanzada/9677160/null>).

¹⁷ En 2013 el INCAA editó y distribuyó en *DVD* y *Blue-Ray* la obra completa restaurada de Jorge “Tigre” Cedrón. Ese mismo año su película más emblemática “Operación masacre” (1972) fue reestrenada en el cine Gaumont y tuvieron lugar diversas muestras y ciclos retrospectivos de este cineasta.

Digital Abierta (TDA)¹⁸ INCAA TV y el diseño e implementación de la plataforma de video a demanda Odeón.

INCAA TV fue puesto al aire el 1 de enero de 2011 y su objetivo prioritario es difundir la cinematografía argentina en distintos géneros y formatos, además de incluir ciclos de cine latinoamericano y presentaciones especiales de films relevantes de la producción mundial (cfr. INCAA 2012: 205)¹⁹. El canal inició sus emisiones disponiendo de doscientas películas y otras cien que se encontraban en proceso de obtención de la matriz adecuada y de la adquisición de sus derechos de exhibición.

Este mapa inicial fue producto del criterio curatorial desarrollado por su programador Eduardo Raspo. El criterio fue amplio e inclusivo, la idea fue programar una película argentina en horario central cada día de la semana. Para ello se diseñaron ciclos temáticos y pautas publicitarias que presentaran las obras sin adjetivaciones (E. Raspo, comunicación personal 2016).

Las limitaciones de esta iniciativa aparecieron enseguida, por lo que en 2010, durante la gestación de

INCAA TV, sus responsables encararon un proyecto de recuperación del patrimonio cinematográfico argentino. Este proyecto tuvo por acción principal la recuperación y adecuación técnica de las películas. Por medio de estos procesos el material filmico o cintas en video ya en desuso, es digitalizado y se logra mejorar su calidad, estabilizando la imagen y el sonido y reduciendo defectos en las obras. De esta manera formatos en video obsoletos pueden volver a ser reproducidos.

Raspo menciona que entre las películas seleccionadas se encuentran principalmente los clásicos del cine argentino de los años 1930, 1940 y 1950 como “Monte criollo” (1935, A.S. Mom), “Pampa Bárbara” (1945, L. Demare H. Fregonese), “Prisioneros de la tierra” (1939, M. Soffici), entre muchos otros clásicos²⁰ (Figura 2). A estas se suman filmes de los años 1970, 1980 y 1990 como “Juan Moreira” (1973, L. Favio), “Adiós Sui Generis” (1976, B. Kamín), y “Operación Masacre” (1972, J. Cedrón), entre otros (Figura 3); e incluso películas más recientes que no cuentan con un buen soporte digital (E. Raspo, comunicación personal 2016).

En principio, INCAA TV prioriza el cine de clásicos y aquellos films que necesita para su programación, aunque la meta a largo plazo es lograr remasterizar todo el cine argentino. En el caso de los clásicos, el proceso comienza con la búsqueda y recuperación de materiales que pueden perderse debido a la caducidad de su soporte (cfr. INCAA 2012: 217).

La plataforma de video a demanda Odeón fue activada el 25 de noviembre de 2015. Odeón se presenta como “La plataforma gratuita de contenidos audiovisuales de producción nacional” (www.odeon.com.ar)²¹. Al momento de su lanzamiento disponía de setecientas horas de material y se preveía que este lote inicial aumentase de manera progresiva y permanente.

El proyecto se gestó a partir de la firma de un convenio entre INCAA y ARSAT²². Según Lucrecia Cardoso, presidenta de INCAA durante el desarrollo de Odeón, la plataforma constituyó un proyecto interinstitucional: INCAA aportó el gerenciamiento de los contenidos, los fondos para la compra de derechos provinieron del Ministerio de Planificación

¹⁸ “La Televisión Digital Abierta (TDA), política de integración digital impulsada por el Estado Nacional, es una plataforma de TV que utiliza la más moderna tecnología digital para transmitir en alta calidad de imagen y sonido de manera gratuita, permitiendo además ofrecer adicionalmente otros servicios interactivos”. Ver: <http://www.tda.gob.ar/tda/141/3016/tv-digital.html>.

¹⁹ El canal es de acceso público y gratuito para todos los operadores de cable y satélite dentro del territorio nacional para su retransmisión completa dentro de sus paquetes analógico y digital, sin costo extra para los abonados (dentro del paquete básico) y sin ningún tipo de encriptación (INCAA 2012: 205).

²⁰ Muchas de estas obras no fueron emitidas en televisión hasta el presente, por tanto no contaban con un master digital.

²¹ La plataforma puede ser visitada desde cualquier lugar del mundo, pero los contenidos que presenta solo pueden ser vistos desde Argentina, ya que los derechos varían si la plataforma extiende su acceso.

²² ARSAT es la empresa del Estado argentino dedicada a brindar servicios de telecomunicaciones mediante una combinación de infraestructuras terrestres, aéreas y espaciales.



Figura 2. Fotograma de la película "Monte criollo", con dirección y guión de Arturo S. Mom. Fue estrenada en mayo de 1935 (Archivo INCAA TV).
Frame of the movie "Monte criollo", directed and script by Arturo S. Mom. It was released in may 1935 (INCAA TV Archive).



Figura 3. Fotograma de la película "Operación Masacre", basada en la novela homónima de Rodolfo Walsh (1957). Filmada y dirigida por Jorge Cedrón en 1972 (Archivo INCAA TV).
Frame of the movie "Operación Masacre", based on the novel of the same name by Rodolfo Walsh (1957). Filmed and directed by Jorge Cedrón in 1972 (INCAA TV Archive).

y ARSAT tuvo a su cargo el desarrollo técnico de la plataforma²³.

Odeón capitalizó la experiencia de INCAA TV sirviéndose del trabajo curatorial iniciado para el canal aunque apuntando a un público distinto. La plataforma ofrece largometrajes, series y cortometrajes a quienes acceden al cine por medio de dispositivos informáticos y seleccionan ellos mismos el material a visionar. En ese sentido, al contrario de lo que pudiera suponerse, algunas obras clásicas del cine argentino entraron entre las más vistas del sitio (cfr. Télam S.E. 2015).

Tanto INCAA TV como Odeón enfrentaron dificultades. Al respecto Mazure afirma:

La inexistencia de nuestra Cinemateca Nacional (...) tiene como consecuencia que nuestro acervo audiovisual no esté catalogado ni preservado. Y la venta de los derechos de exhibición de nuestras películas, vendidos por los productores a empresas extranjeras a través de contratos favorables a los compradores en un cien por ciento, nos colocó en un lugar de responsabilidad en la transformación de esta falta de soberanía sobre nuestra identidad y patrimonio audiovisual (Mazure 2015: 250).

Se entiende que las dificultades que enfrentaron ambos proyectos son consecuencia directa de la inexistencia de una Cinemateca Nacional. Los altos costos que implica un proyecto de difusión de estas características están potenciados por la situación de emergencia del patrimonio audiovisual argentino, debido a que no se cuenta con acciones de conservación preventiva, catalogación, ni relación

de derechos de las obras. Por otra parte, el INCAA ve sobrecargada su tarea de gestión al no poder respaldarse para el gerenciamento de los materiales en una institución dedicada de modo específico a la preservación de este patrimonio²⁴.

Analizando el panorama puede decirse que un primer obstáculo para la difusión del cine argentino fue la inaccesibilidad a las películas por pérdida, destrucción, inexistencia, o desconocimiento de sus autores acerca del paradero de matrices o copias en buen estado. Una segunda dificultad fue la adecuación de las obras, concebidas originalmente en sistemas fotoquímicos analógicos, para su transmisión vía satélite o *streaming* y su apreciación mediante sistemas digitales. El tercer incordio lo constituyó la limitación de difundir algunos títulos debido a la imposibilidad de localizar a sus detentores de derechos para lograr la autorización de estos. Condición que impone la Ley de Propiedad Intelectual vigente en Argentina.

Las estrategias para superar las dos primeras dificultades han sido abordadas de modo sucinto en los acápites precedentes, aun cuando no son materia específica de este artículo. Su complejidad las hace objeto de un análisis independiente del que aquí se propone. Sin embargo, el tercer obstáculo que enfrentaron tanto INCAA TV como Odeón constituye el asunto central de este artículo: la tensión entre la difusión de las obras audiovisuales y el respeto de los derechos patrimoniales de las mismas.

DIFUSIÓN VERSUS DERECHOS DE AUTOR

La legislación argentina que regula la protección de los derechos de autor es la Ley 11.723 sancionada en 1933, además de un conjunto de modificaciones y reglamentaciones que han ido produciéndose con el correr de los años²⁵. Esta regulación incluye a las obras audiovisuales y establece que son titulares del derecho de propiedad intelectual el autor y sus herederos o derechohabientes, hasta transcurridos cincuenta años de la muerte de este. Cumplido ese

²³ Mayores antecedentes acerca de las implicancias de esta alianza estratégica en Udenio y Guerschuny 2015: 24-25.

²⁴ Para mayor información en torno a los alcances que tiene la recuperación del patrimonio fílmico argentino, ver análisis de Eduardo Raspo en (INCAA 2013: 275).

²⁵ Ver: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/texact.htm>

plazo, la pieza audiovisual pasa a ser de dominio público y ya no se requiere autorización de los autores para su uso.

En el caso del cine, por tratarse de un arte desarrollado a partir de 1895, existe un volumen muy reducido de producciones en dominio público. Si se considera además que en Argentina, aunque no se dispone de información fehaciente, se estima que existe un conjunto muy escaso de producciones del período mudo (1895-1932). Por tanto el porcentaje de obras cinematográficas en dominio público es muy bajo para ser contemplado como un factor estratégico en la política de difusión del patrimonio audiovisual.

Frente a estas circunstancias INCAA TV encaró la tarea de localizar a los detentores de los derechos de exhibición de las películas argentinas. Según aporta Mazure, este trabajo permitió establecer que:

La producción anterior a los años '70 se encontraba en gran parte en manos de Turner, que había adquirido estos derechos y poseía los negativos de cerca de 500 películas nacionales. (...) Entonces, INCAA TV tuvo que salir a comprar a empresas extranjeras los derechos de exhibición de nuestras propias películas (Mazure 2015: 251).

Probablemente ello se explica por el escaso reconocimiento del valor comercial y cultural del que dispuso el cine en Argentina hasta la década de 1990. Esto llevó a que los derechos de un importante volumen de películas nacionales fuesen adquiridos por distintos productores y exhibidores, que terminaron vendiéndoselos a Turner. Según Raspo²⁶, al constatarse esta situación el INCAA emprendió una “amable negociación” que condujo a que durante el 2° Encuentro de Comunicación Audiovisual, celebrado en el marco del “Festival Internacional de Cine de Mar del Plata”, en 2012, Turner Internacional Argentina & Warner Bros donará los soportes que poseía y sus pertinentes licencias gratuitas de exhibición de casi cuatrocientas películas argentinas para ser emitidas por INCAA TV²⁷.

En 2009, por medio del Decreto 124/09, se reconoció a la Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales (DAC)

la representación de autores y directores y a sus derechohabientes, para percibir y administrar las retribuciones previstas por la Ley 11.723 y sus modificatorias²⁸. En la práctica esta normativa generó que las proyecciones de las obras por televisión produjesen regalías económicas en beneficio de sus directores.

La conjunción de ambas circunstancias –la difusión del cine argentino emprendida en 2011 por INCAA TV y la regulación de la gestión y administración de las retribuciones por derechos de exhibición– produjo una situación inusitada: un conjunto de películas que hasta entonces no habían dispuesto de ventanas de difusión ni habían tenido posibilidades de generar beneficios a sus autores eran ahora proyectadas en televisión, ofrecidas por internet, y ello producía regalías para sus autores (Figura 4). Tales circunstancias llevó a que la entidad de gestión DAC debiera encarar una campaña que denominó “Derechos en búsqueda de sus autores” con el objeto de localizar a sus detentores o a sus derechohabientes, cuyas obras habían producido beneficios que no fueron reclamados por nadie²⁹.

En lo que respecta a los derechos de autor de la plataforma Odeón, esta se sirvió de la curaduría y del mapa de derechos desarrollado en su momento por INCAA TV, no obstante, la situación de la plataforma era aún más compleja. En primer lugar porque INCAA TV no cuenta con una base de datos que permita conocer y contactar a los autores de las películas, incluso en los casos en que estas hayan recibido aportes para su producción. A ello se suma el tiempo transcurrido, lo que complejiza la cadena

²⁶ Comunicación personal 2016.

²⁷ La lista completa de películas puede consultarse en INCAA 2014: 313-316.

²⁸ Ver: <https://pintelectual.com.ar/decretos/decreto-124-propiedad-intelectual-reconocese-a-directores-argentinos-cinematograficos-d-a-c-la-representacion-de-autores-directores-cinematograficos-y-de-obras-audiovisuales-argentinos-y-extranj/>

²⁹ Tanto la comunicación como el listado completo de obras y autores se puede consultar en http://www.dac.org.ar/?seccion=lista_derechos_en_búsqueda



Figura 4. “La Mary” es una película emblemática del cine argentino protagonizada por el boxeador Carlos Monzón y la vedete Susana Giménez, quienes se conocieron durante su filmación y entablaron un promocionado romance. Dirigida por Daniel Tinayre en 1974 (Archivo Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Argentina).

“La Mary” is an emblematic movie of argentinian cinema, starred by boxer Carlos Monzón and vedette Susana Giménez, who met during the film making and started a much talked-about affaire. Directed by Daniel Tinayre in 1974 (Pablo Ducrós Hicken Cinema Museum Archive, Argentina).

de derechos de cada obra, dificultando la posibilidad de establecer quién los detenta y cómo ubicar a esas personas o empresas.

A ello se suma que en el caso de Odeón lo que se requería eran derechos para una nueva ventana de explotación que en la cadena original no se habían contemplado³⁰. Esto determinó que deba ubicarse a los autores de cada obra, independientemente de su año de producción, para cerrar acuerdos específicos.

Un mapa de derechos, condición imprescindible para difundir cine argentino

Se entiende que para difundir el patrimonio cinematográfico es imprescindible contar con un mapa de derechos que ofrezca información sistematizada respecto de la situación de cada film. Para aportar a la elaboración de este mapa y con fines exclusivamente operativos se han definido tres categorías posibles para el conjunto de obras audiovisuales que se incorporan a INCAA TV y Odeón: una primera categoría la constituyen las producciones cinematográficas en dominio público; una segunda tipificación está conformada por las obras producidas a partir de ca. 1930 hasta el 2010 inclusive; y un tercer y último grupo está conformado por los materiales recientes, así como también por aquellos que están aún por estrenarse.

Para establecer en qué categoría se inscribe cada película es necesario disponer de algunas informaciones básicas, como el año de producción y el nombre de sus autores, pero esto no será suficiente para determinar su situación en relación con los derechos de exhibición. Esto resulta en especial complejo para las películas del primer conjunto en general y para aquellas que se sitúan en el primer período del segundo grupo.

La primera categoría reúne un porcentaje escaso de películas y de estas se cuenta con una exigua información. Según estima María García Barquero, jefa de cooperación de la Filmoteca Española, "(...) debido a la relativa juventud de las obras cinematográficas, solo unas cuantas están en dominio público y pueden ser publicadas" (García

Barquero 2012: 131). En Argentina, a la juventud del cine se suma el estado de emergencia del patrimonio audiovisual, lo que implica que las piezas pertenecientes a esta categoría hayan sido destruidas de modo intencional o por efecto de los procesos de deterioro propios de los soportes cinematográficos de ese período, o bien, en caso de que existan, se desconozca su paradero. Es probable que a ello se deba el escaso porcentaje de películas de estas características que han sido incorporadas y exhibidas por INCAA TV o estén disponibles en Odeón.

En el segundo grupo, las obras producidas entre ca. 1930 y 2010, la principal dificultad es identificar de manera fehaciente a sus autores, estableciendo la fecha de defunción de cada uno de ellos, dato imprescindible para determinar si la obra se encuentra o no en dominio público.

Estas dificultades conllevan a un trabajo de catalogación que releve información de la propia obra cinematográfica, para lo que es necesario acceder a copias y establecer si se trata de obras originales y completas, así como también a otras fuentes. Como afirma José Francisco de Oliveira Mattos en el *Manual de Catalogação de Filmes*:

O simple registro de informações a partir da visão de um filme não configura a catalogação. Ela presupõe uma complexa tarefa profissional, que exige primeiro a coleta e a análise de dados a partir do próprio material examinado, de fontes escritas e mesmo orais – sendo a coleta feita a partir de uma prévia estruturação de quais dados serão armazenados. Segue-se o registro dos dados de uma maneira organizada e a criação de um sistema de fichários que permita a eficiente recuperação das informações que apóiam o funcionamento das atividades do arquivo (Mattos 2002: 5).

³⁰ Esta situación se da por ser internet una ventana de explotación relativamente reciente, incluso aquellas que reciben aportes del INCAA no están obligadas a ceder sus derechos para estos espacios.

Si bien la descripción de Mattos se refiere a la catalogación realizada por un archivo fílmico, se entiende que estas condiciones son aplicables también a las actividades de difusión como las desarrolladas por el INCAA. Aun cuando sus acciones no se respaldan en sistemas de catalogación confiables, como serían los implementados por una cinemateca, estas acciones siguen siendo un requisito indispensable para enfrentar la negociación de derechos de exhibición con cierto grado de éxito.

Es la catalogación lo que permitirá determinar cuáles películas, de las que integran la segunda categoría, constituyen un subgrupo denominado obras huérfanas, entendiendo por tales a:

(...) una obra o [a] un fonograma (...) [en las que] ninguno de los titulares de los derechos sobre dicha obra o fonograma está identificado o si, de estarlo uno o más de ellos, ninguno está localizado a pesar de haber efectuado una búsqueda diligente de los mismos debidamente registrada con arreglo al artículo 3 (...) ³¹ (Unión Europea 2012: artículo 2, apartado 1).

Esta categoría surge a partir del complejo proceso llevado a cabo por los archivos y bibliotecas europeos frente a la demanda de los Estados que conforman la Unión Europea, para digitalizar y ofrecer los fondos documentales de las instituciones culturales públicas por medio de internet, en especial en *Europeana Collections*³². Este proceso dio lugar a varios estudios que generaron informes, recomendaciones y finalmente la *Directiva 2012/28/UE* del Parlamento y el Consejo de la Unión Europea acerca de ciertos usos autorizados para las obras huérfanas³³. La normativa señala en su artículo 1, apartado 2, letras b y c, el ámbito de aplicación:

b) las obras cinematográficas o audiovisuales y los fonogramas que figuren en las colecciones de bibliotecas, centros de enseñanza o museos, accesibles al público, así como en las colecciones de archivos o de organismos de conservación del patrimonio cinematográfico o sonoro, y

c) las obras cinematográficas o audiovisuales y los fonogramas producidos por organismos públicos de radiodifusión hasta el 31 de diciembre de 2002 inclusive, y que figuren en sus archivos, que estén protegidas por derechos de autor o derechos afines a los derechos de autor y que hayan sido publicadas por primera vez en un Estado miembro o, a falta de publicación, cuya primera radiodifusión haya tenido lugar en un Estado miembro (Unión Europea 2012).

Se establece además que las entidades públicas,

(...) podrán hacer uso de una obra huérfana (...) únicamente a fines del ejercicio de su misión de interés público, en particular la conservación y restauración de las obras y los fonogramas que figuren en su colección, y la facilitación del acceso a los mismos con fines culturales y educativos. Las entidades podrán obtener ingresos en el transcurso de dichos usos, a los efectos exclusivos de cubrir los costes derivados de la digitalización de las obras huérfanas y de su puesta a disposición del público (Unión Europea 2012: artículo 6, apartado 2).

El análisis de la legislación europea permite constatar que el surgimiento de nuevas tecnologías ha

³¹ El artículo 3 de la *Directiva 2012/28/UE* define los criterios de la búsqueda diligente, y en su artículo 5 se establece también "(...) que los titulares de derechos sobre una obra o un fonograma que se consideren obras huérfanas tengan, en todo momento, la posibilidad de poner fin a dicha condición de obra huérfana en lo que se refiere a sus derechos". Ver: http://www.wipo.int/wipolex/es/text.jsp?file_id=289356

³² *Europeana Collections* es un sitio web que ofrece obras existentes en instituciones culturales europeas para diversos usos. Según lo explicita la bienvenida al sitio su misión es "[Transformar] el mundo a través de la cultura. [Quiéren] aprovechar el enorme patrimonio cultural Europeo y que la gente pueda usarlo fácilmente para su trabajo, aprendizaje o por puro placer". Ver <http://www.europeana.eu/portal/es/about.html>

³³ Según María García Barquero (2012: 131), se estima que 21% de las obras custodiadas por las filmotecas europeas son obras huérfanas.

implicado desafíos y adecuaciones a nivel mundial, pero que los países que han podido desarrollar mejores y más rápidas respuestas ante los cambios son aquellos que disponían de archivos y bibliotecas activos y organizados, aportando sus conocimientos en los debates suscitados en torno a la digitalización y a la disponibilidad de obras en nuevos medios. María García Barquero sostiene que “A lo largo de estos últimos años, las Filmotecas en Europa hemos argumentado y dejado constancia de los problemas que la digitalización supone: riesgos, costes, dificultades técnicas y de gestión, necesidad de cambios legislativos, etc.” (2012: 127); a lo que agrega las restricciones derivadas de la propiedad intelectual como otro de los otros factores que impiden el acceso *online* (2012: 130).

Debido a que en Argentina no hay legislación vigente, ni en desarrollo, acerca de la condición de obras huérfanas, las producciones incluidas en esta categoría son el mayor desafío para Odeón, ya que mientras persista esta situación el único modo de exhibirlas seguirá siendo establecer su condición de derechos y llegar a un acuerdo con cada uno de sus autores, lo que en la práctica es en extremo complejo.

En relación con el tercer grupo de obras que fueron seleccionadas para difundirse mediante la plataforma de video a demanda Odeón –constituido por las producciones recientes–, estas no presentan las dificultades de los grupos anteriores. En general se conoce sin mayores esfuerzos la cadena de derechos y han sido producidas en soportes digitales, por lo que se dispone de los materiales necesarios para producir las matrices requeridas por ARSAT. Sin que ello conlleve altos costos, se pueden localizar las obras³⁴ y estas por lo general se encuentran en buen estado de conservación, por lo que no requieren procesos de restauración. La principal dificultad que presenta este grupo es la desventaja de Odeón en relación con otras plataformas de exhibición a demanda comerciales (cfr. Udenio y Guerschuny 2015: 25).

Para este último grupo de obras no hay una acción concreta que priorice la difusión frente a los intereses de los detentores de derechos.

CÓMO SUPERAR LA TENSIÓN ENTRE DIFUSIÓN Y DERECHOS DE AUTOR

Frente al complejo escenario que presenta la tensión entre detentores de derechos de las obras audiovisuales argentinas y las ventanas de difusión pública que se han implementado en el país, se ofrecen a modo de conclusión algunas propuestas tendientes a superar tales tensiones.

Para superar el conflicto de intereses entre las iniciativas de difusión y los derechos patrimoniales de las obras audiovisuales es necesario retornar a los primeros conceptos expuestos y tomar en consideración el desarrollo que ha tenido el campo de la preservación audiovisual en Argentina.

Debe señalarse en primer término que buena parte de los problemas que enfrentan las nuevas ventanas de exhibición son producto del estado primario que presenta la preservación de este patrimonio, en especial en materias de catalogación. Su resolución conlleva acciones amplias y sistemáticas que deben ser dirigidas por una institucionalidad competente. Tomando como referencia la experiencia europea, el rol de las cinematecas es fundamental en la orientación de políticas de preservación y difusión integrales, a partir de la demanda de digitalizar y ofrecer vía internet sus acervos.

Tanto INCAA TV como Odeón se inscriben en el marco de una política de Estado tendiente a dar respuesta a la responsabilidad de preservar el patrimonio audiovisual argentino. Pero su misión principal atiende solo a una de las acciones que sustentan la preservación en este campo: la difusión;

³⁴ Desde 1957 el INCAA es depositario de una copia de proyección de toda obra producida con recursos públicos, por lo que los productores depositan una matriz (copia de proyección 35mm. y copia en Beta Digital o DCP), antes de recibir la última partida de dinero asignada para la realización de la obra.



Figura 5. Afiche de divulgación de la película “Esperando la carroza”, dirigida por Alejandro Doria en 1985 (Archivo Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Argentina).

Dissemination poster of the movie “Esperando la carroza”, directed by Alejandro Doria in 1985 (Pablo Ducrós Hicken Cinema Museum Archive, Argentina).

dejando de lado otras acciones intrínsecas a la preservación, como la investigación, el rescate, la duplicación y la migración de soportes. Al no tratarse de instituciones específicas en estas materias, dedicadas a centralizar y regular la protección del patrimonio audiovisual, estas tareas las exceden, impidiendo o demorando el desarrollo de estas áreas así como el de sus propias funciones.

Por tanto se entiende que la acción prioritaria para poder sostener en el tiempo los alcances de INCAA

TV y Odeón, debe centrarse en la puesta en marcha de la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN). A partir de la existencia efectiva de esta cinemateca debe encararse la adecuación de la legislación vigente, contemplando las nuevas ventanas de exhibición y desarrollando legislación específica para el caso de las obras huérfanas.

En lo que concierne a INCAA TV y Odeón debe promoverse su jerarquización y diferenciación de sus pares comerciales. Esta estrategia debe apuntar a que los productores prioricen la opción de difundir sus películas en estas plataformas no solo por las regalías que estas otorgan sino por el prestigio y la visibilidad que ofrecen (Figura 5). Asimismo, puede evaluarse la implementación de acciones destinadas a auxiliar a los productores en la difusión de sus obras, a cambio de la cesión de derechos para el canal y la plataforma³⁵.

³⁵ Por ejemplo que todo productor que recibe fondos para la edición en DVD de su película debe ceder como contrapartida los derechos para su difusión en plataformas públicas.

REFERENCIAS CITADAS

ANDRADE, R. DE. 1961. L'action des ciné-clubs et de cinémathèques en Amérique Latine pour le développement de la culture. En *Mesa Redonda Internacional "A cinema na América Latine"*. Santa Margherita, Ligure, Paris: UNESCO/CA/10/5.

BORDE, R. 1992. *Los archivos cinematográficos*. Valencia, España: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

COELHO, M.F.C. 2009. *A experiência brasileira na conservação de acervos audiovisuais – um estudo de caso*. Dissertação de mestrado para obtenção do título de Mestre em Ciência da Comunicação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Brasil. Disponible en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-19112010-083724/pt-br.php>

CORREA JR., F.D. 2010. *A Cinemateca Brasileira – das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo, Brasil: Editora da UNESP.

CHIARA, R. DI. 1996. *El cine mudo argentino. Las películas existentes en el archivo de Florencio Varela: homenaje a los 100 años de la primera exhibición cinematográfica argentina*. Buenos Aires, Argentina: [s.e.].

EDMONDSON, R. 2004. *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*. Paris, Francia: UNESCO.

El antídoto contra la desidia del cine. 1998, 3 de julio. *La Nación*, 4. Secc. 4°. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/102163-el-antidoto-contra-la-desidia-del-cine>

GARCÍA BARQUERO, M. 2012. Panorámica del entorno político y normativo para las filmotecas en relación a la digitalización ¿A qué directrices y normas nos tenemos que acomodar? *XIII Seminario Taller de Archivos filmicos "Conservación audiovisual en el inicio de la era digital"*, pp. 127-132. Filmoteca Vasca y Filmoteca Española, San Sebastián, España.

INCAA. 2012. *Anuario de la industria cinematográfica y audiovisual argentina*. Buenos Aires, Argentina: INCAA. Disponible en: http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/Anuarios/Anuario_2012.pdf

INCAA. 2013. *Anuario de la industria cinematográfica y audiovisual argentina*. Buenos Aires, Argentina: INCAA. Disponible en: http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/Anuarios/Anuario_2013.pdf

INCAA. 2014. *Anuario de la industria cinematográfica y audiovisual argentina*. Buenos Aires, Argentina: INCAA. Disponible en: http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/Anuarios/Anuario_2014.pdf

IZQUIERDO, E. 2014. *El campo de la preservación cinematográfica en Argentina, desde su conformación en 1940, hasta la sanción de un marco jurídico específico y la declaración del estado de emergencia del patrimonio filmico nacional en 1999*. Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

MATTOS, J.F. DE OLIVEIRA. 2002. *Manual de catalogação de filmes*. São Paulo, Brasil: Cinemateca Brasileira.

MAZURE, L.A. 2015. *La creatividad desatada – Gestión audiovisual 2008-2013*. Buenos Aires, Argentina: [s.e.].

SALLES GOMES, P.E. 1961, 10 de junio. Situação latinoamericana. *O Estado de S. Paulo*.

SOUZA, C.R. DE. 2009. *A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil*. Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencias de la Comunicación, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Brasil. Disponible en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-26102010-104955/pt-br.php>

TÉLAM S.E. 2015. *Cómo es Odeón, la nueva plataforma de contenidos argentinos*. Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201512/128923-lucrecia-cardoso-incaa-odeon-video-a-demanda.html>

UDENIO, P. y GUERSCHUNY, H. 2015. Balance en movimiento, entrevista con el INCAA. *Haciendo Cine*, 162: 20-25. Disponible en: <http://www.haciendocine.com.ar/node/42431>

UNESCO. 1980. *Recomendación sobre la salvaguardia y la conservación de las imágenes en movimiento*. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001140/114029s.pdf#page=163>

UNIÓN EUROPEA. 2012. *Directiva N° 2012/28/UE del Parlamento Europeo y del Consejo de 25 de octubre de 2012 sobre ciertos usos autorizados de las obras huérfanas*. Disponible en: http://www.wipo.int/wipolex/es/text.jsp?file_id=289356

UNA PRÁCTICA CURATORIAL A LA MODA: EXHIBICIONES DE INDUMENTARIA EN LOS MUSEOS

A Curatorial Practice *à-la-mode*: Fashion Exhibitions in Museums

Emilia Müller Gubbins¹

RESUMEN

Este ensayo da a conocer el desarrollo de la curaduría de exhibiciones de moda ejercida en museos de Londres y Nueva York, con el fin de exponer y al mismo tiempo reflexionar acerca del pasado y presente de estas prácticas curatoriales. Se hace referencia a las instituciones y a los personajes que dieron inicio a este fenómeno en su forma moderna a mediados del siglo pasado. Se presentan las problemáticas y controversias que han envuelto a este tipo de exposiciones en las últimas décadas, incluyendo la metamorfosis de sus contenidos y las formas escogidas para su montaje. Se revisan además las características y trayectorias que este tipo de exhibiciones han tenido en Chile.

Palabras clave: exhibiciones, curaduría, moda, indumentaria, conservación.

ABSTRACT

This article discusses the development of fashion exhibitions in museums in London and New York, in order to reflect on the past and present of these specific curatorial practices. It presents the institutions and characters that initiated this phenomenon in its modern version and exposes the problems and controversies that have involved this kind of exhibitions in recent decades. At the same time, it examines the metamorphosis around the contents and forms that have shaped these museums' displays, and the characteristics of their trajectory in Chile.

Key words: exhibitions, curatorship, fashion, dress, conservation.

¹ Master in Costume Studies, Universidad de Nueva York. emiliasahara@yahoo.com

INTRODUCCIÓN

Las exhibiciones de moda² han dejado de ser una novedad en los grandes museos de arte y diseño del mundo. Por el contrario, se han convertido en las protagonistas principales de sus agendas de programación gracias a la capacidad de atraer grandes cantidades de público y en consecuencia importantes ganancias, en un momento donde dichas instituciones están en una continua y difícil búsqueda de recursos.

El ejemplo más evidente de esta asistencia masiva es la exhibición centrada en el diseñador británico Alexander McQueen, que se desarrolló en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York en 2011³. La retrospectiva del fallecido diseñador de vestuario, cuyo cierre fue extendido debido a su inmensa popularidad, atrajo a más de 660.000 visitantes, situándola entre las diez exhibiciones más vistas de la historia del museo, junto con exposiciones acerca de los tesoros de Tutankamón (1978), la Mona Lisa (1963) y obras de Pablo Picasso (2010).

Este impulso por montar exposiciones dedicadas a diferentes temáticas relacionadas con la

producción, difusión y consumo de la moda ha sido capitalizado por una variedad de museos de distintas características. Desde instituciones dedicadas en específico a esta materia, como por ejemplo el Museo de la Moda en Amberes, Bélgica (MoMu), y el Museo de la Moda en Santiago, Chile⁴, hasta instituciones de arte, diseño y de historia social, entre ellos el Museo Victoria & Albert en Londres, el Museo de Artes Decorativas de París y el Museo de Londres. Estas prácticas, heterogéneas en sus criterios curatoriales, indican que el fenómeno de la moda se ha convertido en una interesante y provechosa temática que es posible de analizar e investigar y, en consecuencia, exhibir en los museos de hoy.

Mucho ha cambiado en el ámbito de la museografía. Hace setenta años nadie se hubiera imaginado una exhibición dedicada a la obra de un diseñador de moda en las salas de un prestigioso museo de arte. En primer lugar, una prenda de vestir no se consideraba un objeto artístico análogo, por ejemplo, a reconocidas obras pictóricas. Los diseñadores no habían entrado aún en el “Olimpo” de los genios creativos cuyo trabajo era digno de exponer. En segundo lugar, los museos no tenían en sus colecciones vestuario contemporáneo. En un comienzo, si los museos incorporaban prendas de vestir en sus colecciones, era por lo general con el objetivo de mostrar la calidad y técnica de los textiles con los que estaban hechas, o porque estaban asociadas a personajes ilustres o históricos.

La indumentaria como expresión de cambios en el diseño y en la silueta femenina y masculina, relacionada con un contexto social y cultural todavía no se consideraba valiosa en sí misma, menos las prendas que provenían del exclusivo y sofisticado mundo de la alta costura. Según la historiadora y curadora Anne Buck, que escribe a fines de la década del cincuenta, esto se relaciona con la condición inerte de la prenda vaciada de su condición original, alejada del cuerpo vivo y en movimiento de quien la usaba (citado en Clark et al. 2014: 54).

² El concepto moda es entendido en este ensayo como un complejo sistema de características materiales y simbólicas en constante cambio, que engloba la manufactura, comercialización y consumo de la indumentaria. Esta a su vez considera una definición amplia que incluye toda intervención relacionada con el cuerpo, es decir, no solo el vestuario sino también todo tipo de accesorios, como joyas maquillajes y tatuajes. Para profundizar en la discusión de los conceptos moda, indumentaria y vestuario ver Barthes 2003 y Entwistle 2002.

³ La misma exhibición, con algunas modificaciones, fue instalada en el Museo Victoria & Albert en Londres en 2015, siendo la más vista en la historia de la institución con 493.043 visitantes.

⁴ Este museo contiene una colección de categoría internacional con más de 30.000 piezas que van desde el siglo V. a C. hasta el presente. Incluye vestuario, accesorios, artes decorativas y documentos relacionados con la historia de la moda.

De acuerdo con Buck –quien trabajó en la Galería del Vestuario Inglés Platt Hall, en Manchester, por más de veinte años–, esta inmovilidad transforma al vestuario en un simple textil unidimensional, depositario accidental de técnicas, pero no mucho más. Así, este ha tenido un lugar menos privilegiado en las colecciones de textiles, si se compara con las más prestigiosas artes del bordado, del encaje y el tejido. Esto ha ido acompañado con el bajo estatus que ha tenido la temática del sistema de la moda en el ámbito académico (Steele 2008: 8). A mediados del siglo XX la pregunta histórica acerca de este campo estaba todavía lejos de ser apreciada como un ejercicio intelectual, apropiado de ser indagado por los estudiosos. De a poco ambos fenómenos fueron cambiando. Las colecciones de museos empezaron a incorporar prendas creadas por diseñadores contemporáneos, con el fin de representar la historia del diseño de forma más exhaustiva, relacionada así con las prácticas creativas del presente.

Esto implicó a su vez que el trabajo de diseñadores empezase a ser reconocido como una expresión artística válida y posible de ser exhibida en las salas de exposición⁵. En forma paralela, gracias al vuelco ocurrido en las ciencias sociales en la segunda mitad del siglo pasado, la moda y su expresión material más evidente –la indumentaria– empezaron a fascinar a los miembros de la academia. Así, antes descartada por ser considerada un aspecto superficial de la sociedad, asociada con la inferioridad femenina, se transforma en objeto de estudio.

Con el surgimiento de corrientes posmodernas y la validación de preguntas en torno a la apariencia, a la representación social y el género, de pronto el fenómeno de la moda se situó en el corazón de la discusión intelectual al ser capaz de iluminar y a la vez complejizar temáticas vinculadas con el problema de la identidad (Breward 1998: 302).

Hoy es posible afirmar que dichas materias son vistas también por medio del prisma de la moda, y

que la indumentaria ocupa un lugar privilegiado en los museos, siendo objeto de numerosas y exitosas exhibiciones, tanto permanentes como temporales, presentes en todo el globo. Entre estas se encuentran algunas dedicadas al trabajo creativo de un solo diseñador o de un fotógrafo, como también exposiciones de carácter cronológico centradas en los cambios y en la evolución de las tecnologías⁶ o bien en las influencias sociales y políticas, que muchas veces han determinado el devenir de la moda.

Ya no hay dudas respecto del valor patrimonial de las prendas de vestir, ya sean de carácter histórico o contemporáneo, pues forman parte esencial de las colecciones de instituciones de variada índole. Si antes lo efímero, lo banal y lo cotidiano se consideraban cualidades que afrentaban a la moda y la alejaban de una consideración museográfica y académica, hoy, por el contrario se celebran y se examinan como expresiones íntimas de una sociedad sometida a constantes transformaciones culturales. Al mismo tiempo, y reconociendo la presencia e importancia económica de este fenómeno a nivel internacional, variadas universidades han incorporado programas dedicados al estudio de la historia y teoría de la moda desde una perspectiva interdisciplinaria⁷.

A pesar que en Chile el estudio académico de la moda y de la indumentaria siguen siendo marginales,

⁵ Para profundizar en la controversial relación entre moda y arte ver Miller 2007 y Bok Kim 1998.

⁶ La muestra desarrollada este año en el Museo Metropolitano de Nueva York, llamada “Manus x Machina: Fashion in the Age of Technology”, explora justamente la relación entre lo artesanal y la máquina en la producción de indumentaria desde el siglo XIX hasta nuestros días.

⁷ Entre estos se encuentran los programas de posgrado de la Universidad Parsons, CUNY, NYU, Universidad de Estocolmo y London College of Fashion.

con excepción de algunos trabajos de investigación de carácter histórico y sociológico (Cruz 1996, Dussailant 2011, Montalva 2004, 2013), su presencia en los museos tiene una trayectoria un poco más larga (Figuras 1 y 2).

El Museo Histórico Nacional ha estado a la cabeza de este ejercicio museográfico al poseer una de las colecciones de vestuario y textiles más grandes e importantes del país⁸. Entre algunas de sus exposiciones se encuentran “Tiempos para celebrar. Trajes de fiesta y ceremonia 1880-1930” (1996); “100 años de moda femenina” (2000), cocurada con el Centro Cultural de Las Condes; “Sedas de Europa” (2008); y “Baile y fantasía. Palacio Concha-Cazotte” (2012).

⁸ El Departamento Textil y de Vestuario del Museo Histórico Nacional posee más de 4.000 piezas de indumentaria femenina, masculina e infantil.



Figuras 1 y 2. Exposición “Re-Tratadas” en Casa Museo Santa Rosa de Apoquindo. La muestra combina retratos, accesorios y vestidos, estos últimos de la colección del Museo Histórico Nacional (Fotografía: Muller, E. 2014).

Al ser un museo dedicado a la historia social, política y cultural del país, estas exhibiciones han estado centradas en relatar por medio de la indumentaria un momento particular del pasado de Chile, develando así ciertas prácticas de la vida diaria relacionadas con la construcción de la apariencia, el funcionamiento de la moda a nivel nacional o con los modos de ser propios de una elite. De este modo, han expuesto las maneras de vestir en celebraciones cotidianas del pasado, han explicado el efecto de las modas

extranjeras en la silueta femenina chilena del siglo XX, han dado a conocer la procedencia foránea de las telas usadas en la confección de vestuario durante el siglo XIX y también han recreado un baile emblemático de la sociabilidad de antaño.

Es importante destacar que el pasado se ha mostrado de forma parcial debido a que la mayoría de los trajes presentes en su colección, y en consecuencia expuestos en sus salas de exhibición, fueron usados por sujetos de clase acomodada.



“Re-Tratadas” Exhibition, Santa Rosa de Apoquindo House Museum. This exhibition combined portraits, accessories and dresses, mostly from the collection of the National History Museum (Photograph: Muller, E. 2014).

El Museo de la Moda de Santiago es otro espacio dedicado al desarrollo de este tipo de exposiciones, pero lo ha hecho desde una perspectiva internacional y centrada en el diseño de autor y de alta costura, aprovechando el carácter cosmopolita de su colección que se ha basado en los gustos personales de su dueño, Jorge Yarur Bascuñán. En este sentido, se han hecho muestras de evidente interés histórico, como lo fue “Guerra y Seducción” (2008), que daba cuenta del efecto de las guerras mundiales en la cultura, por medio de la indumentaria de hombres y mujeres. Destacan también las exposiciones “Los 80s I” (2010) y “Los 80s II” (2011), que se centraban en ilustrar y explicar la estética visual y sartorial de esa década en particular. Al mismo tiempo, y sirviéndose de piezas icónicas de la colección, el museo ha realizado exhibiciones en torno a la cultura popular, revelando el estilo de celebridades tan dispares como Michael Jackson, Pelé, Diana princesa de Gales y la actriz Marilyn Monroe.

Chile, por tanto, no se ha visto ajeno a las tendencias que se han ido desarrollando en el exterior y las exposiciones que se han montado localmente han sido de alto nivel, a pesar de las diferencias de escala y de presupuesto en relación con los casos europeos y estadounidenses.

Ambas instituciones han generado catálogos que no solo han contextualizado y enriquecido las muestras, sino que también han sido ejemplos de válidas investigaciones en torno a la historia de la moda, que como se mencionó, han permanecido más bien ausentes de los ambientes académicos⁹.

Estas publicaciones se han convertido en plataformas esenciales de difusión de objetos patrimoniales que permanecen, la mayor parte del tiempo, protegidos en depósitos y alejados del público visitante. No obstante, este interés curatorial no ha cobrado la

misma fuerza que ha tenido a nivel internacional. No se ha aprovechado el potencial de la moda, tanto en sus narrativas históricas como contemporáneas, no solo para aumentar el número de visitas en museos y galerías de variada naturaleza, sino de ser capaz de develar relatos y experiencias inexploradas de la identidad cultural, social, económica y política de nuestro país.

Este artículo pretende dar a conocer el inicio y desarrollo de la curaduría de exhibiciones de moda ejercida en Londres y Nueva York, en tanto referencias indiscutibles de este fenómeno a nivel global, con el fin de exponer y al mismo tiempo reflexionar acerca del pasado y presente de estas prácticas curatoriales. Se hace referencia a las instituciones y a los personajes que dieron inicio a este fenómeno en su forma moderna a mediados del siglo pasado. Se presentan las problemáticas y controversias que han envuelto a este tipo de exposiciones en las últimas décadas, incluyendo la metamorfosis de sus contenidos y las formas escogidas para su montaje.

Aunque estas exhibiciones parecieran “estar a la moda” en el ámbito del museo; prejuicios, miedos y sospechas todavía persisten en muchas instituciones y galerías que inhiben su desarrollo (Anderson 2000: 374). Esto se debe a la naturaleza conflictiva de la moda, en cuanto fenómeno económico relacionado con el capitalismo y el consumo de masas, pero a la vez evidente fenómeno cultural, expresión artística subjetiva enlazada con el cuerpo y sus representaciones. Se considera que esta condición dual es solo una de las características de la moda que indica su riqueza y multiplicidad de discursos, posibles de ser explorados y exhibidos en los más variados espacios de exposición a nivel nacional.

EL MUSEO VICTORIA & ALBERT: ALTA COSTURA Y CECIL BEATON

El Victoria & Albert Museum (V&A) es una institución de arte y diseño que tiene la colección de moda y textiles más grande y completa del mundo. Posee más de 100.000 objetos provenientes de todos los

⁹ Ver los catálogos: *Tiempos para celebrar. Trajes de fiesta y ceremonia 1880-1930* (Museo Histórico Nacional [MHN] 1996); *100 años de moda femenina* (Centro Cultural de Las Condes y MHN 2000); *Sedas de Europa* (MHN 2008); *Baile y fantasía. Palacio Concha-Cazotte* (MHN 2013); *Vistiendo el tiempo* (Museo de la Moda 2007); *Guerra y Seducción* (Museo de la Moda 2008); *Catálogo 80* (Museo de la Moda 2016).

continentes y están representadas casi todas las técnicas textiles creadas por el hombre¹⁰. Tiene en su mayoría trajes del siglo XVIII en adelante, incluyendo prendas de destacados diseñadores del presente. Este museo se estableció en Londres en 1852, luego de la exitosa y popular “Gran Exhibición” de 1851, con el propósito de hacer que las obras de arte fueran accesibles para todos, educar a las clases trabajadoras e inspirar a los diseñadores y manufactureros británicos (Wilcox y Lister 2013: 17).

El V&A, originalmente llamado el Museo de los Manufactureros, es una institución pionera no solo en la colección de vestuario y textiles, sino también en el desarrollo de exhibiciones de moda. En esta especialidad se ha posicionado como uno de los referentes más importantes a nivel internacional.

En sus inicios este museo coleccionaba vestuario con el objetivo de conservar y mostrar las técnicas de sus telas, y no fue hasta 1958 que se instaló por primera vez la posición específica de un curador de vestuario. Esta fue instaurada para que se hiciera cargo de la recién incorporada colección –de más de cien prendas– del Período Eduardiano, donada por Heather Fairbanks, una londinense adinerada. Este conjunto de vestidos históricos de principio del siglo XX, fue objeto de una de las primeras exhibiciones de moda desarrolladas en el V&A en 1960, que se llamó “Una dama a la moda”.

Durante la misma década, el museo empezó a exhibir vestuario de forma permanente en la llamada “Sala Octagonal”, hoy conocida como la “Sala 40: Galerías de Moda”, constituyéndose como un espacio único en el mundo, incluso hasta el presente, dedicado a mostrar de forma íntegra los más de 400 años de historia de la moda. Según Valerie Steele, directora del Museo de Moda del Fashion Institute of Technology (FIT) de Nueva York, hasta hace poco tiempo las exposiciones que se hacían respecto del vestuario tenían un enfoque casi de anticuario, siempre cronológico en su organización, y por lo general destinadas a mostrar la sucesión de estilos en la moda de mujeres de la clase alta (Steele 2008: 10)¹¹.

No fue hasta 1971 que se inauguró en el V&A una nueva forma de exhibir el vestuario y la moda, con la exhibición desarrollada por el reconocido fotógrafo,

escritor y diseñador Cecil Beaton. A pesar de que la idea de mostrar vestuario de alta costura de la elite se mantenía respecto de las muestras realizadas en el pasado, la innovación en su diseño y en su narrativa han llevado a bautizar a esta muestra como iniciadora de la práctica curatorial moderna (Clark et al. 2014: 1).

Beaton logró que sus conocidos, tanto hombres como mujeres, donaran sus vestidos y trajes de diseñadores importantes o representativos de una cierta época, y con esta colección –que luego sería incorporada al V&A– armó una de las primeras exhibiciones de moda moderna e internacional. Esta era la segunda vez que el museo instalaba una muestra con trajes que no fuesen históricos. La primera vez fue en 1946, en la exhibición llamada “Gran Bretaña puede hacerlo...”. Esta exposición incluía, entre variados objetos, trajes de moda contemporánea que fueron confeccionados para las circunstancias de la guerra y que habían sido incluidos al museo hace poco tiempo. Esta colección expresaba a su vez las capacidades industriales y creativas del Reino Unido durante la posguerra.

Sin embargo la exhibición “Moda: una antología por Cecil Beaton”, concebida por el curador invitado, reflejaba un criterio curatorial distinto a lo que se había hecho con anterioridad en esta institución, ya que se consideraban las prendas de vestir, en su mayoría de alta costura, como verdaderas obras de arte y de diseño. Para el director del V&A de ese entonces, John Pope-Hennessy, era fundamental que las piezas que se mostrasen fuesen claros ejemplos

¹⁰ La colección del Museo Victoria & Albert contiene no solo artículos de indumentaria, sino que también tapices, gobelinos, alfombras, objetos religiosos y paneles murales, entre otros.

¹¹ En el caso chileno las exhibiciones no se han desmarcado de este tipo de muestras, debido a la naturaleza más bien elitista de las colecciones de indumentaria a nivel nacional. Es la situación de “Re-Tratadas” (2014), organizada por la Corporación Cultural de Las Condes y que contenía vestidos prestados por el Museo Histórico Nacional y “Vestidas: 100 años de moda” (2016), organizada por Casas de Lo Matta, que mostraba 30 prendas de vestir de la colección privada de Jorge Squella.

de la más alta calidad, tanto en su confección como en su innovador diseño (Clark et al. 2014: 69).

La exhibición recorría de forma cronológica las décadas del siglo XX, llegando hasta el diseño contemporáneo inglés, y enfocándose en distintas temáticas, como por ejemplo, la relación entre la obra de la diseñadora Elsa Schiaparelli y el surrealismo en los años treinta o mostrando la influencia de la era espacial en la moda de los sesenta. También se concentraba en ciertos diseñadores reconocidos a nivel internacional, entre ellos Chanel, Dior, Balenciaga y Givenchy.

La muestra ha sido elogiada por su extraordinario y moderno diseño de exhibición, asociado con el mundo de la moda y del *retail*, una filiación todavía novedosa para la curaduría de aquel entonces. Además, con la intención de generar una experiencia sensorial total, a la hora de visitar la exposición, Beaton incorporó ciertos elementos que cautivarían al visitante por completo. Mediante la música y de



Figura 3. Maniqués, Museo Victoria & Albert, Londres (Fotografía: Muller, E. 2014).
Mannequins from the Victoria & Albert Museum, London (Photograph: Muller, E. 2014).

distintos tipos de perfumes se añadió un potente y conmovedor canal de comunicación que enriqueció la experiencia. Estos mecanismos de recuperación de la condición viva del traje, en este caso asociado con la fragancia de un cuerpo que alguna lo vistió, son fundamentales para romper con ese carácter deshabitado e inerte de los vestidos. En este sentido exhibir vestuario no es fácil, en especial por esa evidente carencia de corporalidad y movilidad para lo que las prendas fueron confeccionadas.

A diferencia de una pintura que fue creada con la intención de ser colgada, los trajes deben ser rellenos y de alguna forma revividos artificialmente. Según la historiadora del vestuario Lou Taylor (2002: 4), este es uno de los mayores desafíos del curador junto con el diseñador de la exhibición. Con este objetivo, el maniquí ha sido la principal forma de dar estructura a este tipo de objeto tridimensional ya alejado de su concepción primaria. Incluso, hubo momentos en que se resucitaban los trajes por medio del uso de modelos vivas que se fotografiaban tratando de recobrar así las poses perdidas. Esto se hizo hasta que el ICOM lo prohibiera por considerar que dicho acto era peligroso para la preservación de las piezas.

En la actualidad se prefieren en la mayoría de las instituciones maniqués sin cabeza ni brazos fijos, cubiertos de algodón, que pueden ser ajustados y revestidos para lograr todo tipo de siluetas y estructuras determinadas por los trajes (Figura 3), en especial para aquellos más complejos, anteriores a la segunda mitad del siglo XX. Esto es uno de los aspectos fundamentales en relación con el trabajo de colecciones de vestuario, lo que muchas veces llega a determinar, dependiendo de su estado de conservación, la inclusión o exclusión de ciertos objetos en la exhibición.

En general, los museos de arte y diseño prefieren incorporar a sus colecciones prendas que estén en condiciones prístinas –como recién sacadas de la pasarela–, representando así su naturaleza inicial, mientras que en museos de historia se privilegia o se acepta el trazo del uso humano.

En ambos casos, las regulaciones de conservación son extremas para su preservación en los depósitos.

Es por eso que en cada excursión hacia el exterior y en cada exhibición se tiene especial cuidado respecto de los niveles de luz que podrían dañar las telas a largo plazo y se trata de evitar lo más posible el tacto. Es por ello que las exposiciones son por lo general temporales, y no duran más de seis meses. Por estas mismas preocupaciones de conservación se hace necesario muchas veces mostrar los vestidos tras la protección de vitrinas, o a una distancia tal que impida que los visitantes toquen las prendas. La curadora de vestuario Judith Clark señala que una barrera con el visitante es fundamental, ya que este siempre se siente atraído a acariciar las telas (Clark et al. 2014: 77).

Por tanto, precisos métodos de conservación son necesarios tanto para trajes históricos como para prendas contemporáneas. Muchas veces estas últimas han sido elaboradas con novedosos y modernos materiales producto de experimentaciones tecnológicas, cuyas reacciones al ambiente y a la luz todavía no han sido probadas de forma adecuada. En consecuencia, se debe tener especial cuidado respecto de la iluminación y climatización de los ambientes, sumando la apropiada selección de soportes para así evitar cualquier tipo de deterioro de estos objetos, que son especialmente sensibles a los cambios en el entorno. Es por ello que este tipo de colecciones es considerada como una de las más vulnerables¹².

DIANA VREELAND: LA EXHIBICIÓN DE MODA COMO ESPECTÁCULO

La exhibición concebida por Cecil Beaton fue una de las más populares de su tiempo. Marcó un antes y después en la historia de las exhibiciones de moda en el Reino Unido, y a pesar de que las formas y contenidos han variado desde ese primer intento, todavía se la considera como la muestra del siglo XXI, según una de sus más fervientes admiradoras, Judith Clark: “atractiva, fascinante y original” (Clark et al. 2014: 72).

La importancia de Beaton es indiscutible, sin embargo Akiko Fukai, historiadora y curadora del Instituto de Vestuario de Kyoto, considera su aporte como parte de un desarrollo más amplio, más que un momento crucial (citado en Clark et al. 2014: 6). Mientras que otros curadores como Jean L. Druessedow han catalogado el trabajo de Diana Vreeland, en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, como decisivo de una nueva era en las exhibiciones de moda y vestuario (citado en Clark, et al, 2014: 6).

De acuerdo con la historiadora Valerie Cumming, desde los años setenta los museos se empezaron a dar cuenta de que las estáticas muestras de moda no podían satisfacer a un público cada vez más sofisticado, que viajaba constantemente y estaba acostumbrado al movimiento, al sonido y al tipo de representación que ofrecía el cine y la televisión (Cumming 2004: 71). En este mismo sentido, para Vreeland, editora de *Vogue* y consultora especial del Instituto de Vestuario del Museo Metropolitano, lo más importante era crear un espectáculo nunca antes visto en un museo, por medio de la instalación provocadora y estimulante de prendas de vestuario, incluso pasando a llevar cualquier intento de cronología o precisión histórica (Steele, 2008: 11).

El ejemplo más famoso de esta búsqueda por cautivar de inmediato al público fue en su exhibición acerca de moda del siglo XVIII, al vestir a sus maniqués –entre estos, uno de la reina María Antonieta– con pelucas exageradamente grandes, más desmesuradas que lo normal, para dar cuenta de los excesos y lujos de aquel período. Como recuerda Steele, ante los críticos Vreeland respondía: “el público no está interesado en la precisión, quieren un espectáculo” (Steele 2008: 11).

Vreeland, al haber trabajado como editora de una de las revistas de moda más importantes, estaba familiarizada con estos escenarios. Su técnica curatorial consistía en seleccionar y editar entre los miles de objetos de moda presentes en la colección del museo, aquellos que le permitían

¹² Cfr. Comité Nacional de Conservación Textil 2002.

elaborar opulentos escenarios. Incluso, en una ocasión incluyó un elefante falso, de tamaño real, para expresar y acompañar la riqueza del vestuario de la India Imperial.

Su estilo era osado, y a pesar que fue juzgada por los críticos más tradicionales, nadie pone en duda su duradera influencia que logró subir el estatus de la moda en el a veces estricto contexto museográfico. Según Stella Blum, colaboradora de Vreeland en el museo, su primera exhibición “El mundo de Balenciaga”, de 1973, introdujo una nueva perspectiva en las exhibiciones de moda, otorgando por primera vez a un diseñador de vestuario –en este caso al modista español Cristóbal Balenciaga– un espacio privilegiado en el museo que hasta ese entonces solo estaba reservado a los grandes artistas (Cumming 2004: 72).

Esta no sería la última vez que Vreeland transformaría las salas del monumental museo de arte, para elogiar la obra de un reconocido diseñador de alta costura. La exhibición de 1983 acerca del trabajo de Yves Saint Laurent es quizás su exhibición más controversial y que ha generado un ineludible impacto en las prácticas curatoriales de moda hasta hoy. Nunca antes se había montado una exposición con la intención de dar a conocer una retrospectiva de un diseñador vivo y además vigente en el escenario comercial de la moda.

Considerada como un mero acto de publicidad, los críticos arremetieron contra la curadora cuestionando los motivos de aquella exhibición que transformaba al prestigioso museo en una sofisticada tienda de departamentos¹³. Sin embargo, este fue el inicio de este tipo de exhibiciones, hoy ubicuas pero siempre problemáticas en su naturaleza, ya que en su mayoría ponen en duda la independencia curatorial y traen preguntas concernientes a los efectos del patrocinio corporativo, sobre todo cuando son las mismas casas de moda quienes financian su

presencia en dichos espacios de exhibición (Steele 2008: 8).

Es importante establecer que no todas las exposiciones monográficas de diseñadores vivos comprometen la mirada del curador ni tampoco son todas financiadas por ellos mismos, con el fin de controlar el criterio escogido por la institución a la hora de mostrar la historia de su proceso creativo. Hay casos en que los diseñadores han dado total independencia a los curadores para explorar sus obras, mientras que en otras oportunidades se ha trabajado en conjunto, con la finalidad de dar a conocer de primera fuente las narrativas elaboradas en torno a sus confecciones. No obstante, no se puede desconocer que estas exhibiciones se erigen como publicidad de dicho diseñador o casa de moda, ya que permiten el acceso de su indumentaria a nuevas e inesperadas audiencias, y al mismo tiempo, el museo o la galería le otorga un cierto prestigio, un reconocimiento de talento y trayectoria, que las hacen meritorias de ser expuestas en respetados espacios de cultura (Cumming 2004: 74).

Claire Wilcox, curadora del Museo Victoria & Albert, comparte una opinión menos negativa al referirse a este tipo de muestras, sobre todo considerando el hecho de que le ha tocado montar exhibiciones dedicadas a un solo diseñador: una sobre Versace el 2003 y la segunda sobre la británica Vivienne Westwood en 2004. Para Wilcox estas retrospectivas pueden ser un gran regalo para el público, al darle acceso a exclusivas prendas, constituyéndose así en importantes herramientas educativas (citado en Stevenson 2008: 228). Es por ello que en la muestra acerca del diseñador italiano, Wilcox incluyó una sección donde era posible el estudio de ciertos objetos, donde se permitía examinar e incluso tocar algunas de las prendas en exhibición. Esto hace clara referencia a uno de los objetivos principales de este museo: la misión constante de enseñar e inspirar a sus audiencias.

Uno de los fenómenos que han surgido de la inmensa popularidad de este tipo de exhibiciones es la curaduría de muestras por parte de los mismos diseñadores, ya no solo en el espacio sagrado del museo o la galería, sino que en sus propias tiendas o centros comerciales. Este es el caso de

¹³ Se recomienda ver el documental *Diana Vreeland: The Eye has to Travel* de los directores Lisa Immordino Vreeland y Bent-Jorgen Perlmutt, año 2011.

la exhibición “Pradasphere” de la millonaria marca Prada, inaugurada a principios del 2014 en Londres, la que fue desarrollada al interior de la icónica tienda de departamentos Harrods.

Este tipo de instalaciones dan cuenta que el concepto de curador ha sido extraído del mundo del museo y ha sido apropiado por otro tipo de personajes e instituciones. Dentro de aquellos que ejercen la práctica curatorial en espacios más bien tradicionales, se ha llegado a criticar el mal uso del concepto y se ha visto la necesidad de volver a adjudicarse este apelativo, que no solo hace referencia a la elaboración de exhibiciones sino también al minucioso cuidado y a la esencial documentación que se debe realizar de los objetos que forman parte de las colecciones de vestuario¹⁴.

LAS EXHIBICIONES DE MODA ESTÁN A LA MODA

En la actualidad las exhibiciones de moda tratan de evitar los anacronismos de Diana Vreeland o el enfoque dedicado solamente a la alta costura que presentó “Moda: una antología de Cecil Beaton” hace más de 40 años. Sin embargo estas siguen intentando –al igual que estos innovadores curadores– cautivar y atraer más visitantes, por medio de elaboradas narrativas y atractivos diseños de exhibición para un público cada vez más exigente e instruido. A su vez, el estudio relacionado con la moda ha avanzado enormemente en su profesionalismo y complejidad, dando pie a múltiples preguntas que no solo hacen referencia al mundo de la producción, sino también de la difusión y consumo tanto a nivel masivo como individual.

El Victoria & Albert Museum, otra vez precursor en expandir los horizontes de estas prácticas curatoriales, introdujo en el ámbito del museo un discurso atinente a la moda que hasta la década del noventa se encontraba marginado de las exhibiciones. En su exposición de 1994 llamada *Streetstyle, from sidewalk to catwalk, 1940 to tomorrow*, curada por Amy de la Haye, se mostraban los estilos de subculturas

surgidos entre los años cuarenta y noventa, con las prendas más representativas de *beatniks*, *punks*, *hippies* y góticos, entre otros, dando cuenta de su evidente presencia en las calles, pero también en las pasarelas.

Por primera vez se ponía en evidencia por medio de una exposición que lo “subterráneo”, en especial la cultura juvenil alternativa, influenciaba de forma evidente a la alta costura y no al revés. Al mismo tiempo, la propuesta curatorial asociaba cada prenda a la persona que la había usado, generando de inmediato una conexión de la pieza con el desarrollo personal y urbano de cada subcultura, incorporando así nuevas voces al contexto de un museo de arte y diseño.

Según Lou Taylor, las biografías tanto de prendas como de individuos estaban documentadas de modo cuidadoso, convirtiendo a *Streetstyle* en un significativo hito en la historia de este tipo de muestras, ya que la relación entre consumidores y sus ropas pocas veces son representadas y explicadas en las exhibiciones de vestuario (Taylor 2002: 50). En tanto que para Valerie Steele, *Streetstyle* es primordial en esta trayectoria curatorial, ya que incorporó inexploradas definiciones respecto de la moda (Steele 2008: 24).

Desde los años noventa hasta hoy las exhibiciones de moda se han vuelto cada vez más numerosas (de siete en 1971 a 39 en el 2012) e indagan nuevas materias en torno a lo que significa el acto de vestirse en su dimensión económica, política y social (Clark et al. 2014: 170). De este modo es posible encontrar muestras que abordan el trabajo de diseñadores emergentes y establecidos, así como concernientes al arte textil; ilustración y fotografía de la moda; desarrollos históricos y contemporáneos; problemáticas de sustentabilidad y ética; y discursos de género e identidad, por mencionar solo algunos.

Entre la abundante oferta de exhibiciones en el presente, destaca el trabajo de la curadora Judith

¹⁴ Para profundizar acerca de los múltiples usos del concepto “curador” en el mundo contemporáneo ver Williams 2009.

Clark. Arquitecta de profesión, Clark empezó su innovador trabajo curatorial en una pequeña galería dirigida por ella misma entre 1997 y 2003. La llamada “Galería de Vestuario de Judith Clark” es considerada el primer espacio experimental sin fines de lucro dedicado a la exhibición de prendas de vestir.

Su trabajo consistía en colaborar con diseñadores de la escena europea, comisionar piezas de vestuario conceptual, además de investigar y diseñar muestras dedicadas a temas específicos que de alguna forma respondían a tendencias contemporáneas. Cada exhibición se acompañaba con un pequeño documento y con un seminario que reunía las mentes de diseñadores, periodistas, académicos y curadores. Su estilo curatorial es conocido por poner énfasis no solo en el original y erudito contenido de sus exhibiciones, sino también en la elaborada propuesta de diseño, siguiendo en este sentido los pasos de Diana Vreeland, al priorizar en el espacio y en la forma de presentación las narrativas escogidas.

Clark incorporó una forma curatorial mucho más conceptual que ha sido criticada por aquellos que la tildan de demasiado subjetiva en sus propuestas (Teunissen, 2014: 40). Sin embargo, ella no está impresionada por la precisión histórica (otra vez haciendo referencia a Vreeland) y plantea la posibilidad de mirar la moda desde distintas perspectivas, al considerar cada exhibición como un riguroso trabajo de interpretación liderado por el curador (Clark, 2014, 6).

Uno de sus proyectos más interesantes, también en el Museo Victoria & Albert, llamado “El Conciso Diccionario del Vestuario”, se hizo en los depósitos del museo en el 2011 mientras estaban en renovación, por medio de la visita guiada que se hacía en pequeños grupos. La muestra, de naturaleza conceptual, consistía en recorrer el espacio y al mismo tiempo se analizaba el vocabulario asociado a la moda desde una perspectiva psicoanalítica. Por

ejemplo, en una de sus piezas no se expusieron vestidos en su forma tradicional, sino que totalmente cubiertos con telas blancas que delineaban solo su figura interna, planteando así nuevas definiciones en torno al vestuario y un novedoso lenguaje a la hora de exhibirlo.

La posición de Clark es bastante progresista dentro de las prácticas curatoriales del presente e indica, según N.J. Stevenson, la transformación que ha logrado la curaduría de moda al convertirse en una disciplina interesada por la exploración de diversas metodologías y lenguajes (Stevenson 2008: 227)¹⁵.

CONCLUSIONES

Según Valerie Steele, si la moda es un fenómeno “vivo”, contemporáneo y en constante cambio, un museo de la moda es *ipso facto* un cementerio de ropa muerta (Steele 1998: 334). Es por ello que la labor de los curadores es principalmente la de re-significar las prendas al interior del contexto museo, imaginar nuevas narrativas y explorar las posibilidades que tiene la moda para plantear problemáticas de distinta índole, ya sean culturales, sociales, económicas o políticas de nuestra sociedad.

Su carácter plural invita a una aproximación interdisciplinaria, tanto desde la academia como del museo, al ser una constante ineludible en la vida de todos, incluso de aquellos que intentan excluirla de sus decisiones cotidianas de consumo. Se podría decir que esta condición social inherente de la moda, es una de las razones por la que las exposiciones de este tipo han sido tan numerosas en las últimas décadas, ya que todo tipo de público puede sentirse fácilmente identificado con una prenda en exhibición, o entrar en un juego de apreciación estética, de deseo y también de rechazo.

Por medio de la moda la cultura popular ha entrado de lleno al museo y, en consecuencia, este se ha convertido en un espacio cada vez más heterogéneo e inclusivo. Ejemplo de esto es el programa llamado “Moda en movimiento” creado por la curadora Claire Wilcox, en el Museo Victoria & Albert en 1999.

¹⁵ Es interesante mencionar que en la actualidad la prestigiosa escuela de diseño inglesa London College of Fashion ha creado un programa de Magíster especializado en la curaduría de moda, dirigido justamente por Judith Clark.

En un principio este evento consistía en modelos caminando en medio de las galerías del museo, usando las últimas prendas de los diseñadores más aclamados del período. Ahora esta iniciativa se ha transformado en un megaevento, donde las salas han sido reemplazadas por una pasarela, en las que se dan a conocer las novedosas creaciones de diseñadores emergentes y reconocidos de todo el globo, dando acceso directo a todo tipo de público a un evento que en el pasado se limitaba a exclusivos y elitistas shows de moda¹⁶.

Toda esta coyuntura internacional relacionada con las exhibiciones de moda no se ha traducido en el caso chileno en una apertura de miradas y perspectivas. Los museos no han logrado capitalizar el creciente interés por las narrativas de la moda, tanto históricas como contemporáneas, en las audiencias de hoy (Figuras 4 y 5).

En Chile ha habido un énfasis en el patrimonio textil precolombino, pero se ha dejado de lado el importante trabajo de costureras y modistas nacionales. No se ha mencionado la historia de la industria local y sus cambios en el tiempo. El problema no solo recae en la falta de investigación académica, sino también en una precaria consideración de las prendas de vestir como objeto de arte, digno de ser expuesto en forma autónoma en salas de exposición y no siempre asociado a una coyuntura histórica y social particular.

A pesar de que se han hecho esfuerzos por exhibir ciertas marcas de diseño contemporáneo y local como ejemplos de creación artística¹⁷, estos todavía no han logrado posicionarse en las salas de instituciones de arte de carácter tradicional. Ha habido una importante desconexión entre el museo, la academia y la industria de la moda chilena, que sin duda ha postergado un debate curatorial actualizado y atractivo en torno a estos temas a la hora de concebir las exhibiciones respecto de indumentaria.

Al analizar el trabajo desarrollado en instituciones como el Museo Metropolitano de Nueva York y el Victoria & Albert en Londres, surge entonces la pregunta planteada por la periodista de moda Suzy Menkes,: “¿Para qué sirven las exhibiciones sobre moda?” (Menkes 2011).

Al respecto es posible señalar que lo más importante de estas exhibiciones es su capacidad de no solo recuperar el pasado sino usar este relato para inspirar e impulsar a diseñadores en el presente. Es necesario generar un diálogo entre el ayer y el hoy, y entre las distintas industrias creativas locales, sobre todo en un momento en que está ocurriendo un verdadero renacer del diseño de autor¹⁸. No es que a Chile le falte historia o producción de moda, por el contrario, solo faltan iniciativas curatoriales que las investiguen y las den a conocer.

Tomando en cuenta tanto la experiencia europea como la estadounidense en el desarrollo de exhibiciones de moda, se deduce que es posible hacer muestras didácticas y entretenidas que combinen un contenido especializado con el espectáculo, con el fin de atraer la mayor cantidad y diversidad de espectadores. Por otra parte, el mundo del museo podría contribuir al desarrollo de nuestro entendimiento acerca de la moda y sus innegables efectos en la sociedad contemporánea, pudiendo incluso llegar a liderar investigaciones de este tema en contraste con una academia que se ha mantenido por largo tiempo reticente.

¹⁶ Al respecto es necesario hacer notar que el acceso masivo a los *shows* de moda también se ha visto revolucionado por medio de los dispositivos digitales, ya que muchas veces estos eventos son transmitidos en vivo con la ubicuidad de redes sociales.

¹⁷ La exposición de fotografías organizada por el *blog* de moda “Viste la calle”, en el edificio Telefónica durante el 2014, incluía el trabajo de diseñadores nacionales con el objetivo de expresar de forma conceptual la filosofía creativa de sus marcas. En este mismo sentido ver también la exposición del 2015, “Diálogos de moda / Chile-Brasil”, realizada en el Centro Cultural La Moneda.

¹⁸ Esto se traduce no solo en la numerosa presencia de marcas en el escenario local que intentan competir con el mundo del *retail*, sino que también en la creación de una asociación gremial que une a distintos diseñadores llamada “Moda Chile”. Por otra parte, la prestigiosa semana de la moda Mercedes-Benz, que este año se realizará por segunda vez en Chile, solo mostrará el trabajo de diseñadores nacionales, dejando en evidencia la consolidación de algunos creadores.

Afortunadamente este escenario se ha visto transformado en el último año por ciertas iniciativas

puntuales. Es el caso del seminario “Arte/Moda: intersecciones” organizado por el académico Alexis Carreño¹⁹ en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, así como la charla “Diseño de vestuario en Chile”, organizada por el Centro Cultural La Moneda. Esta última reunió distintos expositores que conectaban de cierta forma la historia de la moda nacional con diseñadores vigentes de la industria local²⁰.

¹⁹ Carreño es Doctor en Historia del Arte y Crítica de la Universidad Estatal de Nueva York, Stony Brook,

²⁰ Los expositores fueron los diseñadores María Inés Solimano, Gerardo Tyrer y María Eugenia Ibarra, la periodista Constanza Vergara y la historiadora de la moda Pía Montalva.



Figura 4. Exhibición “*The Glamour of Italian Fashion 1945-2014*” (Fotografía: Archivo Museo Victoria & Albert, Londres, 2014). “*The Glamour of Italian Fashion 1945-2014*” Exhibition (Photograph: Victoria & Albert Museum Archive, London, 2014).

Ambos esfuerzos resultaron ser un ejercicio positivo que alcanzó una alta convocatoria, lo que demuestra la existencia de un especial interés por parte de académicos, estudiantes y diseñadores por reflexionar en torno a la moda en Chile: su pasado, su presente y también su futuro. Ahora solo falta que dichas conversaciones y debates sean incorporadas por los museos y traducidas en la configuración de exhibiciones dedicadas no solo a la recuperación de

la memoria sino que también a la promoción de la moda de carácter nacional.



Figura 5. Exhibición “Wedding Dresses: 1775-2014” en el Museo Victoria & Albert, Londres (Fotografía: Muller, E. 2014).
“Wedding Dresses: 1775-2014” Exhibition, Victoria & Albert Museum (Photograph: Muller, E. 2014).

REFERENCIAS CITADAS

- ANDERSON, F. 2000. Museum as Fashion Media. En S. Bruzzi y P. Church Gibson (eds.), *Fashion Cultures, Theories, Explorations and Analysis*, pp. 371-389. Londres, U.K.: Routledge.
- BARTHES, R. 2003. *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona, España: Paidós.
- BOK KIM, S. 1998. Is Fashion Art? *Fashion Theory*, 2(1): 51-72.
- BREWARD, C. 1998. Cultures, Identities, Histories: Fashioning a Cultural Approach to Dress. *Fashion Theory*, 2(4): 301-313.
- CLARK, J., DE LA HAYE, A. y HORSLEY, J. 2014. *Exhibiting Fashion, Before and After 1971*. New Haven, London, U.K.: Yale University Press.
- COMITÉ NACIONAL DE CONSERVACIÓN TEXTIL. 2002. *Manual de conservación preventiva de textiles*. Santiago, Chile: DIBAM, Fundación Andes.
- CUMMING, V. 2004. *Understanding Fashion History*. New York, U.S.A: Costume and Fashion Press.
- CRUZ, I. 1996. *El traje. Transformaciones de una segunda piel*. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- DUSSAILLANT, J. 2011. *Las reinas de Estado: consumo, grandes tiendas y mujeres en la modernización del comercio de Santiago 1880-1930*. Santiago, Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- ENTWISTLE, J. 2002. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona, España: Paidós.
- MENKES, S. 2011. 04 de July. Gone Global: Fashion as Art? *The New York Times*. Recuperado de: http://www.nytimes.com/2011/07/05/fashion/is-fashion-really-museum-art.html?pagewanted=all&_r=0 [06 noviembre 2015].
- MONTALVA, P. 2004. *Morir un poco: moda y sociedad en Chile 1960-1967*. Santiago, Chile: Sudamericana.
- MONTALVA, P. 2013. *Tejidos blandos: indumentaria y violencia política, Chile 1973-1990*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- MILLER, S. 2007. Fashion as Art: is Fashion Art? *Fashion Theory*, 11(1): 25-40.
- STEELE, V. 1998. A Museum of Fashion is More than a Clothes Bag. *Fashion Theory*, 2(4): 327-336.
- STEELE, V. 2008. Museum Quality: The Rise of the Fashion Exhibition. *Fashion Theory*, 12(1): 7-30.
- STEVENSON, N.J. 2008. The Fashion Retrospective. *Fashion Theory*, 12(2): 219-236.
- TAYLOR, L. 2002. *The Study of Dress History*. Manchester, Nueva York, U.S.A.: University Press.
- TEUNISSE, J. 2014. Understanding Fashion through the Museum. En M. Riegels Melchior y B. Svensson (eds.), *Fashion and Museum, Theory and Practice*, pp. 33-45. London, U.K.: Bloomsbury Academic.
- WILCOX, C. y LISTER, J. (eds.). 2013. *V&A Gallery of Fashion*. London, U.K.: V&A Publishing.
- WILLIAMS, A. 2009. 02 de October. On the tip of creative minds. *The New York Times*. Recuperado de: <http://www.nytimes.com/2009/10/04/fashion/04curate.html> [13 septiembre 2016].

LOS PAISAJES CULTURALES COMO BIENES JURÍDICOS TUTELADOS: ARANJUEZ, UNA REFERENCIA ESPAÑOLA DE PATRIMONIO MUNDIAL

Cultural Landscapes as Protected Legal Assets: Aranjuez, a Spanish World Heritage Reference

Magdalena Merlos Romero ¹

RESUMEN

La consideración del paisaje cultural como un bien jurídico tutelado propicia el diseño de estrategias para su gestión y la ejecución de acciones particulares correspondientes. Esta consideración se alcanza a partir de un trabajo previo de caracterización tipológica integral y de sistematización normativa, para una posterior interpretación conjunta de tipología y norma. Este método se ha aplicado al Paisaje Cultural de Aranjuez, Patrimonio Mundial, en el marco de un plan de gestión. El resultado de este trabajo ha sido la armonización entre concepto y norma, que se ha materializado en última instancia en el desarrollo de una normativa local específica y en la revisión del *Catálogo de Bienes Inmuebles del Casco Histórico*. Como conclusión se constata tanto la repercusión positiva de la definición jurídica de los paisajes culturales para su gestión, en especial en lo que a garantías de protección y conservación se refiere, como la posibilidad de aplicar este procedimiento a otros paisajes culturales.

Palabras clave: paisajes culturales, patrimonio mundial, planes de gestión, normativa patrimonial, Aranjuez.

ABSTRACT

The consideration of the cultural landscapes as a legally protected heritage, encourages the design of management strategies and the execution of the appropriate actions. This consideration is reached on a previous work of comprehensive typological characterization and of systematization of legislation, and a subsequent joint interpretation of typology and law. This method has been applied to Aranjuez Cultural Landscape, World Heritage, under a management plan. The outcome of this work has been the harmonization between concept and law, which has finally resulted in the development of specific local regulations and the review of the Catalogue of Immovable Properties of the Historic City Centre. As a conclusion, both the positive impact of the legal definition of cultural landscapes in their management, particularly related to protection and conservation guarantees; as well as the possibility of applying this procedure to other cultural landscapes can be observed.

Key words: cultural landscapes, world heritage, management plans, cultural heritage legislation, Aranjuez.

¹ Ayuntamiento de Aranjuez, España. mmerlos@aranjuez.es

ANTECEDENTES

La caracterización de los paisajes culturales es una labor abierta en el ámbito científico y técnico del patrimonio cultural. Su definición no solo pasa por su concepto, sino por su tipificación en todos los niveles de la jerarquía normativa y en cada uno de los ámbitos territoriales, desde el marco mundial en el seno de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) hasta la individualidad local que suponen los municipios.

La identificación de los paisajes culturales, enunciada por el Comité de Patrimonio Mundial por primera vez en 1992 (World Heritage Center [WHC]) y precisada en 1994 (WHC) y 1999 (WHC), vuelve a abrirse al debate en 2001 en relación con la caracterización de la tipología (o categoría) cultural, en el marco de la XXV sesión del Comité en Helsinki (WHC 2001), y a propósito de la defensa de la inscripción de Aranjuez en la Lista de Patrimonio Mundial (cfr. Merlos 2013b, 2014a) (Figura 1).

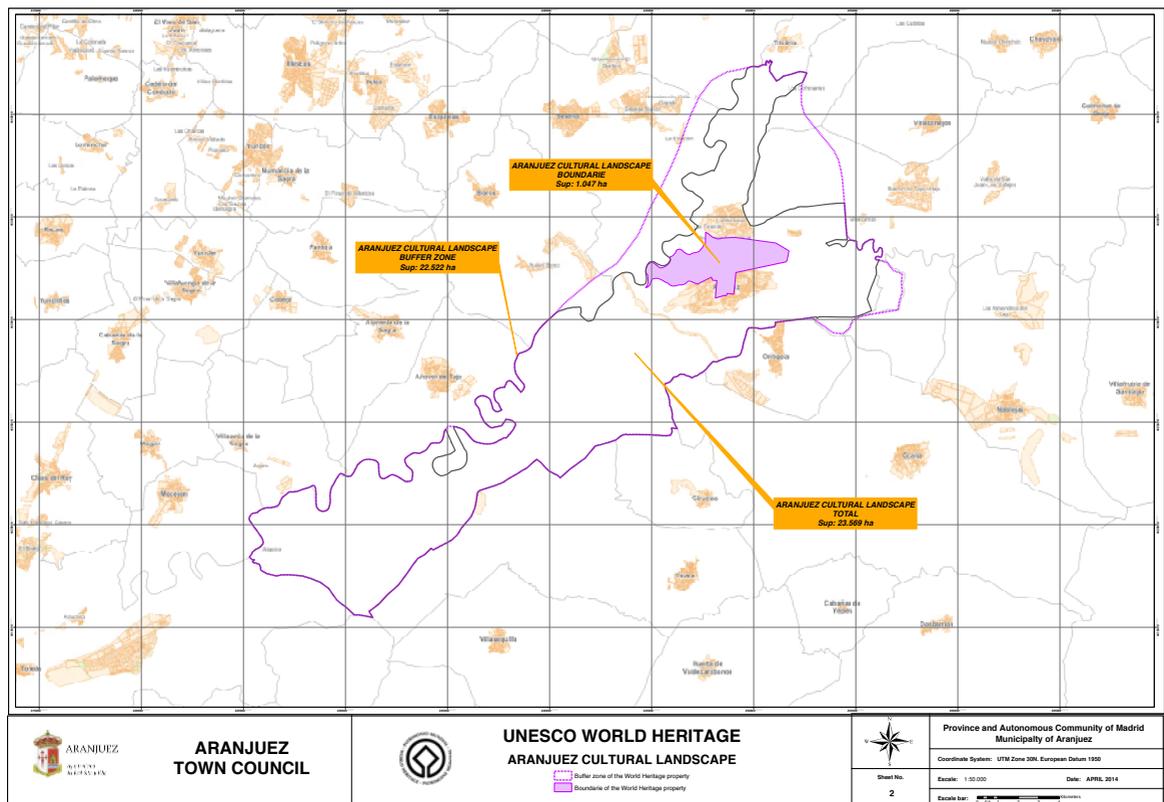


Figura 1. Paisaje Cultural de Aranjuez: área inscrita en la lista de Patrimonio Mundial y área de amortiguamiento (Elaboración: Ayuntamiento de Aranjuez, 2014).
Aranjuez Cultural Landscape: area registered in the World Heritage List and buffer zone (Prepared by: Aranjuez Town Council 2014).

Del mismo debate arrancó una iniciativa que tuvo su materialización en la redefinición del bien cultural, recogida en las directrices del Comité de Patrimonio Mundial en 2005 (WHC 2005a, artículo 47)² y en especial en la Declaración de Florencia (WHC 2012). De forma paralela, el Consejo de Europa (2000) había redactado el Convenio Europeo del Paisaje, empleando el concepto como genérico del politérmino específico “paisaje cultural”.

A partir de estas premisas se habrían de dar los primeros pasos para lograr la consideración de las peculiaridades del paisaje cultural en el marco jurídico. Si bien se constata un gran esfuerzo, tanto académico (ámbito universitario) como científico (centros de investigación), que se plasma en una creciente producción bibliográfica acerca de la caracterización tipológica (Rössler 1998, Fowler 2003) y de los modelos de gestión (Mitchell et al. 2009), no se puede afirmar lo mismo –salvo excepciones (Rössler 1998, Zoido 2006)– respecto de la sistematización de la normativa.

UNA PROPUESTA METODOLÓGICA PARA LA SISTEMATIZACIÓN DE LA NORMATIVA EN ARANJUEZ

En 2012, a partir de la reflexión de estos avances terminológicos, el Ayuntamiento de Aranjuez entiende la necesidad de generar una nueva propuesta para el “Plan de gestión del Paisaje Cultural de Aranjuez”, en virtud de la adopción y la adaptación de los últimos enunciados (cfr. Merlos 2013a, 2014b). Ello ha implicado una sistematización de la normativa que no solo ha precisado la entidad de los paisajes culturales como bienes jurídicos tutelados, sino que también ha fortalecido las líneas estratégicas de dicha gestión.

En este contexto el Paisaje Cultural de Aranjuez se considera como una realidad multiforme, que necesita de un planteamiento multidisciplinar para su gestión y, por consiguiente, la apertura del abanico jurídico que vaya más allá de la reglamentación específica del patrimonio histórico o cultural, para alcanzar las normas que atañen a cada uno de los elementos que lo integran; es decir, los elementos antrópicos, que fruto de la intervención humana –en este caso no destructiva sino constructiva– son entendidos como aportaciones culturales, y también los elementos naturales del territorio no modificados por el hombre³.

Se ha de precisar que respecto de la norma no se aborda el hecho de su aplicación, sino de su contextualización en la realidad de los paisajes culturales, en tanto base para la consiguiente labor reglamentaria. En consecuencia, este desarrollo normativo se asimila a la misma gestión del bien, que exige la coordinación entre los distintos ámbitos de la administración del Estado del que forma parte (central, regional y local para el caso de España y Aranjuez). Esta coordinación está determinada por la misma jerarquía jurídica, pero también por los elementos en los que se sostiene la estructura de su gestión: 1. Zonificación: áreas y niveles de

² “(...) representan las ‘obras conjuntas del hombre y la naturaleza’ citadas en el Artículo 1 de la Convención. Ilustran la evolución de la sociedad humana y sus asentamientos a lo largo del tiempo, condicionados por las limitaciones y/o oportunidades físicas que presenta su entorno natural y por las sucesivas fuerzas sociales, económicas y culturales, tanto externas como internas”.

³ A efectos de este estudio los conceptos de patrimonio cultural y patrimonio natural serán utilizados en esta acepción y en contraste con las definiciones que UNESCO asume a efectos de la Convención de 1972 (cfr. UNESCO 1972) en su artículo 1 para patrimonio cultural y la categoría de sitios como “obras del hombre u obras combinadas de la naturaleza y el hombre” y en su artículo 2 para patrimonio natural. Según estos enunciados los paisajes culturales estarían taxonómicamente excluidos de la consideración de patrimonio natural.

protección; 2. Distribución de la propiedad; 3. Organismos tutelares / Instituciones responsables; y 4. Órganos de gestión.

De este modo, la sistematización de la normativa se establece desde el foco del paisaje cultural en concreto, como criterio de ordenación del territorio sometido a la percepción e interpretación del hombre.

Se destacan tres criterios de clasificación para sistematizar las normas que atañen a la totalidad de los elementos del paisaje cultural⁴:

1. Respecto del ámbito de la estructura política, de lo internacional a lo local, que no tiene por qué coincidir con la jerarquía (por ejemplo, las recomendaciones de UNESCO tendrían un peso relativo ante una ordenanza municipal).
2. Respecto de los elementos del paisaje y sus cualidades (naturales, intervención sobre el territorio, patrimonio supraterritorial e inmaterial).
3. Respecto de las líneas estratégicas de los planes de gestión: protección y conservación, uso y disfrute, información y comunicación, según el modelo establecido para el caso de Aranjuez (Merlos 2013a, 2014b) acerca de la propuesta de la UNESCO (Mitchell et al. 2009).

Es posible indicar además que los criterios de clasificación se aplican en el orden expuesto. Del mismo modo se señala que aquella normativa que abarque todos los ámbitos de la gestión habrá de desglosarse de modo particular al abordar cada una de las tres líneas estratégicas señaladas.

El proceso de análisis no tiene fin. Se entiende que el procedimiento a seguir habrá de repetirse en la medida en que se avance en la precisión de conceptos, y del mismo modo cuando nuevas normas hagan su aparición.

EL ENSAMBLAJE TIPOLOGÍA NORMA: UN RESULTADO AL SERVICIO DE LAS BUENAS PRÁCTICAS DE GESTIÓN PATRIMONIAL

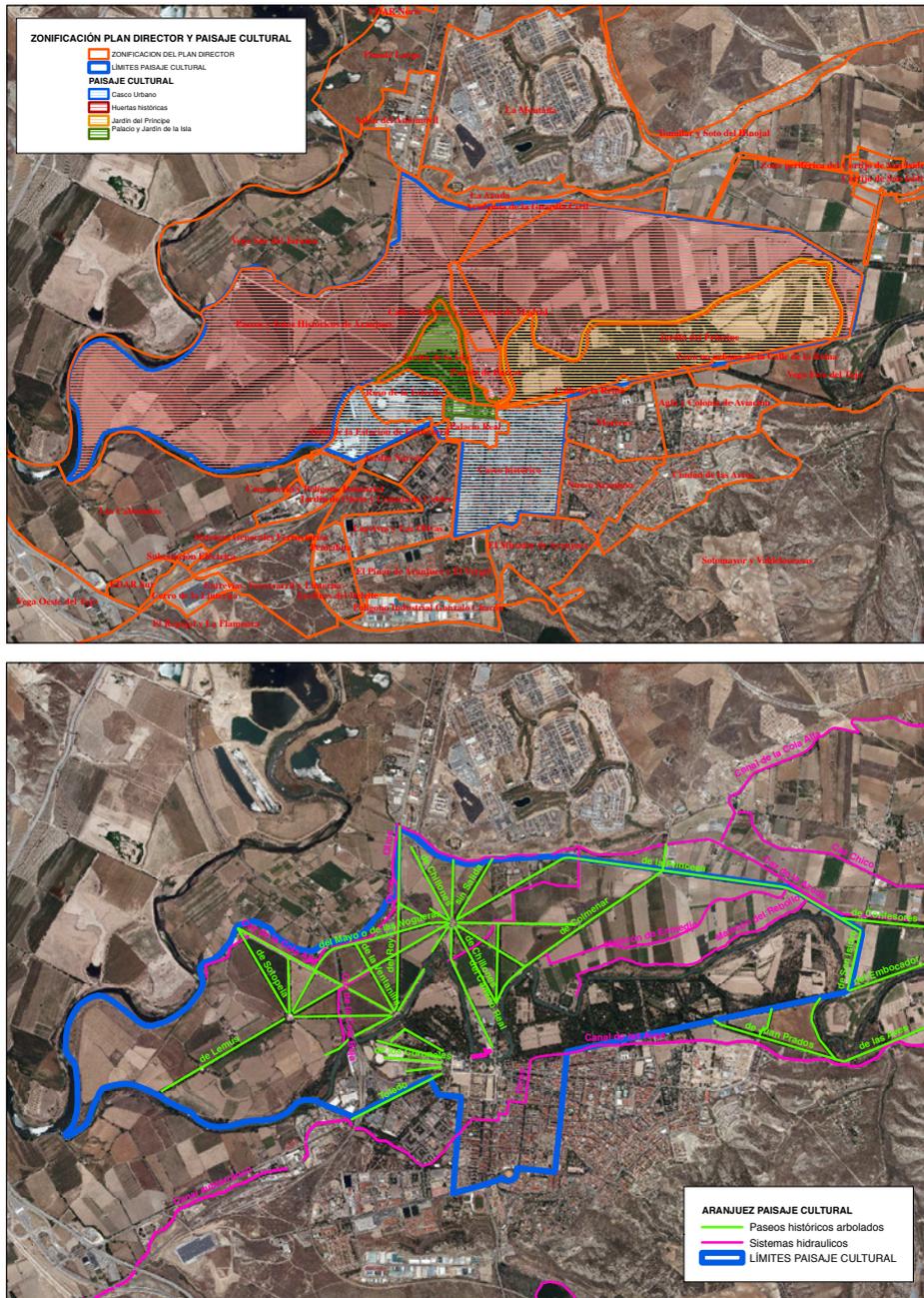
La metodología antes señalada y de necesaria interpretación conjunta es la que ha propiciado el ensamblaje de tipología y norma. Esta armonización ha permitido constatar que las relaciones entre concepto y normativa son simbióticas y poseen una propiedad transitiva, por lo que la norma repercute en la gestión del paisaje cultural, y el concepto de paisaje repercute en el enunciado de la norma.

Así, al proceso de caracterización teórico –sostenido en el análisis comparativo de los elementos comunes y diferenciales del bien– se suma el proceso práctico, que implica en última instancia esta traslación de la norma, al diseño del plan de gestión correspondiente. La visión integradora y sistémica del paisaje cultural ha sido resultado de la propuesta conceptual que abogaba por superar la dicotomía entre bienes naturales (biótico y abiótico) y bienes culturales (resultado de la intervención del hombre).

Respecto de la conceptualización del paisaje cultural y su ejemplificación en Aranjuez (Merlos 2013b, 2014a), resulta evidente que su complejidad no se limita exclusivamente a su amplia extensión y a la multiplicidad de gestores y propietarios, sino que más bien al mismo criterio de ordenación del territorio (natural e intervenido), a la condición de sus elementos (materiales e inmateriales) y a su participación en otras tipologías patrimoniales (ciudad, sitio histórico, edificios singulares) (Figuras 2 y 3). A ello se suman otros factores de análisis como espacio o escala, tiempo, obra tangible e intangible, percepción (intelectual, sensorial y emocional), interpretación, recreación y creación de lo intangible, por mencionar solo algunas⁵.

⁴ Se deja para un nuevo estudio otro criterio, respecto de las normas que regulan los órganos de gestión, al que en el presente texto no se recurre, pues la misma normativa de gestión suele definir dichos órganos.

⁵ La complejidad tipológica se refleja en otros paisajes culturales de la Lista Patrimonio Mundial, inscritos con posterioridad (Serra de la Tramuntana) o tipológicamente asimilados (Alhambra de Granada, Médulas de León o Palmeral de Elche). La alianza de paisajes culturales de Patrimonio Mundial, constituida el 24 de julio de 2008, en Granada, trabaja en este sentido (cfr. Merlos 2014c).



DELIMITACIÓN FÍSICA DEL PAISAJE CULTURAL DE ARANJUEZ

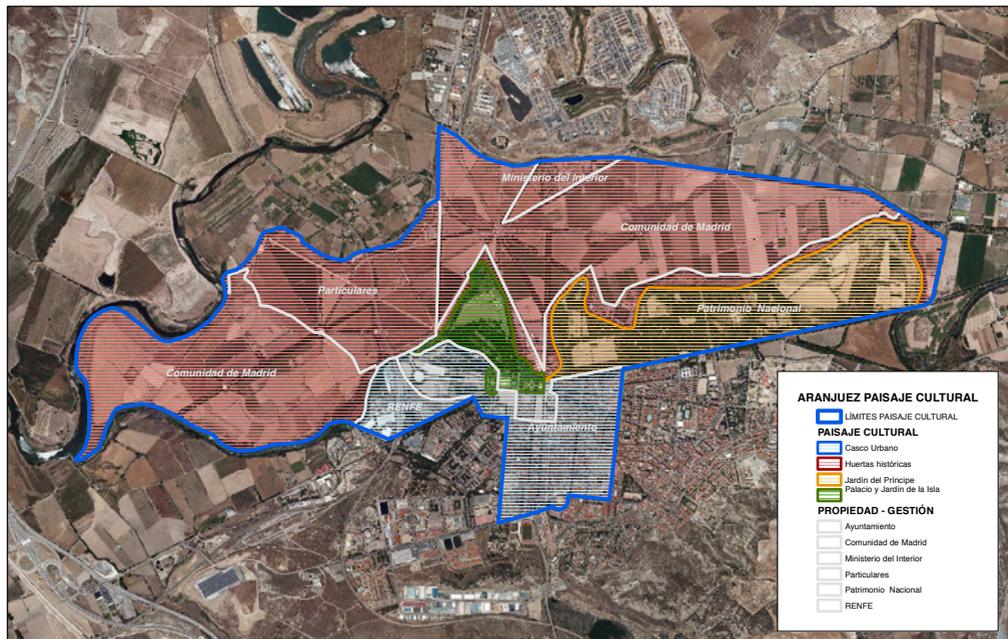
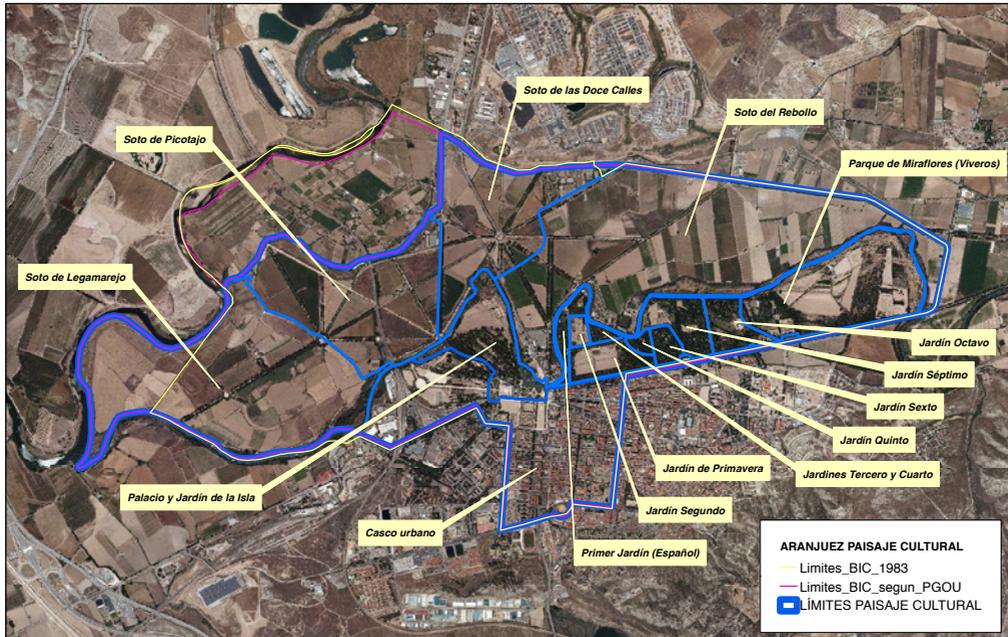


PLANO Nº: 1

FECHA: ABRIL 2014

ESCALA DE LOS PLANOS: 1 centimeter = 300 meters

Figura 2. Paisaje Cultural de Aranjuez: Zonificación y delimitación de sus elementos estructurales: paseos arbolados y sistema hidráulico (Elaboración: Ayuntamiento de Aranjuez, 2014).
 Aranjuez Cultural Landscape: Zoning and delimitation of its structural elements: forest walks and hydraulics. (Prepared by: Aranjuez Town Council, 2014).



DELIMITACIÓN FÍSICA DEL PAISAJE CULTURAL DE ARANJUEZ



PLANO Nº: 1

FECHA: ABRIL 2014

ESCALA DE LOS PLANOS: 1 centimeter = 300 meters

Figura 3. Límites de protección en la normativa española, indicando bienes de interés cultural (BIC) y zona del Plan General de Ordenación Urbana (PGOU). La figura inferior destaca la propiedad y gestión de las distintas áreas que conforman el Paisaje Cultural de Aranjuez (Elaboración: Ayuntamiento de Aranjuez, 2014).

Protection limits in the Spanish regulation, indicating cultural heritage assets (BIC) and area of General Urban Development Plan (PGOU). The figure below highlights the property and management of the different areas that make up the Cultural Landscape of Aranjuez (Prepared by: Aranjuez Town Council, 2014).

La gestión de los paisajes culturales habrá de sustentarse en toda la normativa, genérica y específica, elaborada en cada uno de los ámbitos geopolíticos y en todas las disciplinas o áreas concurrentes, con el fin de abordarlos en toda su complejidad. En el caso del Paisaje Cultural de Aranjuez, Patrimonio Mundial, la aplicación de este método ha cristalizado en última instancia en una precisa normativa local.

El ámbito internacional

A nivel internacional (Tabla 1), ya al establecer las primeras correspondencias concepto-norma, se detecta la singularidad de los paisajes culturales entre los bienes que forman parte de la Lista de Patrimonio Mundial, y la imprescindible traducción en unas muy elaboradas valoraciones de universalidad y excepcionalidad. El hilo se inicia con la Convención de Patrimonio Mundial de 1972 (UNESCO) en el que se enmarcan otras disposiciones y recomendaciones posteriores.

Ahora bien, si en el seno de la UNESCO se viene a entender que un paisaje cultural es un lugar que resulta de la armoniosa y creativa obra del hombre sobre la naturaleza, la misma Convención, apoyada en las tradiciones científicas occidentales, separa tipológicamente los “edificios y monumentos” y los “parques nacionales”. Así, los criterios para actuar en lugares culturales y lugares naturales quedan desdoblados, y de un modo que en la práctica es muy elocuente, al crear dos órganos consultivos diferentes: el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) y la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (IUCN).

Sin embargo la misma UNESCO ha integrado ambos proyectos bajo una única institución, el World Heritage Center, y los criterios naturales y culturales, aun diferenciados se agrupan en una única relación (WHC 2005b), lo que permite que IUCN e ICOMOS puedan usar los mismos criterios de evaluación⁶.

En cualquier caso, los avances de los desdoblamientos orgánicos y por tanto funcionales, tienen un alcance muy general y poco incisivo en la gestión, en especial en lo que se refiere a las estrategias de protección

y conservación, no quedando apuntadas de modo tan evidente aquellas que atañen al uso y disfrute (si bien estaba ya acuñado, desde 1972, el término “desarrollo sostenible”), así como tampoco las de comunicación e información del bien.

Mayor repercusión tendrá, ya en el seno de la Unión Europea, y a consecuencia de la evidente necesidad de contar con un instrumento exclusivo, el Convenio Europeo del Paisaje (Florencia, 20 de octubre de 2000), que incluye además aquellos paisajes no circunscritos a los valores de Patrimonio Mundial. El convenio apunta a la definición y aplicación de políticas de protección, gestión y ordenación; así como a la participación pública no solo de las autoridades locales y regionales, sino de otras partes implicadas en su formulación e implementación (Consejo de Europa 2000).

Si bien la definición de paisaje cultural adoptada por la UNESCO no se refleja de modo explícito, la misma definición genérica del Convenio implica una evolución –o enriquecimiento– de las definiciones utilizadas por este organismo. Así el Convenio entiende el paisaje como “(...) cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos” (Consejo de Europa 2000: 2). Como se puede observar, la definición introduce (o recupera) la idea de percepción, la que es esencial para superar las tan frecuentes lecturas reduccionistas hacia lo territorial, y avanzar camino de estrategias de gestión más integrales (Figura 4). De este modo la reconceptualización del paisaje no solo producirá cambios en las políticas de ordenación territorial y urbanística, sino también en aquellas otras de incidencia directa o indirecta (p. ej. cultural, medioambiental, agrícola, social, económica).

Esta es la primera interacción concepto-norma, y puede considerarse la base para los pasos siguientes.

⁶ No obstante las funciones y estructura de los citados órganos consultivos (ICOMOS y IUCN) mantienen su concepción original.

Tabla 1. Normativa internacional, selección (Elaboración: Merlos, M. 2015).*International Regulations, Selection (Prepared by: Merlos, M. 2015).*

Área	Data tónica o crónica	Denominación	Institución
Genérica	París, 1972	Convención acerca de la protección del patrimonio mundial cultural y natural.	UNESCO, 17 ^a Conferencia General
Patrimonio cultural	1989	Recomendación (89)6 acerca de la protección y puesta en valor del patrimonio arquitectónico rural.	Consejo de Europa
	1995	Recomendación (95)9 acerca de la conservación de los sitios culturales integrada en las políticas de paisaje.	Consejo de Europa
Patrimonio inmaterial	París, 1989	Recomendación acerca de la salvaguardia de la cultura tradicional y popular.	UNESCO, 25 ^a Conferencia General
	París, 2001	Declaración universal acerca de la diversidad cultural.	UNESCO, 31 ^a Conferencia General
	Estambul, 2002	Declaración de Estambul.	Consejo de Europa
	París, 2003	Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial.	UNESCO, 32 ^a Conferencia General
	Faro, 2005	Convenio marco acerca del valor del patrimonio para la sociedad.	Consejo de Europa
Medio ambiente y patrimonio natural	Río de Janeiro, 1992	Declaración de Río acerca del medio ambiente y el desarrollo. Cumbre de la tierra.	Naciones Unidas
	Nueva York, 1997	Acuerdos de la Cumbre de la tierra.	Naciones Unidas
	Johannesburgo, 2002	Declaración de la Cumbre de desarrollo sostenible.	Naciones Unidas
Turismo	Bruselas, 2003	Orientaciones básicas para la sostenibilidad del turismo europeo.	Unión Europea
	Estrasburgo, 2005	Resolución acerca de las nuevas perspectivas y los nuevos retos para un turismo europeo sostenible.	Parlamento Europeo
	Madrid, 2010	Declaración de Madrid: Hacia un modelo turístico socialmente responsable.	Unión Europea
Paisaje	Sevilla, 1992	Carta de Sevilla acerca del paisaje mediterráneo.	Región de Andalucía, Languedoc-Roussillon y Toscana.
	Florenia, 2000	Convenio europeo del paisaje.	Consejo de Europa
	Xian, 2005	Declaración de Xian acerca de la conservación del entorno de las estructuras, sitios y áreas patrimoniales.	ICOMOS
	París, 2011	Recomendación acerca del paisaje urbano histórico.	UNESCO, 36 ^a Conferencia General
	Florenia, 2012	Declaración de Florenia: The International Protection of Landscapes.	UNESCO



Figura 4. Real Cortijo de San Isidro. Colonia rural del siglo XVIII (Fotografía: Merlos, M. 2010).
Real Cortijo de San Isidro. XVIII Century rural establishment (Photograph: Merlos, M. 2010).

Es en este punto en el que la misma gestión ha de adaptarse a la actualización de la normativa, así como también a las declaraciones y recomendaciones internacionales. En este contexto, el WHC editará su manual de gestión de paisajes culturales en 2009 (Mitchell et al.), con la consideración entre otros de los programas de Sostenibilidad y Agenda 21, y de un modo más cercano, el mismo Convenio Europeo del Paisaje.

Es en la presente década cuando se evidencia, en consecuencia, la superación de la taxonomía natural/cultural, utilizada por UNESCO y por normativas nacionales en todo el mundo para la sistematización de los bienes patrimoniales. Surge también la necesidad de recapitulación y de armonización transversal de su aplicación práctica que a todas luces es multidisciplinar, por cuanto alcanza al patrimonio cultural histórico artístico, al patrimonio inmaterial, al medio ambiente y su sostenibilidad, al patrimonio natural y al turismo, perfilándose una categoría específica que da cuenta de esa voluntad de transversalidad: la de Paisaje. Esta incluye no solo los entornos naturales, sino también los culturales, así como un nuevo concepto emergente, el de paisaje o espacio urbano (Saiz Martín 2014); y se sustenta en otro soporte conceptual de peso ya mencionado, la Declaración de Florencia sobre el paisaje (WHC 2012).

En el marco internacional, no solo se asiste a la reacción europea mediante el citado convenio. Desde entonces y a partir de las nuevas reflexiones, iniciativas semejantes se están abordando en otras regiones del mundo. Uno de los ejemplos más elocuentes es la Conferencia Regional de las Américas, IFLA, (2015), que bajo el tema "Ciencia y conciencia del paisaje", ha planteado la necesidad de una ley específica y de su impulso en los países de la región, con la finalidad de regular las estrategias de gestión. En este mismo sentido, la Iniciativa Latinoamericana del Paisaje (LALI 2012) apunta hacia una convención regional, así como también el actual proyecto de IFLA *International Landscape Convention* (ILC).

En el caso del Paisaje Cultural de Aranjuez, máxime desde 2008, en que España ratifica el Convenio Europeo del Paisaje (Consejo de Europa 2000)⁷, ya se había dejado manifiesta la necesaria revisión del concepto y la consideración de la normativa (cfr. Merlos 2011). Si bien en 2009 se habían iniciado

⁷ Suscrito por España en el 2000, aunque no ratificado hasta el 6 de noviembre de 2007 con entrada en vigor el 1 de marzo de 2008.

los trabajos preparatorios para un nuevo plan de gestión, no será hasta 2012, tras un cambio del equipo director, cuando se proceda no solo a abordar estas tareas respecto de concepto y norma en la redacción de la propuesta del plan de gestión, sino que a su vez a identificar, enunciar y definir, ya bajo su luz, las citadas líneas estratégicas de la misma gestión: protección y conservación, uso y disfrute sostenible, información y comunicación (cfr. Merlos 2013a, 2014b).

El ámbito nacional

En el panorama español (Tabla 2), a las normas de patrimonio cultural histórico artístico, medio ambiente, patrimonio natural y turismo, han de sumarse algunas de carácter urbanístico. Y en el caso concreto de Aranjuez la legislación de Patrimonio Nacional, institución custodia de los bienes asociados a la monarquía española (Aranjuez como Real Sitio), y cuya competencia no recae en el ámbito ministerial de la cultura sino que corresponde a la Presidencia de Gobierno (ver Figura 3, inferior).

Hay que considerar además el “Plan nacional del paisaje cultural” (Instituto del Patrimonio Cultural de España [IPCE] 2012, cfr. Cruz Pérez 2009)⁸, el que se

⁸ Tiene como soporte normativo la Convención del Patrimonio Mundial y el Convenio Europeo del Paisaje.

Tabla 2. Normativa nacional, selección (Elaboración: Merlos, M. 2015).
National Regulations, Selection (Prepared by: Merlos, M. 2015).

Área	Rango y data	Denominación
Patrimonio cultural	Ley 16/1985	Patrimonio histórico español y decretos reguladores.
	Ley 23/1982 (1986, 1995, 1996, 1997)	Patrimonio nacional y modificaciones.
	Real Decreto 849/1986	Reglamento del dominio público hidráulico.
	Real Decreto 8/1995	Medidas urgentes de mejora del aprovechamiento del trasvase Tajo-Segura.
Medio ambiente y patrimonio natural	Ley 41/1997	Conservación de los espacios naturales y de la fauna y flora silvestres.
	Ley 42/2007	Patrimonio natural y de la biodiversidad.
	Ley 45/2007	Desarrollo sostenible del medio rural.
	Real Decreto Legislativo 1/2008	Ley de evaluación de impacto ambiental de proyectos. Texto refundido.
	Ley 21/2013	Evaluación ambiental.
	Real Decreto 773/2014	Diversas normas reguladoras del trasvase por el acueducto Tajo-Segura.
Turismo	Real Decreto 561/2009	Aprobación del estatuto del Instituto de Turismo de España.
Urbanismo	Real Decreto Legislativo 2/2008	Ley del suelo. Texto refundido.
	Ley 8/2013	Rehabilitación, regeneración y renovación urbana.
Paisaje	2012	Plan nacional de paisajes culturales.

suma a los ya existentes de catedrales, arquitectura defensiva y patrimonio industrial. Tiene como ámbito de aplicación todo el territorio español.

Es preciso señalar, como punto de observación, que la evidente dicotomía funcional detectada a nivel internacional se reitera en el ámbito nacional. Así la normativa tiene su origen orgánico en distintos ministerios y áreas competenciales. Mientras que el desarrollo del “Plan nacional del paisaje cultural” se canaliza a través del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), actual Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, el bien objeto de regulación y tipificación, el paisaje, es de responsabilidad de la Dirección General de Desarrollo Rural y Política Forestal del actual Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente.

Otra normativa a considerar son las “Medidas urgentes de mejora del aprovechamiento del trasvase Tajo-Segura” las que, de acuerdo con el principio de solidaridad recogido en la misma Constitución Española (1978), entran en conflicto con la protección patrimonial. Es así como el río Tajo, auténtico eje del Paisaje Cultural de Aranjuez (Figura 5), presenta en la actualidad un régimen de caudales mínimos en vista a suministrar agua a una región española demandante –Murcia– por medio del río Segura. Esta situación se ha convertido hoy en el más importante de los retos para la conservación del Paisaje Cultural de Aranjuez⁹.

El ámbito regional

La estructura administrativa de España hace considerar un nivel intermedio entre el nacional y el local. Este nivel de carácter regional (Tabla 3), que organiza el territorio estatal en autonomías, conlleva un desarrollo de la normativa estatal acorde con las competencias que el Estado tiene transferidas a las distintas comunidades autónomas. En este sentido toda la variedad disciplinar de la norma (patrimonio inmueble, patrimonio cultural, patrimonio histórico, natural, medio ambiente, entre otros) tiene su desarrollo específico. Las comunidades autónomas también disponen de sus propios planes regionales.

De modo concreto, Aranjuez se atiene a las normas de la Comunidad Autónoma de Madrid,

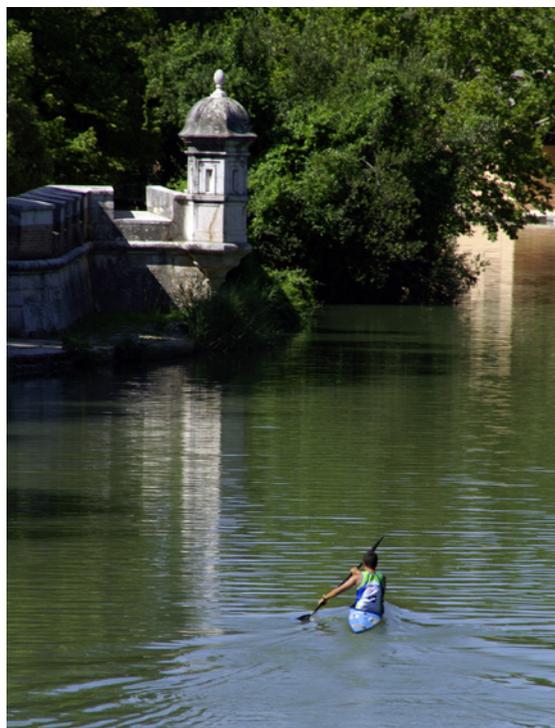


Figura 5. Usos lúdicos del río Tajo (Fotografía: Merlos, M. 2008). *Leisure at the Tagus river (Photograph: Merlos, M. 2008).*

quien también asume competencias de control de la actividad municipal en materias de patrimonio cultural, medioambiental y urbanismo.

El hecho más reciente ha sido la promulgación de la Ley 3/2013 de 18 de junio, de Patrimonio Histórico de la Comunidad Autónoma de Madrid, que incorpora por primera vez y claramente diferenciada la categoría de Jardín Histórico, tipología patrimonial de paisaje cultural, que es consecuencia a su vez de la misma inscripción de Aranjuez en la Lista Patrimonio Mundial, y en cumplimiento del ya citado convenio europeo. La nueva ley contempla asimismo el “hecho cultural”, como categoría de salvaguarda del patrimonio intangible. Son significativos pasos por parte del gobierno regional hacia el conocimiento y la gestión de este tipo de bienes.

⁹ El tema ha llegado a la Unión Europea. En 2016 la visita de los europarlamentarios de la Comisión de Medio Ambiente ha dado la razón a las demandas en defensa del río y sugiere cambios en los modelos españoles de gestión del agua.

**Tabla 3. Normativa regional de la Comunidad Autónoma de Madrid (Elaboración: Merlos, M. 2015).
Regional Regulations from Madrid Autonomous Community (Prepared by: Merlos, M. 2015).**

Área	Rango y data	Denominación
Patrimonio cultural	Ley 21/1998	Ordenación, protección y promoción de la artesanía en la Comunidad de Madrid.
	Ley 3/2013	Patrimonio histórico de la Comunidad de Madrid.
	Ley 2/1991	Protección y regulación de la fauna y flora silvestres en la Comunidad de Madrid.
	Ley 26/1997	Creación del Instituto Madrileño de Investigación y Desarrollo Rural, Agrario y Alimentario (IMIDRA) de la Comunidad de Madrid.
Medio ambiente y patrimonio natural	1997	Bases del Plan Regional de la Comunidad de Madrid para la protección de los valores medioambientales, naturales, paisajísticos y agrícolas de las vegas del Tajo y Jarama.
	Ley 8/1998	Vías pecuarias.
	Ley 2/2002	Evaluación ambiental de la Comunidad de Madrid.
	Ley 8/2005	Protección y fomento del arbolado urbano.
	Ley 7/2003	Creación del Parque Regional en torno a los ejes de los cursos bajos de los ríos Manzanares y Jarama (modificación Ley 6/1994).
	Ley 3/2015	Forestal y protección de la naturaleza de la Comunidad de Madrid (modificación Ley 16/1995).
	Orden 68/2015	Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, modifica el "Catálogo regional de especies amenazadas de fauna y flora silvestres de la Comunidad de Madrid", en su categoría de "árboles singulares".
Turismo	Ley 1/2003	Ordenación del turismo de la Comunidad de Madrid (modificación Ley 1/1999).
Urbanismo y ordenación del territorio	Ley 9/1995	Medidas de política territorial, suelo y urbanismo.
	Ley 5/2012	Viviendas rurales sostenibles.
	Ley 4/2015	Suelo de la Comunidad de Madrid (modificación Ley 9/2001).

Sin embargo la Comunidad de Madrid, aunque legisla en materia de paisajes desde distintas consejerías, aún no posee una normativa específica para los mismos, tarea que en otras comunidades autónomas ya ha sido acometida, o está en curso, en respuesta al Convenio Europeo del Paisaje (Consejo de Europa 2000). Así Cataluña, Valencia, Galicia, Andalucía, Murcia, País Vasco y Castilla-La Mancha, son comunidades adscritas a la Red Europea de

Entidades Locales y Regionales para el desarrollo del citado convenio, creada en 2006.

El ámbito local: desarrollo normativo municipal

La potestad normativa local se traduce en reglamentos y ordenanzas (Tabla 4). Pueden citarse

Tabla 4. Normativa municipal, Ayuntamiento de Aranjuez (Elaboración: Merlos, M. 2015).
Municipal Regulations, Aranjuez City Council (Prepared by: Merlos, M. 2015).

Área	Fecha	Denominación
Urbanismo y ordenación del territorio	1996	Plan general de ordenación urbana (actual revisión del catálogo de bienes a proteger).
	2011	Ordenanza municipal de tráfico y circulación.
Movilidad	2014	Ordenanza reguladora del transporte de viajeros en coches de caballos en el Municipio de Aranjuez.
	1987	Carta municipal de medio ambiente de Aranjuez.
Medio ambiente y patrimonio natural	1995	Declaración del derecho al árbol (Carta de Barcelona), suscrita por el Ayuntamiento de Aranjuez.
	1998	Carta de los derechos del árbol, suscrita por el Ayuntamiento de Aranjuez.
	2013	Ordenanza municipal de protección y fomento del arbolado de Aranjuez.
	2013	Ordenanza de medio ambiente.
	2014	Plan director de ordenación, uso y gestión de los recursos naturales de Aranjuez.
	2015	Catálogo municipal de árboles singulares de Aranjuez.

en Aranjuez las de medio ambiente, comunidad de regantes y participación ciudadana. Destacable es la “Ordenanza municipal de protección y fomento del arbolado de Aranjuez”, de 23 de octubre de 2013, que desarrolla y complementa a la Ley 8/2005, de 26 de diciembre, acerca de la protección y fomento del arbolado urbano de la Comunidad de Madrid, y al Decreto 18/1992, de 26 de marzo, por el que se aprueba el “Catálogo regional de especies amenazadas de fauna y flora silvestres” y se crea la categoría de árboles singulares.

Asimismo, la administración municipal participa en la elaboración de documentos que en ocasiones alcanzan rango jurídico. Tal es el caso del “Plan general de ordenación urbana” (PGOU), cuya aprobación compete en última instancia a la Comunidad de Madrid.

No todos los planes siguen idéntico cauce. Por ejemplo en la ya mencionada propuesta del “Plan de gestión del paisaje cultural de Aranjuez”, se

reflexiona acerca de la pertinencia de su consideración jurídica, así como también acerca del ámbito territorial del órgano a quien compete su aprobación (ver Figuras 2 y 3). Este constituye en la actualidad un debate abierto y, en general, es una discusión transversal a los planes de gestión de bienes con valores patrimoniales. No obstante, ello no impide que en el plan se contextualicen diversas acciones específicas, algunas de estas se encuentran en marcha hoy.

Tal es el trámite para la reconsideración (o actualización, si se prefiere) tipológica de Aranjuez como paisaje cultural, en el marco de la referida nueva Ley de patrimonio histórico de la Comunidad Autónoma de Madrid (2013) que, a partir de la declaración de 1983 había sido tipificado como Bien de Interés Cultural (BIC) en calidad de conjunto histórico, la misma zona que con posterioridad la UNESCO reconoce bajo la categoría paisaje cultural (ver Figura 3, superior).

Otra acción a destacar es la actualización del catálogo de bienes a proteger en el casco histórico de Aranjuez (casi la mitad de la superficie inscrita por UNESCO, Figura 6)¹⁰. Entre los objetivos del catálogo y de las propuestas de protección está la consideración, junto con la estructura urbana y arquitectónica, de los valores paisajísticos y de los criterios de índole tanto artística como histórica, no siempre concurrentes. Además de la identificación de elementos intangibles asociados que permiten entender los valores culturales en el más amplio sentido de la palabra. Ello significa la adaptación al nuevo marco normativo y la conciliación entre protección medioambiental y desarrollo sociocultural¹¹ (Merlos 2014c).

Disposiciones específicas sobre los bienes patrimoniales de Aranjuez

Por último, es posible mencionar las disposiciones y resoluciones que en los distintos ámbitos geopolíticos tienen a Aranjuez, de modo expreso, como objeto de protección (Tabla 5), y que han de imbricarse con todo el cuerpo normativo que discurre desde la ley hasta la ordenanza y el reglamento.

Junto con la más difundida de UNESCO (Lista de Patrimonio Mundial), se encuentran las disposiciones de la Unión Europea, como Lugares de Interés Comunitario (LIC) o Zonas de Especial Protección para las Aves (ZEPA) incluidas en la Red Natura 2000. En el ámbito nacional es posible reconocer disposiciones como los Bienes de Interés Cultural (BIC), o autonómicos, como los parques regionales y las reservas naturales.

Respecto de las mismas, hoy se trabaja en la conciliación normativa, a veces contradictoria. Por ejemplo, en los casos en que los ámbitos de aplicación no son coincidentes en el territorio, como sucede con zonas protegidas del paisaje cultural de Aranjuez fuera del área reconocida por la UNESCO, aunque forman parte del área de amortiguamiento. Entre estos es admisible destacar alguna de las zonas de protección arqueológica, o las reservas naturales de El Carrizal de Villamejor y El Regajal-Mar de Ontígola. Por tanto, no se ha de confundir el concepto de patrimonio con el reconocimiento de su excepcionalidad y universalidad. En este sentido se hace evidente que a efectos de gestión predomina el concepto de paisaje cultural, no limitado a la zona inscrita en la Lista de Patrimonio Mundial, sino a una superficie mayor que viene a coincidir con la del término municipal de Aranjuez.

DISCUSIÓN DE RESULTADOS Y CONCLUSIONES

La consecución de la tutela jurídica de los paisajes culturales está dando importantes pasos en los últimos años. Se confirma el panorama en el que la norma determina la gestión, pero la gestión y el mismo concepto de paisaje cultural están prescribiendo a su vez los contenidos normativos.

El principal problema se sitúa en la caracterización tipológica, como se confirma respecto del caso de Aranjuez. Superada la taxonomía de Patrimonio Mundial –lo natural y lo cultural–, es justamente desde esta perspectiva de conjunto cómo se ha llegado a identificar los conflictos de su aplicación, los que comienzan a ser afrontados desde propuestas novedosas. Se observa una creciente compensación entre la protección de los bienes culturales y naturales, estableciéndose relaciones integradas con el medio ambiente bajo el paraguas del concepto de paisaje. Asimismo, el concepto de paisaje cultural ha fortalecido la valoración de aspectos como los inmateriales o los perceptivos, que son la base filosófica que inspira una normativa

¹⁰ Convenio específico de colaboración entre la Universidad Europea de Madrid y el Ilustrísimo Ayuntamiento de Aranjuez para la elaboración de un proyecto de investigación relativo al catálogo de bienes a proteger en el casco histórico de Aranjuez, 24 de marzo de 2014.

¹¹ El catálogo vigente fue aprobado en 1996 (Consejo de Gobierno de la Comunidad de Madrid, 5 de septiembre), como parte del “Plan general de ordenación urbana de Aranjuez”, por tanto, antes de la inscripción del Paisaje Cultural de Aranjuez en la Lista de Patrimonio Mundial.

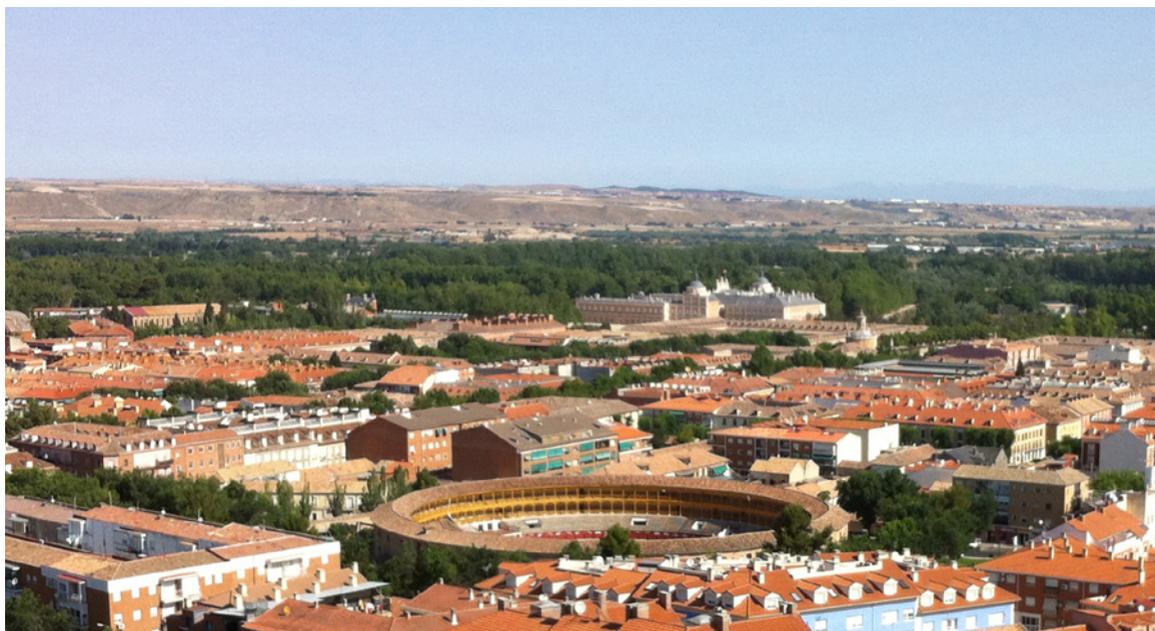


Figura 6. Casco histórico de Aranjuez (Fotografía: Merlos, M. 2013).
 Historic district of Aranjuez (Photograph: Merlos, M. 2013).

que aúna y armoniza lo natural con el artificio, y que en principio debería ser acogida de modo satisfactorio por la ciudadanía.

Definido el paisaje cultural, habrá que dar paso a la siguiente y necesaria conceptualización jurídica de los mismos, respecto de cuya base habrán de asentarse las estrategias para su gestión.

El Convenio del paisaje se convierte en punto de partida y consecuencia del mismo, tanto para España como para Aranjuez, son el “Plan nacional del paisaje cultural”, la identificación tipológica en la normativa de la Comunidad de Madrid, y las acciones de la institución municipal encaminadas a la adscripción de Aranjuez a la tipología reconocida en la última Ley de Patrimonio autonómica, así como también la revisión del catálogo del casco histórico.

Estos avances son un buen augurio para dar respuesta positiva a recientes interrogantes, como la efectiva inclusión de directrices de paisaje en el planeamiento territorial y urbanístico, según pauta el Convenio Europeo del Paisaje, o el papel de la gestión de los paisajes culturales más allá de lo territorial, en la consideración de otros elementos que permitan el desarrollo sostenible y el uso adecuado del bien.

La experiencia en el marco político europeo puede ser una referencia para otros ámbitos territoriales, en los que también se está planteando la tutela normativa.

En última instancia, la definición jurídica de los paisajes culturales sostenida en la definición del concepto y en la labor de sistematización normativa es la que permite iniciar acciones de desarrollo de programas de gestión. Esta labor es considerada como una acción en sí misma, y por tanto propuesta en las directrices de gestión del Paisaje Cultural de Aranjuez, lo que se entiende como una estrategia eficaz que puede aplicarse a otros paisajes culturales.

Las nuevas iniciativas a nivel mundial abren el discurso a otros ámbitos geográficos. Este marco de actividad es propicio para albergar los planteamientos –reflexión y metodología– del presente estudio, en el entendido que trasciende la propia especificidad del caso. El contenido teórico y las identificaciones tipológicas en la norma, así como la jerarquía territorial de esta, serán decisivos en la elaboración de planes directores para esos bienes ya identificados, así como en las nuevas adscripciones tipológicas que habrán de producirse en un futuro no muy lejano.

Tabla 5. Disposiciones específicas sobre los bienes patrimoniales de Aranjuez (Elaboración: Merlos, M. 2015).
Specific Rules on the Heritage of Aranjuez (Prepared by: Merlos, M. 2015).

Ámbito	Fecha	Denominación	Distinción	Categoría / tipología
Internacional	1991	Carrizales y sotos de Aranjuez.	ZEPA ES 0000119 Red Natura 2000	Zona de especial protección para las aves.
	1993	Cortados y cantiles de los ríos Jarama y Manzanares.	ZEPA ES 0000142 Red Natura 2000	Zona de especial protección para las aves.
	1999	Vegas, cuestras y páramos del sureste de Madrid.	LIC ES 31 10006	Lugares de importancia comunitaria.
	2001	Aranjuez	Lista de Patrimonio Mundial Exp. 1044	Paisaje cultural.
	2014	Vegas, cuestras y páramos del sureste de Madrid.	ZEC ES3110006 Red Natura 2000	Zona de especial conservación
Nacional	1931	Palacio real de Aranjuez y la Casita del Labrador, con sus jardines y edificios anexos.	BIC	Monumento.
	1983	Aranjuez.	BIC	Conjunto histórico.
	1989	Zonas de protección arqueológica de Aranjuez I, II y III (incoado, 1989).	BIC	Zona arqueológica.
	1990	Fiestas del Motín.	Fiesta de interés turístico nacional	Bien etnográfico
	1999	Real convento de San Pascual.	BIC	Monumento.
	2002	Iglesia y arcos de San Antonio.	BIC	Monumento.
	2014	Fiestas del Motín.	Fiesta de interés turístico internacional	Bien etnográfico
	Regional	1991	El Carrizal de Villamejor	Reserva natural.
1994		Ejes de los cursos bajos de los ríos Manzanares y Jarama.	Parque regional.	Parque regional
1994		El Regajal-Mar de Ontígola	Reserva natural.	Reserva natural

REFERENCIAS CITADAS

- CONSEJO DE EUROPA. 2000. *Convenio europeo del paisaje*. Recuperado de: http://www.magrama.gob.es/en/desarrollo-rural/temas/desarrollo-territorial/090471228005d489_tcm11-24940.pdf [12 noviembre 2015].
- CRUZ PÉREZ, M. 2009. Criterios para un plan de paisajes culturales. *Seminario internacional sobre paisajes culturales "El caso de la Serra de Tramuntana (Mallorca)"*. Consejo de Mallorca, Palma de Mallorca, España. Recuperado de: http://candidatura2009.wiki-site.com/index.php/MARIA_LINAREJOS_CRUZ._Criterios_para_un_plan_de_paisajes_culturales [6 noviembre 2016].
- FOWLER, P. J. 2003. *World Heritage Cultural Landscape, 1992-2002*. París, Francia: UNESCO, World Heritage Center.
- INTERNATIONAL FEDERATION OF LANDSCAPE ARCHITECTS (IFLA). 2015. Bruselas, Bélgica. Recuperado de: <http://iflaonline.org/> [11 noviembre 2015].
- INSTITUTO DEL PATRIMONIO CULTURAL DE ESPAÑA (IPCE). 2012. *Plan Nacional del Paisaje Cultural*. Recuperado de: <http://ipce.mcu.es/conservacion/planesnacionales/paisajes.html> [30 noviembre 2015].
- LATIN AMERICAN LANDSCAPE INITIATIVE (LALI). 2012. Disponible en: http://iflaonline.org/wp-content/uploads/2015/05/120910-LALI_EN_Final.pdf
- MERLOS, M. 2011. Paisaje Cultural de Aranjuez y Patrimonio Mundial: seducción, declaración y compromiso. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 24: 481-504. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3789817>
- MERLOS, M. 2013a. Paisaje Cultural de Aranjuez: parámetros para un plan de gestión. *América Patrimonio*, 5: 24-39. Disponible en: http://openarchive.icomos.org/1425/1/Am%C3%A9rica_Patrimonio_5-article2.pdf
- MERLOS, M. 2013b. El Real Cortijo de San Isidro y su pertenencia al Paisaje Cultural de Aranjuez. En: I. Ordieres (coord.), *El Real Cortijo de San Isidro y su integración en el Paisaje Cultural de Aranjuez*, pp. 6-17. Madrid-Aranjuez-Alcalá de Henares, España: Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Aranjuez, Universidad de Alcalá.
- MERLOS, M. 2014a. Hacia una visión integral de los paisajes culturales: identidad e imagen de Aranjuez. *Actas del ciclo de seminarios "Paisajes culturales y patrimonio mundial"*, 36 p. Alianza de Paisajes Culturales de Patrimonio Mundial. Aranjuez, Las Médulas, La Alhambra de Granada y Generalife, España. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/286449297_Hacia_una_vision_integral_de_los_paisajes_culturales_identidad_e_imagen_de_Aranjuez
- MERLOS, M. 2014b. Gestión del Paisaje Cultural de Aranjuez. Estrategias, programas y el ejemplo de una acción. *Actas del ciclo de seminarios "Paisajes culturales y patrimonio mundial"*, 23 p. Alianza de Paisajes Culturales de Patrimonio Mundial. Aranjuez, Las Médulas, La Alhambra de Granada y Generalife, España. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/286449497_Gestion_del_Paisaje_Cultural_de_Aranjuez_estrategias_programas_y_el_ejemplo_de_una_accion
- MERLOS, M. 2014c. Aranjuez ciudad cortesana, ciudad rústica. Urbanismo en el paisaje. *Actas del seminario internacional "Protección y gestión del paisaje urbano histórico"*. Asociación Ciudades Patrimonio de la Humanidad de España, Ayuntamiento de Cuenca, Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, España. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/309726179_ARANJUEZ_CIUDAD_CORTESANA_CIUDAD_RUSTICA_URBANISMO_EN_EL_PAISAJE
- MITCHELL, N., RÖSSLER, M. y TRICAUD, P.M. 2009. *World Heritage Cultural Landscapes. A Handbook for Conservation and Management*. París, Francia: UNESCO, World Heritage Center.

RÖSSLER, M. 1998. Los paisajes culturales y la convención del patrimonio mundial cultural y natural: resultados de reuniones temáticas previas. En: E. Mujica Barreda (ed.), *Paisajes culturales en Los Andes. Memoria narrativa, casos de estudio, conclusiones y recomendaciones de la reunión de expertos*, pp. 47-55. Arequipa- Chivay, Perú: UNESCO. Recuperado de: <http://www.condesan.org/unesco/Cap%2006%20metchild%20rossler.pdf> [11 noviembre 2015].

SAIZ MARTÍN, E. 2014. ¿Paisaje o espacio cultural? Hacia la comprensión de un territorio. *Actas del ciclo de seminarios "Paisajes culturales y patrimonio mundial"*, 17 p. Alianza de Paisajes Culturales de Patrimonio Mundial. Aranjuez, Las Médulas, La Alhambra de Granada y Generalife, España.

WORLD HERITAGE CENTER (WHC). 1992. *Report of the 16th Session of the World Heritage Committee* (WHC-92/CONF. 002/12). Santa Fe, Estados Unidos de América. Recuperado de: <http://whc.unesco.org/archive/repcom92.htm> [3 noviembre 2015].

WORLD HERITAGE CENTER (WHC). 1994. *Report of the 18th Session of the World Heritage Committee* (WHC-94/CONF.003/04). Phuket, Thailand. Recuperado de: <http://whc.unesco.org/en/sessions/18COM/documents/> [6 noviembre 2016]

WORLD HERITAGE CENTER (WHC). 1999. *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention* (WHC. 99/2). Recuperado de: <http://whc.unesco.org/archive/opguide99.pdf> [3 noviembre 2015].

WORLD HERITAGE CENTER (WHC). 2001. *Report of the 25th Session of the World Heritage Committee* (WHC-01/CONF. 208/24). Helsinki, Finlandia. Recuperado de: <http://whc.unesco.org/archive/repcom01.htm> [3 noviembre 2015].

WORLD HERITAGE CENTER (WHC). 2005a. *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention*, art. 47 (WHC. 05/2). Recuperado de: <http://whc.unesco.org/archive/opguide05-en.pdf> [30 noviembre 2015].

WORLD HERITAGE CENTER (WHC). 2005b. Revision of Criteria of Properties Inscribed on the World Heritage List According to the Operational Guidelines. *Report of the 30th Session of the World Heritage Committee* (WHC-06/30.COM/8D). Vilnius, Lituania. Recuperado de: <http://whc.unesco.org/archive/2006/whc06-30com-19e.pdf> [3 noviembre 2015].

WORLD HERITAGE CENTER (WHC). 2012. *The International Protection of Landscapes. A Global Assessment*, on the occasion of the 40th Anniversary of the World Heritage Convention and to promote the UNESCO International Traditional Knowledge Institute (ITKI). Florencia, Italia. Recuperado de: http://www.firenzepatrimoniomondiale.it/wp-content/uploads/2015/11/PROGRAMMA_convegno_ITKI.pdf [12 noviembre 2015].

UNESCO. 1972. *Convención sobre la protección del patrimonio mundial cultural y natural*. 17ª Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. París, Francia. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13055&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

ZOIDO, F. 2006. *Bases para la aplicación del convenio europeo del paisaje en España*. Recuperado de: http://www.upo.es/ghf/giest/documentos/paisaje/Zoido_Basesaplicacionconvenioeuropeopaisajeenespana.pdf [11 noviembre 2015].

HISTORIA DE LOS PAPELES PINTADOS DEL PALACIO DE QUINTANAR DE SEGOVIA, ESPAÑA

The History of Palacio de Quintanar de Segovia's Wallpaper in Spain

Lucía Gómez-Robles ¹

RESUMEN

El palacio de los marqueses de Quintanar de Segovia (España) posee una sucesión de capas decorativas de distintas épocas, entre las que destacan los papeles pintados de principios del siglo XIX. Por medio de la investigación histórica para su restauración, que incluyó el análisis de los mismos, de sus paralelos temporales y geográficos, y el rastreo de distintas fuentes, se establecieron las particularidades de esta decoración de papel pintado. Entre ellas, su relación con aquellos pertenecientes a los palacios reales de Madrid, en específico con los de la Quinta de El Pardo, de procedencia francesa. Se determinó además que estos constituyen uno de los ejemplos más tempranos de este tipo de decoración.

Palabras clave: papel pintado, artes decorativas, palacio de Quintanar, Quinta de El Pardo, palacio de Lozoya.

ABSTRACT

The Marquesses of Quintanar Palace in Segovia (Spain) presents several overlapped layers of decoration from different periods. One of these layers stands out among all of them: the wallpapers from the beginning of the nineteenth century. Its singularity was discovered through the historical research conducted for the restoration project, which included a close analysis of the papers, the comparison with contemporary and geographical parallels, and the study of documentary sources. This process allowed research to establish its relationship with similar decorations at royal palaces in Madrid, specifically the *Quinta de El Pardo*, imported from France. Furthermore they are one of the first examples of this early-type wallpaper.

Key words: wallpaper, fine arts, Quintanar Palace, Quinta de El Pardo, Lozoya Palace.

¹ The Bahrain Authority for Culture and Antiquities (BACA). Bahrain. luciagomezrobles@gmail.com

INTRODUCCIÓN

El palacio de Quintanar, en la calle San Agustín de Segovia (España), es un edificio de finales del siglo XV y principios del siglo XVI que ha sufrido numerosas reestructuraciones. A mediados del siglo XX dejó de pertenecer a la familia y pasó a convertirse en un edificio público (Figura 1). Desde 1950 ha sido utilizado, entre otras actividades, para la Beca de Pintura de Pensionados de Segovia, organizada por la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce. En 2007 la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León aprobó un presupuesto para rehabilitar el edificio, con el objetivo de albergar la sede del Centro de Artes

Audiovisuales y Tratamiento de Nuevas imágenes, y la Universidad de Verano.

En el transcurso del estudio histórico artístico respecto de las decoraciones interiores del palacio, efectuado a comienzos de 2010, se realizaron varios descubrimientos de interés en los papeles pintados, entre ellos la identificación de la real fábrica de papeles pintados de Madrid, desconocida hasta el momento. El presente artículo describe las características y peculiaridades de este conjunto decorativo.



Figura 1. Interior del patio del palacio de Quintanar (Fotografía: Abelleira, S. 2008).
Palace of Quintanar's courtyard (Photograph: Abelleira, S. 2008).

ORIGEN DE LOS PAPELES PINTADOS EN EUROPA

Pese a su origen temprano y su uso dentro de la cultura china, los papeles pintados no fueron usados en Europa hasta la mitad del siglo XVII, importados por españoles y alemanes. De hecho, las frecuentes menciones a mediados del siglo XVIII, acerca de papeles decorados de China y usados por la nobleza, hacían siempre referencia a importaciones (Russel 1905: 309-310). No obstante, desde la segunda mitad del siglo estos se produjeron en Inglaterra a una escala considerable, siendo el primer país europeo en fabricar este tipo de materiales. Con posterioridad Francia tomó su lugar en la producción papelera. A finales del siglo XVIII los papeles pintados fueron sustituyendo a los tapices, la seda y los damasquinados, debido a su costo más reducido (Russel 1905: 309).

Las primeras producciones se limitaban a imitar modelos más caros en un material más barato. Es así como las telas bordadas y pintadas, los tapices de cuero labrado (guadameciles) y todo el resto de los acabados costosos fueron sustituidos por pasta de papel (Hild 1932: 252).

Este material podía ser pintado a mano o estampado con distintos sistemas, pero mientras que en China se combinaban ambos procesos, en Europa se optó desde el principio por estamparlos, lo que dio origen a la industria de los papeles pintados, inicialmente en trozos pequeños.

Esta industria adquirió gran importancia y se difundió con rapidez a principios del siglo XIX con el empleo del papel en rollos (Lynn 1981: 59). La invención de la máquina de hacer papel pintado continuo, a mediados del siglo, permitió que la fabricación de estos se convirtiese en una industria de mayor escala.

En España también se abrieron varias fábricas de papel pintado, algunas de las primeras en manos de empresarios extranjeros, como los franceses Pedro Jacquet y Pedro Giroud de Villette; este último, dueño de la fábrica de papel pintado y adornista de Casa y

Cámara de S.M.² (Mesonero Romanos 1833: 262). Sin embargo, en términos generales no tuvieron gran éxito entre las clases altas que preferían importar los papeles de fábricas extranjeras. Para las clases más modestas, las tiendas incorporaron gran cantidad de productos foráneos.

Respecto de los avances de la técnica de producción, antes de 1835³ prácticamente todos los papeles pintados se hacían a mano, con plantillas, en grabado (con escasa frecuencia), o con bloques de madera, uniendo las hojas de papel entre sí (Lynn 1981: 59). Sin embargo, a partir de la década de 1830 se comienzan a usar en Europa las máquinas de producción de papel continuo. En España, no obstante, hasta la década de 1860 seguirán usándose los papeles pintados compuestos por módulos de cenefas y rosetones que se adaptaban a la forma y tamaño de las habitaciones. No es hasta fines del siglo XIX cuando se ponen de moda los papeles continuos con motivos decorativos repetitivos, confeccionados en largos rollos que son producidos de modo industrial (Rosselló i Nicolau 2007).

ORIGEN TRADICIONAL DE LOS PAPELES PINTADOS EN ESPAÑA

Al inicio de este estudio, el origen de los papeles pintados del palacio de Quintanar, muy similares a los que se hallan en el vecino palacio de Lozoya –familia con la que se encontraban emparentados–,

² Abreviatura de Su Majestad.

³ Fecha aproximada que se puede establecer como frontera para el proceso de industrialización de la producción de papeles pintados (Lynn 1981: 59).

carecían de una referencia temporal y su procedencia era desconocida hasta el momento.

En la bibliografía especializada, estos papeles pintados se han relacionado con los de la Quinta de El Pardo y los del Palacio Real de Madrid (cfr. Canals 2003). El marqués de Lozoya (1974: 31) ha señalado, por su parte, que el mejor conjunto de papeles se encontraba en el palacio de la Zarzuela que, situado en las afueras de Madrid, fue destruido por completo durante la Guerra Civil española.

En cuanto a los papeles del palacio de Lozoya, Teresa Canals (2003: 61) en su estudio acerca de estos elementos decorativos, reconoció la presencia de tres modelos españoles, un modelo francés de 1840 y unos rosetones de techo con forma de sombrilla china, que se habrían colocado en una redecoración del palacio de principios del siglo XIX. De hecho el marqués de Lozoya en sus memorias refiere a esta intervención:

Quando yo nací, la casa, en su aspecto exterior y en el interior no tenía la belleza que tiene ahora, después de la restauración efectuada por mi madre. La fachada, pintada imitando una arquitectura neoclásica a comienzos del siglo XIX estaba en muy mal estado, y lo mismo sucedía con el patio y la gran escalera imperial. Al interior eran tan bellos como son ahora los cuatro salones que ocupan toda la fachada principal, tres de ellos (la antesala, la sala, el gabinete de columnas) decorados hacia 1816 con papeles pintados extraordinarios (Lozoya 1992: 33).

Canals (2003: 61) indica también la similitud entre dos de los modelos del palacio de Lozoya y otros conservados en la Quinta de El Pardo⁴, cuya única diferencia radica en el color. A causa de la ausencia de

estos modelos en los catálogos europeos consultados por la autora, ella propone una procedencia de la real fábrica de papeles pintados de S.M., ya que la actual marquesa de Lozoya recuerda, según tradición oral familiar, que estos fueron un regalo de Fernando VII, cuando se redecora el palacio entre 1814 y 1815 aun cuando el marqués de Lozoya (cfr. 1992: 33) señala en sus memorias que esta intervención se realizó en 1816.

De los papeles del palacio de la Quinta de El Pardo, Canals (2003: 57-58) señala que provienen en parte de Francia y que otros fueron fabricados en España, a principios del siglo XIX. A su vez la autora presenta algunos ejemplares que se asimilan a la decoración de la primera planta del Palacio Real de Madrid, también del siglo XIX.

El marqués de Lozoya (1974: 29) también afirmaba que el origen de los papeles de la Quinta era un misterio, aunque sugería un posible origen francés al igual que las carrozas y lámparas de araña de época fernandina de los que se habían encontrado las facturas. Sin embargo, la existencia de una real fábrica de papeles pintados de S.M. queda probada por el programa de visitas preparado en 1819 para el Príncipe Elector de Sajonia, que incluía la fábrica como una de las actividades a realizar.

En realidad esta fábrica no era otra que la de Pedro Giroud de Villette, empresario francés que en 1786 instaló en Madrid una industria de papeles pintados que abastecía a la aristocracia de la capital y de las provincias (Mesonero Romanos 1833). La confusión con la real fábrica se produjo porque en la época esta empresa privada fue conocida como la “Real fábrica de papeles pintados, adornista de la casa y cámara de S.M.”. Así se refleja en un anuncio del *Diario de Madrid* de 12 de septiembre de 1809; en un documento administrativo de 1814 “Sobre papel pintado en el Coliseo de la Cruz y el Coliseo de los Caños del Peral” (Thomason 2005: 157); y en el libro *Mercurio de España*, publicado por la Imprenta Real de Madrid en 1798. En este último caso, aparece como “Real fábrica de papeles pintados”. Tanto en el *Mercurio de España* como en el *Diario de Madrid*, se localiza la fábrica, “(...) inmediata al Convento de las Señoras Comendadoras de Santiago (...)” (Imprenta

⁴ La Quinta de El Pardo, en la actualidad bajo la responsabilidad de Patrimonio Nacional (organismo público a cargo de los bienes de la Corona española), es una de las casas de campo que los aristócratas españoles de los siglos XVII y XVIII construyeron en las afueras de Madrid, en la región conocida como Monte de El Pardo. Incluye un palacete, jardines y una casa de labor.

Real de Madrid 1798: 383), “(...) en las inmediaciones del cuartel [sic] de guardias de Corps (...)” (Noticias particulares, *Diario de Madrid* 1809: 295).

Teresa Canals (2004) profundizó su estudio, durante las Jornadas sobre reales fábricas celebradas en noviembre de 2002, en La Granja de San Ildefonso, España, mediante la presentación de documentos testimoniales procedentes del Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional, España).

LAS SALAS CON PAPELES PINTADOS DEL PALACIO DE QUINTANAR

Los papeles pintados de Quintanar corresponden a un conjunto de cuatro habitaciones (salas II, III, IV y V; Figura 2) que, con distintas composiciones, usan módulos de papel de diversos tipos que varían en sus motivos decorativos.

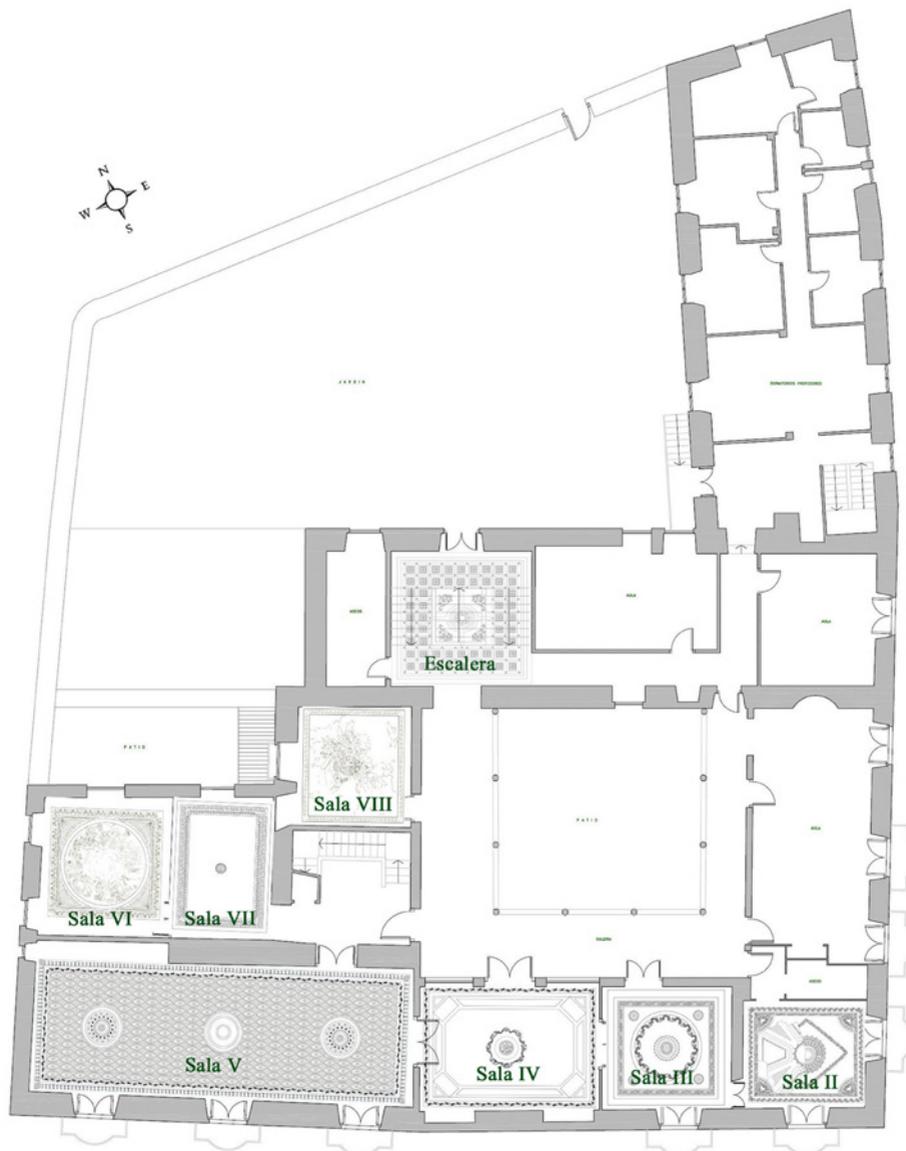


Figura 2. Plano del edificio en el que se identifican las salas II, III, IV y V que aún conservan papeles pintados (Elaboración: Suárez-Inclán, M. 2009).
Building plan distribution identifying the rooms II, III, IV and V, which still conserve wallpapers (Prepared by: Suárez-Inclán, M. 2009).

La sala II, de planta rectangular, contiene un rosetón central en el cielo en forma de sombrilla china que se inscribe en un rectángulo formado por módulos de motivos vegetales, a base de hojas verdes y flores en tonos rojizos (Figura 3). Rodeando todo el borde del cielo se sitúa un friso de hojas de acanto, simulando una decoración en bajo relieve de color ocre, en cuyos ángulos se repiten los mismos motivos. En la escocia de transición entre el cielo y el muro aparece un último motivo de piñas y hojas. Esta decoración se colocó sobre una pintura mural anterior que se ha conservado en las paredes de la misma sala (Gómez-Robles, 2011).

En la sala III, también de planta rectangular, vuelve a aparecer un rosetón central en forma de sombrilla china, pero esta vez inscrito en un círculo de guirnaldas con hojas y flores, que a su vez se asocia a un círculo externo que simula una moldura escultórica. El borde de la composición se completa con un friso de fondo negro y motivos clásicos, como jarrones y tondos, acompañados con elementos vegetales y animales. En los ángulos internos del friso existen rosetones de pequeño tamaño con forma de sombrilla china, y rodeados por un círculo de rosas rojas (Figura 4).



Figura 3. Papeles pintados de la sala II, cuyo motivo principal es un rosetón en forma de sombrilla china. Se observa la superposición de elementos decorativos correspondientes a épocas y gustos distintos (Fotografía: Abelleira, S. 2008).
Wallpapers in room number II, with a central rosace in a chinese sunshade style as the main decorative element. An overlapping of decorations from different periods and trends is visible (Photograph: Abelleira, S. 2008).



Figura 4. Papeles pintados de la sala III, donde el rosetón central del cielo aparece inscrito en un círculo de guirnaldas que se asocia a otro externo que simula una moldura (Fotografía: Abelleira, S. 2008).
Wallpapers in room number III, where the central rosace on the ceiling is inscribed within a garlands circle attached to another circle simulating a molding (Photograph: Abelleira, S. 2008).



Figura 5. Papeles pintados de la sala IV, con rosetón que simula molduras escultóricas, rodeado por guirnalda de las mismas características que la sala III. Sus muros presentan fragmentos de una panorámica (Fotografía: Abelleira, S. 2008).
Wallpapers in room number IV, with central rosace simulating carved molding surrounded by garlands, similar to room III. The walls present fragments of a landscape (Photograph: Abelleira, S. 2008).

La sala IV presenta otro rosetón central en el cielo, en este caso muy diferente a los anteriores, ya que simula molduras escultóricas. Este se encuentra rodeado también por una corona de guirnalda, la misma de la sala III. El friso externo posee motivos geométricos en naranja y negro, muy sencillos, que al llegar a los ángulos se transforma en un motivo rectangular ocre, del tipo moldura, muy similar al de la sala III. En su interior se sitúan cuatro escenas mitológicas con personajes ataviados al modo romano. En la escocia de encuentro del muro con el cielo aparece de nuevo una cenefa de motivos vegetales esquemáticos. Las paredes de la habitación presentan asimismo cinco panorámicas situadas entre las puertas, en las que se observan escenas de jardín con esculturas y arquitecturas neoclásicas (Figura 5).



Figura 6. Papeles pintados de la sala V. A diferencia de las otras habitaciones, el rosetón se dispone sobre fondo de papel pintado con motivo geométrico y elemento floral en el centro (Fotografía: Abelleira, S. 2008).
Wallpapers in room number V. On the contrary to the others rooms, the central rosace is located over a wallpaper background with geometrical design and a central flower inside each form (Photograph: Abelleira, S. 2008).

La sala V se diferencia de las anteriores en que, mientras las otras sitúan los motivos sobre un fondo blanco, en este caso las decoraciones se superponen a una base de papel pintado con motivos geométricos, de forma almadrada, con un elemento floral en el centro (Figura 6). Se localizan además tres rosetones compuestos, cuyos atributos son los mismos que presenta el pequeño rosetón de la sala III. Se disponen a su alrededor varias coronas vegetales, florales y en forma de sombrilla china. El friso de esta habitación es el mismo que se observa en la escocia de la sala IV, en tanto que la escocia de este cuarto se cubre con un nuevo motivo decorativo, a base de elementos geométricos con dibujos vegetales ocre.

IDENTIFICACIÓN Y DATACIÓN RELATIVA DE LOS PAPELES PINTADOS DE QUINTANAR

Pese a la variedad de paralelos que parece existir entre los papeles pintados del palacio de Lozoya, la Quinta de El Pardo y el Palacio Real de Madrid, y que los estudios revisados sitúan a comienzos del siglo XIX, lo cierto es que no existía hasta el momento una datación relativa que ofreciera indicios acerca de su situación temporal, y mucho menos aún, una localización de la fábrica de producción de los mismos.

Sin embargo, la realización del estudio histórico-artístico del palacio de Quintanar ha localizado el origen de los papeles y una datación relativa bastante

precisa. Aun cuando el eclecticismo decorativo del siglo XIX no permite una analogía segura, se determinó que el único modo más fiable para ello sería la vinculación con la fábrica de origen.

Se ha señalado que durante el siglo XVIII los papeles pintados se importaban de China y solo en la segunda mitad de ese siglo se comienzan a producir en Inglaterra y Francia.

Los papeles presentes en Quintanar, de distintas piezas, en vez de papeles continuos, dejan de realizarse a partir de la década de 1860, lo que daba



Figura 7. Detalle decorativo del rosetón central de la sala II del palacio de Quintanar, procedente de la fábrica Zuber et Cie de Rixheim, Francia (Fotografía: Gómez-Robles, L. 2009).
Decorative detail of the central rosette in room number II of the Quintanar Palace, from the Zuber et Cie factory in Rixheim, France (Photograph: Gómez-Robles, L. 2009).

un margen de un siglo entre mediados del XVIII y mediados del XIX, aunque el siglo XVIII parecía algo temprano para los papeles segovianos.

Realizando un barrido de las distintas fábricas de papel activas en ese momento, tanto en Inglaterra como en Francia, ya que la producción española era en general posterior y de menos importancia, se hallaron las factorías de origen de varios de los motivos decorativos de Quintanar.

El primer motivo identificado corresponde al rosetón tipo sombrilla de la sala II (Figuras 7). Este pertenece

a la colección de la fábrica Zuber et Cie de Rixheim (Francia, región de Alsacia), creada en 1797 con el nombre de Hartmann Risler & Cie y que se convirtió, a partir de 1803, en Jean Zuber & Cie. El elemento decorativo fue creado a fines del siglo XVIII con el número 346 por Malaine, uno de los diseñadores de la compañía. Este motivo aparece aún entre los precios de ornamentos producidos en 1830, para luego dejar de fabricarse. En los últimos años Zuber ha reimpreso este motivo, copia del antiguo para su comercialización en la actualidad (Figura 8).

Los motivos vegetales que rodean los rosetones centrales también se han identificado como pertenecientes a la fábrica de Rixheim. Estos fueron creados hacia 1800 y dejaron de comercializarse entre 1815 y 1820, ya que habían pasado de moda en París.

Otros elementos reconocidos son las panorámicas con escenas de jardines neoclásicos que se sitúan en la sala IV. Estas pertenecen a la fábrica Dufour et Cie de Mâcon (Francia, región de Borgoña), fundada también en 1797 por Joseph y Pierre Dufour. La pieza que representa un jardín inglés con una columna de piedra al centro de la escena y en la que se sitúa una escultura de Mercurio, ha sido identificada con claridad como uno de los diseños de la factoría francesa que recibía el nombre de *Jardin Anglais*, pese a que es más conocida como *Jardins de Bagatelle*, nombre que recibió a comienzos del siglo XX (Figura 9). El origen de este diseño está en 1804 y se trata de una de las primeras panorámicas que se comercializan en Francia.

Jean et Cie y Dufour et Cie fueron las primeras compañías en producir grandes panorámicas para disponer en paramentos completos de las habitaciones, al modo en que lo hacían las escenas chinas. La primera exhibición pública de estas grandes perspectivas se realizó en 1806 en París. Sin embargo, las panorámicas de pequeño formato existían desde algún tiempo y fueron realizadas por

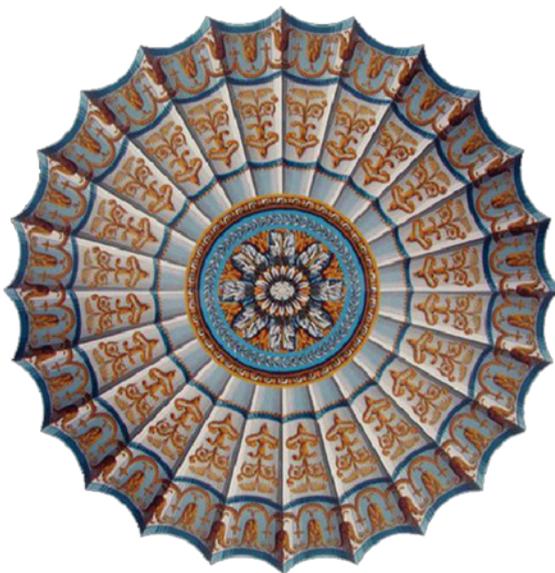


Figura 8. Motivo decorativo de la fábrica Zuber et Cie que en la actualidad se encuentra disponible para su comercialización, colección *Plafond Chauve Souris* (Fotografía: Zuber et Cie 2009, http://www.zuber.fr/ancien_site/english/plafonds.html).
Decorative element by the Zuber et Cie Factory which is currently available for commercialization, collection Chauve-Souris Plafond (Photograph : Zuber et Cie 2009, http://www.zuber.fr/ancien_site/english/plafonds.html).



Figura 9. Panorámica conocida como *Jardins de Bagatelle* (Fotografía: Thibaut-Pomerantz, C. [s.f.], <http://antique-wallpaper.com/jardins-anglais-2/>).

primera vez por Arthur & Robert en París en la década de 1790 (Claval 2008: 65-87).

El *Jardin Anglais* ha sido estudiado en diversas ocasiones y por diferentes especialistas (Teynac et al. 1981: 108, Nouvel-Kammerer 1998: 14), siendo la última atribución realizada por Bernard Jacqué et al. (2002: 176), conservador del *Musée du Papier Peint* de Rixheim, que sitúa el origen del diseño en 1804 para la fábrica Dufour y proponiendo a Pierre-Antoine Mongin como diseñador. El investigador francés basa su atribución en una carta de diciembre de 1804 en la que se menciona el envío de doce rollos de *Jardin Anglais*.

Se trata de una composición de doce paneles de papel verjurado empalmados entre sí, ya que su producción es anterior a la invención del papel continuo, de siete colores sobre un fondo azul cielo. La imagen es la composición de un jardín anglo-chino, con abundante vegetación y varios elementos arquitectónicos, en el que se distribuyen 35 personajes, adultos y niños vestidos a la moda del

momento en color sepia (Jacqué et al. 2002).

De los doce paneles del diseño original en Quintanar se han conservado cinco fragmentos dispuestos de forma individual con una cenefa alrededor, a modo de cuadro, en vez de la composición continua del original:

- El primero de los fragmentos se corresponde con el panel 6 original, constituido por una columna de piedra coronada por Mercurio.
- El segundo fragmento, el de mayor tamaño, incluye los paneles originales 3, 4, 5 y 6, que representan un pabellón con decoración egipcia, un pórtico detrás de un estanque, una fuente con la figura de la diosa Isis y de nuevo la columna con la estatua de Mercurio. De los cuatro, los centrales 4 y 5, tienen un repinte de vegetación que oculta los dibujos originales.
- El tercer fragmento, une el panel original 8 con parte del 4, que incluye una pagoda sobre un puente y el pórtico detrás del estanque.



Landscape known as Jardins de Bagatelle (Photograph: Thibaut-Pomerantz, C. [s.f.], <http://antique-wallpaper.com/jardins-anglais-2/>).

- El cuarto fragmento corresponde a los paneles originales 1 y 2, que presentan una escena de un joven besando la mano de una mujer sentada en un banco, en el caso del primero; y unos paseantes y un par de jardineros en el segundo. La escena del joven y la mujer se ha perdido y aparece repintada con vegetación.
- El quinto fragmento fue retirado de la sala IV y en la actualidad se desconoce su localización. Es probable que se vincule con los paneles finales 9 y 10 o bien 11 y 12 del diseño original que son los fragmentos faltantes.

Esta panorámica, además de ser una de las más antiguas conocidas, parece haber copiado elementos de arquitectura real contemporánea. El puente chino fue reconocido entre las arquitecturas del jardín del *Chateau de Bagatelle*, del conde de Artois, hermano de Luis XVI. En tanto que la columna central parece pertenecer al parque de Cassan en *l'Isle-Adam* y la fuente de la diosa Isis se correspondería con la fuente de la Regeneración edificada en las ruinas de

la Bastilla en 1793. Otros dos motivos pertenecientes a los paneles 11 y 12 han sido asociados a elementos arquitectónicos de la época: el templete circular se vincularía con el realizado por Richard Mique en el *Petit Trianon* del palacio de Versalles y la escultura de Diana tiene paralelos en Versalles y en las Tullerías (Jacqué et al. 2002).

Por último se ha de señalar que se trata de una panorámica excepcional en cuanto a la cantidad de ejemplares conservados. Se han documentado solo cinco ejemplares conocidos: uno en manos privadas en *Puy de Dôme*; otro en el museo de Boston; un tercero en la casa Carlhian, de altura reducida; y cuatro paneles, del 5 al 8, en el *Musée du Papier Peint* de Rixheim (Jacqué et al. 2002). Esto significa que la copia fragmentada de Quintanar corresponde a la quinta copia conocida de esta panorámica.

El resto de los papeles pintados de alta gama que aparecen en el palacio debieron pertenecer también a la producción de la fábrica Zuber, debido a la coherencia del conjunto, instalándose

probablemente entre 1804 y 1815 según Philippe de Fabry (comunicación personal 2010), director del *Musée du Papier Peint* de Rixheim en el momento de realizar esta investigación, donde fue trasladado el archivo histórico de la fábrica en 1983.

Según Fabry, las colecciones de este momento tienen muchas lagunas, por lo que no se pueden afirmar con certeza absoluta que los elementos de Quintanar pertenezcan a Zuber. Sin embargo, es coherente pensar que todos los elementos empleados en las composiciones que siguen la misma línea decorativa corresponden al mismo momento y comparten el mismo origen. De hecho, el mismo Fabry (comunicación personal 2010) ha identificado los papeles pintados del vecino palacio de Lozoya como contemporáneos a los de Quintanar; papeles que el propio marqués de Lozoya sitúa en sus memorias como una redecoración realizada hacia 1816 (Lozoya 1992:33).

En cuanto a los papeles no identificados como franceses, estos bien pudieron proceder de una fábrica local, como la de Giroud de Villette, ya que su producción era la de mayor prestigio para la época en virtud de su vinculación con la monarquía. En cualquier caso, es difícil de probar por la ausencia de documentación acerca de dicha fábrica.

Se determina por tanto que el conjunto de los papeles pintados del palacio de Quintanar debió instalarse entre 1810 y 1815-16, y muy probablemente hacia el final de ese período, es decir, 1815-16, ya que incluso viniendo algunos de ellos de otro lugar, debieron de disponerse en el mismo tiempo. Lo más probable es que fueran instalados por un pintor-decorador local que utilizaría para el fondo papeles de la zona.

Sin embargo existe aún la incógnita de cómo estos papeles pudieron llegar a Segovia. Al respecto es necesario señalar que tanto las investigaciones efectuadas en el palacio de Lozoya como en la Quinta de El Pardo han dejado en evidencia numerosas

similitudes con los papeles pintados de Quintanar. Es así como en el palacio de Lozoya se identifican hasta ocho motivos iguales a los de Quintanar (Tabla 1), situación que no resulta tan evidente con la Quinta de El Pardo, pues la conexión se establece con el palacio de Lozoya, único de los dos palacios segovianos que conserva papeles pintados en sus muros. Todos ellos pertenecen al mismo conjunto procedente de la misma época, con distintos diseños.

La Quinta de El Pardo conserva en una de sus habitaciones la misma decoración que el palacio de Lozoya con la sola diferencia de los colores. Mientras el papel pintado de Lozoya (Figuras 10) es de tonos marrones y ocre, el de la Quinta de El Pardo presenta tonos verdes⁵. El dibujo es el mismo, pero cambia la composición, usándose en la Quinta un zócalo distinto al del palacio de Lozoya, que sin embargo coincide con el zócalo de otra de las habitaciones del palacio segoviano (Figura 11). Es decir, en la Quinta se combinan dos de los papeles de Lozoya en una misma habitación.

Existe también un pequeño rosetón central en una de las habitaciones de El Pardo que posee una cierta similitud con el de una de las salas del palacio de Quintanar, con la misma composición y estilo decorativo que representa un plafón de motivos vegetales.

El resto de los papeles de la Quinta no registra paralelos en los palacios segovianos. Sin embargo, es necesario destacar su panorámica de *Les incas* que fue fechada entre 1810 y 1830 por el *Musée du Papier Peint* de Rixheim, así como la de *Les draperies* de la sala de audiencias, pues ambas proceden de la fábrica Dufour; fábrica de la que ya se ha comentado es originaria también la panorámica del palacio segoviano de Quintanar.

Por último, es importante subrayar que en el palacio de Quintanar solo quedan ejemplos de papeles pintados en los cielos, salvo en el caso de la sala de las panorámicas, aunque se han documentado también restos de papel en otras dos salas (II y V), lo que invita a pensar que pudo haber en ellas papeles del tipo de los de Lozoya y la Quinta, donde destacan las decoraciones de los muros, que son, por otra parte, las que los emparentan.

⁵ Las imágenes de los papeles de la Quinta del Pardo no se han reproducido en este artículo por solicitud expresa de Patrimonio Nacional.

Tabla 1. Motivos decorativos de atributos similares registrados en el palacio de Lozoya y el palacio de Quintanar (Fotografías: Gómez-Robles, L. 2009).

Comparative Table of Decorative Elements Registered at Lozoya Palace and Quintanar Palace (Photographs: Gómez-Robles, L. 2009).

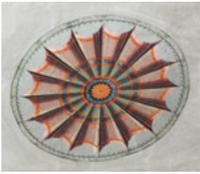
Motivo	Palacio de Lozoya	Palacio de Quintanar
Sombrilla central.		
Guirnalda de rosas.		
Cenefa de acantos.		
Figura almendrada. Difieren en el color de la flor central.		
Sombrilla de esquina. Difieren en los colores de los anillos centrales, invirtiendo el uso del verde y el azul.		
Cenefa de hojas y piñas.		
Cenefa de flores.		
Sombrilla de centro.		



Figura 10. Decoración de pared de una de las habitaciones del palacio de Lozoya (a) y detalle de la misma (b), que también se presenta en la Quinta de El Pardo, pero en tonos verdes (Fotografías: Gómez-Robles, L. 2009).
Wallpapers in one of the rooms of the Lozoya Palace (a) and detail (b), also found in the Quinta de El Pardo in green tones (Photographs: Gómez-Robles, L. 2009).

Como ya se ha mencionado algunos de los motivos de los dos palacios segovianos han sido identificados como diseños de Zuber et Cie, en tanto aquellos otros cuya vinculación es incierta, al menos guardan una coherencia estilística que permitiría pensar que comparten el mismo origen. Tanto en la Quinta como en Quintanar aparecen diseños de Dufour et Cie. Por tanto queda por determinar cómo llegaron a Segovia los papeles y qué posible origen pudieron tener aquellos que no guardan una relación evidente con Zuber et Cie y Dufour et Cie.

Se ha señalado que Teresa Canals (2003) recoge en su obra *Els papers pintats i les arts decoratives* que la actual marquesa de Lozoya le había informado que, según la tradición oral familiar, los papeles del palacio fueron un obsequio de Fernando VII (información confirmada en comunicación personal 2010), quien pasó en Francia seis años como “prisionero” de Napoleón en condiciones “no muy severas”. Es posible que en ese momento el rey

desarrollara el gusto por los papeles franceses que posteriormente se comerciaron en la denominada real fábrica de papeles pintados de Madrid. El rey estuvo en el castillo de Valençay y volvió a España el 14 de marzo de 1814; solo dos años más tarde, en 1816, se realizan las redecoraciones de la Quinta de El Pardo y del palacio de los marqueses de Lozoya.

En esos años debió tener contacto con todas las modas francesas y si no trajo él directamente los papeles para los palacios reales de España, pudo encargarlos nada más al llegar a Madrid. De esos papeles franceses, una parte pudieron ser regalados al marqués de Lozoya y al de Quintanar, o bien el primero, regalar los sobrantes al segundo. Se debe recordar que se trata de papeles modulares que se unen entre sí para decorar la habitación, por tanto pudo traerse una importante cantidad, de sobra para varias estancias y palacios. De hecho, la actual marquesa de Lozoya, Dominica Contreras López de Ayala, recuerda haber conservado algunas piezas



Figura 11. Zócalo de una de las habitaciones del palacio de Lozoya que también se presenta en la Quinta de El Pardo (Fotografía: Gómez-Robles, L. 2009).
Bottom wall decoration in one of the rooms of the Lozoya Palace, also found in the Quinta de El Pardo (Photograph: Gómez-Robles, L. 2009).

hasta tiempos recientes, que se fueron regalando a diferentes parientes a lo largo del tiempo para decorar sus propias casas (comunicación personal 2010).

Sin embargo es más probable que estos papeles llegaran a Madrid por medio del ya citado Giroud de la Villette, quien, según Teresa Canals (2004: 402), adquiría en París papeles pintados de alta gama para revenderlos en España. No obstante esta fábrica—como ya se ha indicado— tenía la consideración de real fábrica de papeles pintados de S.M., y también producía sus propios productos. Por tanto es posible también que los papeles no identificados de Quintanar, Lozoya y la Quinta provengan de la producción madrileña de Villette, pero con modelos franceses. La fábrica estuvo activa entre 1788 y 1834 (Canals 2004).

Si los papeles fueron un regalo de Fernando VII traído o encargado desde Francia, o bien adquiridos por los marqueses en Madrid, seguirá siendo una incógnita

mientras no se encuentren documentos de archivo que lo certifiquen.

Por el momento, lo único que se puede afirmar es su datación relativa, donde la fecha de 1814-1816 es coherente al conjunto, ya que, si se acepta que todos los papeles corresponden al mismo momento, 1810 es la fecha más temprana posible, porque ese es el año de origen conocido para el diseño de la panorámica de *Les incas*, mientras que 1815 es el tope de producción de las guirnaldas en Francia. No obstante, si se toma en cuenta que el marqués de Lozoya sitúa la redecoración en 1816 y la actual marquesa entre 1814 y 1815, es posible acotar la datación relativa de los papeles pintados segovianos a 1814-1816.

CONCLUSIONES

Al comienzo del estudio las decoraciones del palacio de los marqueses de Quintanar se desconocían, no solo su referencia temporal sino que también el valor de las mismas, pues pasaban inadvertidas, confundidas en la multitud de capas decorativas de distinta tipología y temporalidad.

Este grupo decorativo de papeles pintados se realizó hacia 1814-1816, constituyendo la última gran reforma decorativa del palacio. Para ello se utilizó la moda francesa del papel pintado estampado por pequeños módulos, que permitía la libre composición por parte del usuario. Este podía crear sus propias composiciones a partir de elementos individuales, lo que puede distinguirse en los tres casos analizados: Quintanar, Lozoya y El Pardo, que presentan diferentes disposiciones en cada caso, usando piezas separadas iguales o similares.

El estudio dejó en evidencia además que dichos papeles son un conjunto de gran interés, ya que comparten su origen con los de la Quinta de El Pardo, de propiedad de la monarquía española al momento de incorporarse este tipo de decoraciones. Quintanar se actualizó siguiendo la última moda francesa, a la par que así lo hacía el propio monarca en sus propiedades.

La investigación ha contribuido también a determinar la localización de la denominada real fábrica de papeles pintados de S.M., desconocida hasta el momento, de propiedad del empresario francés Pedro Giroud de la Villette.

Se debe destacar además la presencia de la panorámica del “Jardín inglés”, una de las únicas cinco copias conocidas de este temprano diseño francés, lo que convierten a los papeles de Quintanar en un elemento valioso y singular del palacio, debido a la escasez de testimonios originales que en la actualidad se preservan en España, a causa de la fragilidad del material y a la poca atención que este tipo de decoraciones han recibido frente a otros tipos de patrimonio.

La presencia de estos papeles demuestra además una vinculación entre la nobleza española y la monarquía de especial relevancia, sugiriendo actividades comunes e intercambios que van más allá de las tradicionales prácticas de la caza o la política.

Así pues, y mientras no aparezcan nuevos ejemplos de papeles pintados, Quintanar constituirá un

ejemplo insustituible y por tanto de inestimable interés para la historiografía de principios del siglo XIX, así como del desarrollo de las artes decorativas en España, cuyo estudio no ha sido tan profundo e intenso como en el caso de las “grandes artes”.

AGRADECIMIENTOS

Se agradece a María Suárez-Inclán y a Sagrario Abelleira Méndez la oportunidad de realizar esta investigación, así como la información de su propia investigación previa. A Monsieur Philippe de Fabry, director del *Musée du Papier Peint* de Rixheim, por su inestimable ayuda en la identificación y datación relativa de los motivos. A Juan Hernández Ferrero, jefe del Departamento de Arquitectura de Patrimonio Nacional, por su colaboración en el estudio de los papeles de la Quinta de El Pardo; y a la Dra. Victoria Quirosa García por sus sugerencias y apoyo.

REFERENCIAS CITADAS

CANALS, T. 2003. *Els papers pintats i les arts decoratives*. Barcelona, España: M.T. Canals.

CANALS, T. 2004. Real fábrica de papeles pintados, 1788-1834. En: S. Torreguitart Búa (coord.), *Jornadas sobre las reales fábricas*, pp. 395-405. Cuenca, España: Fundación Centro Nacional del Vidrio, D.L. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=510469>

CLAVAL, P. 2008. Le papier peint panoramique français, ou l'exotisme à domicile. *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 148(1): 65-87. Disponible en: http://www.persee.fr/doc/globe_0398-3412_2008_num_148_1_1540

GÓMEZ-ROBLES, L. 2011. Las pinturas murales del palacio de los marqueses de Quintanar en Segovia. *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de*

Historia da Arte, 10: 171-177. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65326342009>

HILD, K.W. 1932. *Manual del pintor decorador*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

IMPRENTA REAL DE MADRID. 1798. *Mercurio de España*. Madrid, España: Imprenta Real de Madrid.

JACQUE, B., JACQUE, J. y ROLAND, D. 2002. *Comme un jardin, le végétal dans les étoffes imprimées et le papier peint*. Catalogue de l'exposition, 16 mar 2002 – 07 avril 2003. Mulhouse, Francia: Musée de l'Impression sur Étoffes, Musée du Papier Peint.

LOZOYA, JUAN DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, MARQUÉS DE. 1974. Palacete de la Quinta de El Pardo. El museo de papeles pintados. *Reales Sitios*, 11(40): 25-32.

LOZOYA, JUAN DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, MARQUÉS DE. 1992. *Memorias (1893-1923)*. Segovia, España: Torreón de la Marquesa.

LYNN, C. 1981. Colors and Other Materials of Historic Wallpaper. *Journal of the American Institute for Conservation*, 20(2): 58-65.

MESONERO ROMANOS, R. DE. 1833. *Manual de Madrid. Descripción de la corte y de la villa*. Madrid, España: Imprenta de D.M. de Burgos.

Noticias particulares de Madrid. Ventas. 1809, 12 de septiembre. *Diario de Madrid*, pp. 295-296. Disponible en: http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=7458&num_id=&num_total=1

NOUVEL-KAMMERER, O. 1998. *Papiers peints panoramiques*. Paris, Francia: Musée des Arts Décoratifs, Flammarion.

ROSSELLÓ I NICOLAU, M. 2007. Revestiments per als interiors de l'arquitectura: algunes aportacions de la indústria. *X Congrés d'Història de Barcelona "Dilemes de la fi de segle, 1874-1901"*, 13 p. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, España. Disponible en: <http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/12424/rossellotext.pdf>

RUSSELL, A.G. 1905. A Seventeenth-Century Wall-Paper at Wotton-Under-Edge. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 7(28): 309-313.

TEYNAC, F., NOLOT, P. y VIVIEN, J.P. 1981. *Le monde du papier-peint*. Paris, Francia: Berger-Levrault.

THOMASON, P.B. 2005. *El coliseo de la cruz, 1736-1860: estudio y documentos*. Woodbridge, Gran Bretaña: Tamesis.

PUESTA EN VALOR DEL ARCHIVO HISTÓRICO DE LA SOCIEDAD GRAN UNIÓN MARÍTIMA DE ANTOFAGASTA, CHILE

Value Enhancement Strategy of the Historical Archive of Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta, Chile

Javier Mercado Guerra¹, Camilo Araya Fuentes²

RESUMEN

Se expone el proceso de puesta en valor del Archivo Histórico de la Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta, Chile (en adelante AHGUMA). Esta institución fue fundada en abril de 1894 y constituye uno de los mayores referentes del movimiento mutualista en la ciudad. El proceso se desarrolló en tres etapas: en primer lugar se realizaron labores de diagnóstico, conservación y restauración de la documentación escrita contenida en el AHGUMA. A continuación se procedió a catalogar y digitalizar los documentos históricos, para luego elaborar una plataforma *web* para su consulta. Por último se ejecutó un plan de difusión que consideró diversas audiencias. Como resultado del proceso se cuenta con la habilitación de un archivo para el depósito y resguardo de los documentos, una página *web* para la consulta en línea del material y con una creciente valoración en torno a la trayectoria del movimiento mutualista en la ciudad de Antofagasta.

Palabras clave: movimiento mutualista, archivos históricos, catalogación, puesta en valor.

ABSTRACT

This paper examines the process of value enhancement strategy of the *Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta's* Historical Archive (AHGUMA). This institution was founded in April, 1894 and constitutes the main reference of mutualism in the city. The value enhancement process was developed in three stages: first, the diagnosis, conservation and restoration of the documents found in the historical archives of the AHGUMA; second, the classification and digitalization of the historical documents to develop a website; and third, the implementation of a dissemination strategy that aimed at different types of audiences. As a result of the value enhancement process, it was possible to set up a deposit to store and protect the documents; a website that enables online visitors to check the material, and a growing appreciation of the mutualist movement in Antofagasta.

Key words: mutualist movement, historic archives, categorization, value enhancement.

¹ Escuela de Educación, Universidad Católica del Norte, Antofagasta, Chile. jmercado02@ucn.cl

² Investigador Independiente, Chile. arayafuentescamilo@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Se presenta el desarrollo y los principales resultados alcanzados por el proyecto “Puesta en valor del Archivo Histórico de la Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta”, el que contó con el financiamiento del Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes (Fondart) Regional año 2015. El propósito principal de este proyecto fue rescatar y difundir parte importante del patrimonio material del movimiento mutualista desplegado en la ciudad de Antofagasta, Chile, hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX. Tal empresa fue posible mediante la puesta en valor del Archivo Histórico que posee una de las entidades más importantes de la época señalada, como lo fue la Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta.

Derivado de este propósito central, se lograron definir tres grandes etapas de trabajo, que constituyen el marco de referencia para cada una de las labores específicas que se desarrollaron durante el proyecto. La primera etapa consistió en la ejecución de labores de diagnóstico, conservación y restauración de la documentación escrita contenida en el AHGUMA. Dichas actividades permitieron valorizar y dejar a resguardo, bajo criterios de conservación, los documentos originales en las dependencias de la misma institución.

La segunda etapa consistió en catalogar y digitalizar la documentación de mayor relevancia histórico-patrimonial contenida en el AHGUMA, por medio de la conformación de series documentales y la elaboración de un soporte digital, esto es una plataforma *web* que, además de contener la documentación digitalizada, presenta contenidos descriptivos e interpretativos orientados a destacar

la relevancia histórica de la Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta y del movimiento mutualista antofagastino. En este sentido, consideramos que la digitalización constituye una herramienta tecnológica que garantiza la preservación de los documentos y permite una mayor accesibilidad para su uso, tanto de investigadores como de la comunidad en general (González 2007, IFLA 2002). Aun cuando no constituye una técnica de preservación definitiva, esta herramienta contribuye a su conservación, ya que los usuarios podrán consultar los documentos sin manipularlos físicamente (Béquet 2000 [1998]).

La tercera etapa tuvo como propósito difundir los resultados y alcances del trabajo realizado, mediante un plan que contempló diversas audiencias dirigidas a personas ligadas al mutualismo, a la ciudadanía antofagastina en general y a grupos de gestores y académicos interesados en la puesta en valor de la cultura material y de archivos en soporte papel.

Esta metodología de puesta en valor se ajusta a los lineamientos propuestos por la UNESCO para la preservación del patrimonio documental a nivel mundial, por medio del programa “Memoria del Mundo” de la UNESCO⁴, el que busca atender a los objetivos de aportar a la preservación del patrimonio documental por medio de las técnicas más adecuadas; facilitar el acceso al patrimonio documental; y crear conciencia respecto de la existencia y la relevancia del patrimonio documental (Edmondson 2002).

En este sentido, se esboza la relevancia histórica del movimiento mutualista en Chile, con foco en la zona norte del país, destacando la importancia del rescate de fuentes primarias para su estudio, para luego analizar con detalle el proceso de puesta en valor del AHGUMA.

⁴ Ver: <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/memory-of-the-world/>

ANTECEDENTES DEL MUTUALISMO EN ANTOFAGASTA

El mutualismo fue una práctica muy arraigada entre los sectores populares de todo Chile. Como fenómeno político-social, vio sus primeras luces durante la segunda mitad del siglo XIX, decreciendo en favor de otras formas organizativas a lo largo del siglo XX.

El creciente proceso de urbanización e industrialización, asociado a un estilo de vida y consumo ciudadano, incidió en la concreción de las primeras prácticas mutualistas en el país. Ciudades como Valparaíso, Santiago, Concepción, La Serena, entre otras, contaron de manera temprana con las primeras organizaciones de trabajadores y artesanos que se reunían con la finalidad de “apoyo mutuo” y “regeneración”: dos ideas centrales que explican gran parte de los intereses de estas agrupaciones obreras de mujeres y hombres, las que promovían tanto el mejoramiento material como moral e intelectual de sus asociados (Grez 1994, Devés 1988).

Con el auge salitrero, las ciudades portuarias como Antofagasta, Iquique, Tocopilla y Taltal fueron escenario de un nuevo y fructífero ciclo de organización de diversos gremios obreros, siendo Antofagasta uno de los principales escenarios para el crecimiento de estas organizaciones. La relevancia del mutualismo en el norte de Chile es innegable, porque fue al interior de estas instituciones donde se forjaron las primeras prácticas organizativas autónomas del mundo de los trabajadores. Muchos dirigentes mutualistas utilizaron su experiencia para abrir caminos hacia la organización sindical, tan importante en esta zona del país.

El proyecto ejecutado tuvo como propósito dar a conocer la relevancia del movimiento mutualista de fines del siglo XIX y comienzos del XX en la ciudad de Antofagasta, el que, acorde con las coyunturas históricas, estableció las bases del movimiento obrero que se desplegaría con fuerza en el Norte Grande de Chile, durante la primera mitad del siglo XX. Esta historia del movimiento mutualista ha

sido estudiada de forma extensa en diversas zonas de Chile, como Santiago, Valparaíso e incluso en la vecina región de Tarapacá (Grez 1994 y 1997, Illanes 2003 [1990], Pinto 2007, Carrasco 2014). Sin embargo, el conocimiento histórico de las especificidades del movimiento mutualista en la ciudad de Antofagasta resulta todavía incompleto en lo que respecta al uso y análisis de fuentes directas que provengan de las mismas instituciones (Recabarren 1954, Mercado 2009, 2013 [2010], Ardiles 2013).

El escaso conocimiento respecto de la trayectoria del mutualismo obrero en la ciudad de Antofagasta tiene relación, entre otras cosas, con la dificultad de acceso a fuentes documentales primarias que permitan su estudio más directo y acabado. De esta forma, se ha considerado indispensable comenzar a promover actividades tendientes hacia el rescate y puesta en valor de las series documentales que todavía conservan, muchas veces en muy malas condiciones, algunas de las más importantes sociedades mutualistas de nuestra ciudad. Es por ello que se ha planteado un trabajo de puesta en valor de las series documentales que conserva la Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta, institución que cobijara a importantes personalidades del mundo obrero antofagastino de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

La Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta fue fundada el 15 de abril de 1894 por un conjunto de hombres vinculados a las faenas portuarias y a la actividad obrero-marítima que se desarrollaba en torno a la Antigua Poza de la ciudad. Su primer directorio estuvo constituido por Ildefonso Mauriaca G., en la presidencia, Camilo Cornejo, como vicepresidente, José Domingo Reyes, como secretario, José Eugenio Robles, como prosecretario, Anacleto Solorza, como tesorero, Rosario Soto, como protesorero, y seis directores: José Brown, José María Pinto, Pedro Galleguillos, Santiago Ramírez, Juan Segundo Quiroz y Manuel Carvajal (Figura 1).

Antofagasta Abril 15 de 1894

Los abajo suscritos en union
mutua i de comun acuerdo dan por
instalada la Sociedad Union
Maritima de Antofagasta
nombrando como presidente provisional
al señor D. Rdefonso Mauraica y
tesorero Anaclito Dolzaga y secretario
en igual caracter al señor Jose Domingo
Reyes; hasta formar el número de
fundadores (que será el de un mes
contados desde la fecha; para el
efecto firmamos la presente acta
de instalacion a quince dias del mes
de Abril del año en curso i en el
puerto de Antofagasta.

J. Rdefonso Mauraica P.
Anaclito Dolzaga T.
Jose Domingo Reyes S.
Camilob. Conzaga S.
Juan Sarruty + Gregorio Suarez
Juan Nunez + Nicolas Peria
Rimulo Faborga
Jose M. Carvajal
+ Pedro Montoya
+ Florentin Sola
Buenaventura Lopez

Figura 1. Acta de fundación Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta (GUMA), 15 de abril de 1894 (Fotografía: Araya, C. 2015). Founding document of "Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta" (GUMA), April 15, 1894 (Photograph: Araya, C. 2015).

La naciente institución declaró perseguir “los fines del socorro mutuo y el amparo de sus asociados en caso de huelga”⁵ y propuso, entre sus primeros proyectos, la construcción de un mausoleo en el Cementerio General y la instalación de una escuela nocturna para obreros. Asimismo asumió labores del socorro mutuo (viáticos en caso de enfermedad, cuota mortuoria y jubilación), impulsando una intensa actividad en pos de mejorar las condiciones de los trabajadores tanto en la propia ciudad de Antofagasta como en la pampa salitrera.

Esta tarea la emprendió mediante la conformación de delegaciones, de diversas trayectorias, en oficinas salitreras (Pampa Central, Domeyko, Victoria, entre otras) y en localidades de la costa de la actual Región de Antofagasta, como Tocopilla, Mejillones y Caleta Coloso. Importante también fue la realización constante de actividades e instancias de sociabilidad y recreación para los trabajadores.

Las primeras sesiones de la agrupación se realizaron en el salón de reuniones de la Sociedad de Artesanos y Socorros Mutuos de Antofagasta (fundada el año 1883), hasta que se gestionó la adquisición de un terreno para la sede propia, la que se edificó en calle Baquedano N° 271. Es importante destacar que el inmueble, construido durante 1900, permanece hasta hoy como sede de esta centenaria sociedad mutualista. En la actualidad esta continúa desarrollando sus actividades de sociabilidad y apoyo mutuo, promoviendo el esparcimiento entre sus socios y, desde ahora, resguardando el AHGUMA, registro invaluable del mutualismo antofagastino.

LA PUESTA EN VALOR DEL AHGUMA

Antecedentes del proceso

Las primeras actividades orientadas a la puesta en valor de los documentos históricos de la Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta fueron realizadas hace algo más de una década por un equipo de investigadores locales⁶. Estos primeros esfuerzos lograron recuperar los documentos desde una bóveda cerrada, realizar una primera higienización y dejarlos a resguardo en cajas plásticas

en un lugar no habilitado para la conservación de documentos históricos, como lo es un baño, debido a su humedad y riesgo de inundación.

Asimismo, existe un importante antecedente de recuperación y puesta en valor de un archivo histórico mutualista, pero en la ciudad de Santiago, como lo fue la declaración del Archivo de la Sociedad de Artesanos “La Unión” como Monumento Histórico por parte del Consejo de Monumentos Nacionales (Holloway et al. 2007, 2008). Siguiendo esta línea, el presente proyecto de puesta en valor busca valorizar el acervo documental de las experiencias mutualistas, en este caso, en la ciudad de Antofagasta.

Esta primera etapa de recuperación de los documentos resultó fundamental y permitió que no continuaran su proceso de deterioro en la bóveda debido a la humedad y el avance de la oxidación y los hongos. A partir del 2014 el equipo de trabajo, conformado por los autores del artículo, se propuso finalizar el proceso de puesta en valor de los documentos por medio de la postulación a un proyecto Fondart Regional en la línea de Conservación del Patrimonio Material. Los resultados de este proyecto, ejecutado entre marzo y diciembre de 2015, son lo que se abordan a continuación.

Diagnóstico de conservación

En marzo de 2015 se iniciaron las labores de diagnóstico de conservación de la documentación contenida en el AHGUMA, consignando sus existencias en un inventario preliminar, que permitió clasificar el estado de conservación de los distintos documentos (libros, legajos y archivadores) en tres categorías generales: bueno, regular y malo (Tabla 1).

⁵ *Acta de instalación del 15 de abril de 1894*. AHGUMA. Serie Actas. N° 01: Sesiones Generales Antofagasta 1894-1896. Disponible en: www.archivoguma.cl

⁶ Este primer equipo estuvo conformado por Paola González Malatesta, descendiente de Nicola Malatesta, migrante italiano avecindado en Antofagasta desde la década de 1880 y socio de la Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta a fines del siglo XIX, Gabriel Amengual, Héctor Ardiles y Jorge González (Q.E.P.D.).

Tabla 1. Categorías para diagnóstico de conservación (Elaboración: Mercado, J. 2015).*Categories for conservation diagnosis (Prepared by: Mercado, J. 2015).*

Categorías	Descripción
Bueno	Documento legible correctamente encuadernado, sin mayores muestras de oxidación ni hongos.
Regular	Documento legible con deterioros menores en encuadernación, oxidación o pérdida menor de fojas.
Malo	Documento ilegible, de alta fragilidad, oxidación, deterioros en encuadernación o pérdida mayor de fojas.

Los documentos considerados en mal estado fueron excluidos de la etapa inicial de digitalización, siendo separados del resto, a la espera de la asesoría y capacitación de Paloma Mujica, en ese momento jefa del Laboratorio de Papel y Libros del Centro Nacional de Conservación y Restauración de Chile (CNCR), hoy conservadora restauradora independiente, con quien se definieron los pasos a seguir en el tratamiento de esta documentación. Mientras que aquellos documentos clasificados en las categorías regular y bueno pasaron a la etapa de conservación preventiva inicial y digitalización, para luego ser integrados dentro del catastro general que da vida al catálogo del AHGUMA. Es importante consignar que estas labores se efectuaron considerando medidas de higiene y seguridad para los operadores, mediante la utilización de mascarillas y guantes vinílicos, lo que permitió garantizar su salud y el debido manejo de los documentos.

Conservación preventiva y restauración

La conservación preventiva inicial se aplicó, en primera instancia, a los documentos categorizados en regular y buen estado de conservación, y se desarrolló mediante dos estrategias: la digitalización y su almacenamiento en cajas de archivo común. En forma posterior y luego de la asesoría de Paloma Mujica, se procedió a higienizar la documentación en mal estado, removiendo algunos elementos metálicos (clips, corchetes y otros), con el fin de

evitar que aumentara la oxidación y deterioro del material (Figura 2).

Una vez finalizadas todas las labores de higienización, se procedió a realizar una categorización por formatos, con el fin de que los materiales de conservación a utilizar (carpetas, cajas y estantería) se ajustaran a las dimensiones de la documentación contenida en el AHGUMA. En seguida se gestionó la compra y traslado de los insumos requeridos para la conservación de los documentos hasta Antofagasta. Finalmente se procedió a su almacenamiento, rigiéndose por el orden establecido en el catálogo del AHGUMA, elaborado por el propio equipo de trabajo.

Como resultado de esta etapa, la documentación del AHGUMA fue almacenada en carpetas y cajas de conservación con alto estándar de calidad, en una estantería metálica con llave de seguridad, lo que constituye una gran ventaja en cuanto a las normas de conservación, porque queda a resguardo de robos y eventuales siniestros como incendios o inundaciones (Figura 3).

Elaboración de catálogo

El catálogo definitivo del AHGUMA es uno de los productos más relevantes surgidos de la ejecución de este proyecto. Para la elaboración de este instrumento se tomó como orientación básica la Norma Internacional General de Descripción Archivística (ISAD(G) (Consejo Internacional de Archivos 2000). En este sentido, se realizó una

clasificación de la documentación, respetando un orden cronológico y a base de las actividades fundamentales de las entidades mutualistas, como lo son los registros de actas de directorios y sesiones generales, correspondencia; y actividades administrativas y financieras. Es así como, siguiendo las orientaciones de la ISAD(G), se conformaron tres series documentales:

1. Serie Actas: compuesta por los libros de actas, tanto de Directorio como de la Junta General de la Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta y sus delegaciones en Pampa Central, Coloso y Mejillones.
2. Serie Secretaría: compuesta por la correspondencia de la Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta con sus delegaciones en Pampa Central, Coloso, Mejillones, Oficina Domeyko, y otras sociedades mutualistas, tanto de la región como del resto del país. Copiadores de cartas y documentación administrativa.
3. Serie Tesorería: compuesta por la información financiera de la institución. Contiene libros mayores de contabilidad, balances, registros de cuotas, erogaciones, entre otros.

La identificación de las series documentales constituyó una etapa fundamental en el proceso de construcción del catálogo, proceso que estuvo orientado hacia las labores de investigación y la divulgación histórica. Para realizar la clasificación, cada documento fue sometido a una primera etapa de análisis de contenido, respecto de la que se evaluó su pertenencia a una determinada serie. Este proceso es el que luego facilitará a investigadores/as y personas interesadas la consulta de las series documentales bajo áreas temáticas similares de acuerdo con su producción y almacenamiento al interior de la institución.

Junto con la descripción temática de las series, se generaron algunos descriptores físicos de los documentos, como dimensiones de formato y número de fojas, los que permitieron la elaboración de fichas técnicas específicas para cada serie documental, además de facilitar la cuantificación del volumen de documentos. Esto último permitió estimar el total de piezas y fojas que contiene el



Figura 2. Trabajos de higienización básica de la documentación del Archivo Histórico de la Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta, Chile (AHGUMA) (Fotografía: Muñoz, A. 2015). *Basic cleaning works performed to the documents at the Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta Historic Archive (AGHUMA), Chile (Photograph: Muñoz, A. 2015).*



Figura 3. Estante que almacena, de acuerdo con criterios de conservación, los documentos del AHGUMA (Fotografía: Muñoz, A. 2015). *Shelf that stores AHGUMA documents under conservation criteria. (Photograph: Muñoz, A. 2015).*

Tabla 2. Resumen de series documentales del AHGUMA (Elaboración: Araya, C. 2015).*Summary of AGHUMA historical documents (Prepared by: Araya, C. 2015).*

Serie	Cantidad	Legajos
Actas	23	5.928
Secretaría	18	4.263
Tesorería	11	1.442
Total	52	11.633

Tabla 3. Resumen formato de documentos del AHGUMA (Elaboración: Araya, C. 2015).*Summary of the diverse documents stored by AGHUMA (Prepared by: Araya, C. 2015).*

Formato	Cantidad	Legajos
Libro	38	8.883
Legajo	14	2.750
Total	52	11.633

AHGUMA, resultando 52 piezas y 11.633 fojas (Tablas 2 y 3).

La elaboración del catálogo definitivo del AHGUMA se inició a mediados de mayo, contando con la primera versión a mediados de julio; insumo que facilitó el trabajo de clasificación y la organización física de los documentos en las carpetas y cajas de conservación.

Proceso de digitalización

Esta etapa fue una de las más prolongadas junto con la de conservación y restauración, debido a que se tomó la decisión de digitalizar algunos documentos de carácter más contemporáneo, pues el equipo estimó que podrían llegar a ser fuentes importantes para la investigación histórica más reciente del mutualismo en Antofagasta. Durante el desarrollo

de esta etapa se requirió la incorporación de personal de apoyo al equipo de trabajo estable del proyecto.

La digitalización fue realizada con fotografía digital, técnica que se recomienda cuando el objetivo es abarcar una extensión importante de documentos, a pesar de la pérdida de calidad. Esto implicó que el equipo de trabajo decidiera no utilizar la técnica de escáner, implemento que también es utilizado para estos procesos, pero que sin embargo tiene como limitante que el procesamiento de la información es más lento, lo que impedía el avance más rápido y así atenerse a los recursos disponibles y los plazos estipulados. El equipo consideró que utilizar fotografías digitales de alta resolución fue una decisión acertada, ya que con la técnica de escáner no se hubiese podido contar con una digitalización tan exhaustiva como la realizada. Con todo, se trata de una decisión que debe ser evaluada en concordancia de los objetivos finales, los que



Figura 4. Vista de inicio de la página web del AHGUMA (Elaboración: Mercado, J. 2015).
Home page of the AHGUMA website (Prepared by: Mercado, J. 2015).

en este caso tienen que ver con la recuperación inmediata de los documentos y su disposición para un análisis de contenido que permita el desarrollo de investigaciones históricas en torno al mutualismo.

Elaboración de página web

A partir de todo el trabajo anterior, los integrantes del equipo se distribuyeron los materiales digitalizados según sus intereses de investigación, para proceder a analizarlos y elaborar textos de interpretación histórica. Es importante destacar que estos contenidos constituyen una contribución inédita a la reconstrucción historiográfica del mutualismo y el movimiento obrero antofagastino, caracterizando el contexto sociopolítico en que se desarrolló, identificando organizaciones sociales, deportivas y culturales, además de trayectorias biográficas y prácticas asociativas particulares de la Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta y otras entidades de este tipo en la localidad⁷.

Si bien la elaboración de la página web, en cuanto a su programación y diseño, fueron servicios externos contratados gracias al financiamiento del

proyecto, el equipo de trabajo debió mantener un diálogo constante tanto con diseñadoras como programadoras, para dar vida a las entradas y los contenidos de la misma. Los trabajos se iniciaron con la compra de *hosting* y dominio, para luego seguir con las pruebas de diseño y la entrega de contenidos y materiales. Esta etapa culminó con el compromiso de la programadora de la entrega de los insumos y capacitaciones básicas para que el equipo pueda administrar la página web por los próximos dos años. Uno de los anhelos del equipo de trabajo es darle continuidad a la página web, ya sea por medio de nuevos proyectos como también creando alianzas que permitan sostener en el tiempo esta iniciativa (Figura 4).

⁷ Ver los artículos: "Sociabilidad Antofagastina", "Vidas Mutualistas" y "Directorios GUMA" de Camilo Araya; "Sociabilidad popular: Filarmónicas y mutuales. Antofagasta, albores del siglo XX" de Javier Mercado; e "Instrucción mutualista: Escuela nocturna Gran Unión Marítima de Antofagasta (1896 – 1926)" de Héctor Ardiles. Disponibles en: www.archivoguma.cl

Difusión de los resultados

Se organizaron dos actividades de difusión, las que constituyen un paso fundamental dentro del proceso de puesta en valor de AHGUMA. En primer lugar se realizó una ceremonia de presentación del proyecto, desarrollada en el Auditorio de la Biblioteca Regional de Antofagasta. En aquella ocasión se expuso a los asistentes los alcances del proyecto realizado, sus diferentes etapas y sus principales resultados. Además se presentó la página *web* del archivo, explicando sus secciones y las vías de contacto con el equipo de trabajo. Del mismo modo, se exhibieron algunos resultados del proceso investigativo de análisis histórico, realizado a base de las fuentes primarias del AHGUMA y a fuentes complementarias recopiladas y analizadas en estos últimos años (Figura 5).

La asistencia a la actividad fue de 60 personas aproximadamente, destacando la presencia de una importante comitiva de socios y directivos de la Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta, incluida su actual presidenta, quienes valoraron el trabajo realizado, reconociendo, muchos de ellos, que aún les queda mucho por conocer respecto de la historia de la institución a la que pertenecen. A partir de la realización de este evento y de la positiva recepción y valoración del trabajo realizado por parte de los/as integrantes de la propia institución y de otras sociedades mutualistas de la ciudad, quienes experimentaron un verdadero reencuentro con su propia historia.

Para finalizar, se realizó una ceremonia organizada al interior de la sede de la Sociedad. Si bien esta era una actividad considerada dentro del plan de trabajo, a partir de la primera ceremonia realizada en



Figura 5. Ceremonia de presentación del proyecto “Puesta en valor del Archivo Histórico de la Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta, Chile” en el Auditorio de la Biblioteca Regional de Antofagasta (Fotografía: Muñoz, A. 2015).
Launching ceremony of the project “Value enhancement strategy of the Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta Historic Archive, Chile”, at the Auditorium of Antofagasta Regional Library (Photograph: Muñoz, A. 2015).

la Biblioteca Regional, la presidenta de la institución y sus socios solicitaron al equipo de trabajo poder organizar esta actividad, proponiendo un día domingo, debido a que los socios tienen mayor disponibilidad de tiempo para asistir a este tipo de actividades.

A esta ceremonia, de carácter interno, fueron invitadas también otras personas integrantes de sociedades mutualistas antofagastinas, agrupadas en la Federación Mutualista de Antofagasta. En aquella ocasión se volvió a explicar el proceso llevado a cabo con este proyecto y algunos análisis históricos realizados por el equipo de trabajo, respecto de las primeras etapas de vida de la Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. Se expuso acerca del contexto de politización de la época y cómo algunos importantes integrantes de la organización desarrollaron tendencias políticas afines al socialismo y el anarquismo, tan en boga durante la época. La actividad finalizó con un cóctel gestionado con recursos propios, como forma de agradecer al equipo el trabajo realizado.

DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Una de las principales fortalezas del proceso estuvo dada por la coordinación del trabajo en equipo y el apoyo de la Sociedad, que estuvo siempre dispuesta a colaborar, permitiendo el acceso a la documentación y confiando en las capacidades profesionales del grupo ejecutor del proyecto.

En este sentido, el trabajo se realizó en un ambiente fraterno, lo que permitió un valioso intercambio de anécdotas, relatos y recuerdos en torno a la historia más reciente de la institución y del mutualismo antofagastino. Esto permitió el surgimiento de ideas complementarias al proyecto, como la realización de historias de vida de socias y socios con mayor trayectoria en la institución, o bien, la digitalización de los registros fotográficos personales que conservan algunos de ellos. Se espera que estas iniciativas puedan concretarse con prontitud, pues

forman parte significativa de este proceso de puesta en valor patrimonial.

En cuanto a las debilidades, es necesario destacar algunos obstáculos surgidos en el proceso de digitalización, en el que se optó por fotografía digital en vez de escáner, con la intención de cubrir de manera más rápida la extensa cantidad de material. Sin embargo, debido a las condiciones de baja luminosidad ambiental en que las fotografías fueron realizadas, algunas no lograron una resolución de alta calidad. Esto significó un trabajo extra para la diseñadora, quien debió encuadrar, recortar y retocar la calidad de las imágenes. Sin duda este trabajo también se debe considerar en la planificación.

CONCLUSIONES

Una vez finalizado el proyecto, se puede establecer que uno de los resultados más relevantes consiste en el interés y el reconocimiento de la Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta y de las distintas sociedades mutualistas de la ciudad, quienes han manifestado su interés por desarrollar proyectos de características similares que permitan poner a resguardo otras series documentales relacionadas a la historia del mutualismo y del movimiento obrero antofagastino. De esta forma se ha iniciado un proceso de revalorización histórica de este importante patrimonio material de la sociedad civil, el que hasta hoy corre el peligro de desaparecer.

En este sentido, un interés fundamental del equipo es potenciar la autonomía de las sociedades para que postulen sus propios proyectos, sustentados en su extensa trayectoria de autogestión, ayuda mutua y colaboración que siempre ha caracterizado al movimiento mutualista. Estas mismas iniciativas y otras que puedan desarrollarse en el área de la conservación y puesta en valor de archivos, se espera puedan conducir hacia la anhelada instalación de un archivo histórico regional en Antofagasta.

Por lo demás, es relevante destacar que como resultado de este proceso, ha quedado a disposición

la consulta de toda la documentación que da vida al AHGUMA por medio de la página *web* www.archivoguma.cl. El catálogo, que además aloja contenidos descriptivos e interpretativos, constituye un aporte para el análisis de la historia social antofagastina a partir de fuentes primarias, veta aún por explorar en el quehacer historiográfico relativo al movimiento obrero y popular de esta región.

Por último, consideramos que la puesta en valor del AHGUMA, así como la multiplicación de iniciativas similares que apunten a rescatar el patrimonio material de la sociedad civil antofagastina, y del movimiento obrero en particular, resultan fundamentales para el desarrollo de nuevos enfoques metodológicos y temáticos en la investigación de la historia social regional.

REFERENCIAS CITADAS

ARAYA, C. 2014. *Vidas Mutualistas: trayectorias de reconocidos dirigentes mutualistas antofagastinos a comienzos de siglo XX*. Recuperado de: <http://www.archivoguma.cl/vidas-mutualistas/> [13 de enero de 2016].

ARDILES, H. 2013. Instrucción Mutualista: Escuela Nocturna Gran Unión Marítima de Antofagasta (1896-1926). *Segunda Jornada de Historia Local, dedicada a las comunidades educativas en Antofagasta*. Antofagasta, Chile: Museo Regional de Antofagasta.

BÉQUET, G. 2000 [1998]. Digitalización de los documentos patrimoniales. En Jean-Marie Arnoult (ed.), *Protección y puesta en valor del patrimonio de las bibliotecas. Recomendaciones técnicas*, pp. 123-138. Santiago, Chile: CNCR-DIBAM. Disponible en: http://www.cncr.cl/611/articles-4944_archivo_01.pdf

CARRASCO, A. 2014. Remolinos de la pampa. Industria salitrera y movimientos de mujeres (1910-1930). *Estudios Atacameños*, 48: 157-174.

CONSEJO INTERNACIONAL DE ARCHIVOS. 2000. ISAD(G): *Norma Internacional General de Descripción Archivística*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Agradecimientos: A la directiva y socios de la Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta, en particular a su presidenta María Elena Álvarez y encargada de local Hilda Jara. A Amy Muñoz, diseñadora del proyecto, por su valioso aporte en la digitalización, gestión y constante apoyo durante su desarrollo. A Yahela Espinoza, por su dedicada colaboración en las transcripciones de documentos y clasificación en fichas técnicas. A Jorge Ochoa y Paola González, por su colaboración en distintas etapas. A Paloma Mujica, por su disposición y valioso aporte para la capacitación del equipo de trabajo y al Consejo Regional de la Cultura y las Artes de Antofagasta.

DEVÉS, E. 1988. El pensamiento de Fermín Vivaceta y del mutualismo en la segunda mitad del siglo XIX. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 453: 31-48.

EDMONDSON, R. 2002. *Memoria del Mundo. Directrices para la Salvaguardia del Patrimonio Documental*. Paris, Francia: UNESCO. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001256/125637s.pdf>

GONZÁLEZ, C. 2007. *La importancia de la digitalización de archivos para la biblioteca. Convención Nacional de Centros Binacionales*. Centros Binacionales del Perú, Trujillo, Perú. Disponible en: http://eprints.rclis.org/10647/1/La_importancia_de_la_digitalizaci%C3%B3n_de_archivos_para_la_bi%E2%80%A6.pdf

GREZ, S. 1994. La trayectoria histórica del mutualismo en Chile (1853-1990): apuntes para su estudio. *Mapocho. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 35: 293-315.

GREZ, S. 1997. *De la regeneración del pueblo a la huelga general. Génesis y evolución histórica del movimiento popular en Chile (1810-1890)*. Santiago, Chile: Ediciones RIL, DIBAM.

HOLLOWAY, N., MERCADO, J. y RODRÍGUEZ, T. 2007. Proceso de puesta en valor del Archivo de la Sociedad de Artesanos La Unión: El rol de los historiadores en la conservación de archivos patrimoniales. *Actas III Congreso Chileno de Conservación y Restauración. Patrimonio, Conservación y Ciudadanía*, pp. 331-342. Museo Histórico Militar, Santiago, Chile.

HOLLOWAY, N., MERCADO, J. y RODRÍGUEZ, T. 2008. Investigadores en el archivo: Proceso de declaratoria del Archivo de la Sociedad de Artesanos La Unión como Monumento Histórico Nacional. *Conserva*, 12: 39-53. Disponible en: http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_1340.pdf

IFLA. 2002. *Directrices para proyectos de digitalización de colecciones y fondos de dominio público, en particular para aquellos custodiados en bibliotecas y archivos*. Madrid: Ministerio de Cultura de España. Disponible en: <http://www.ifla.org/files/assets/preservation-and-conservation/publications/digitization-projects-guidelines-es.pdf>

ILLANES, M. 2003. [1990]. La revolución solidaria. Las sociedades de Socorros Mutuos de Artesanos y Obreros: Un proyecto popular democrático. 1840-1910. En M. Illanes, *Chile des-centrado: formación socio-cultural republicana y transición capitalista 1810-1910*, pp. 263-362. Santiago, Chile: LOM Ediciones. Disponible en: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0043136.pdf>

MERCADO, J. 2009. ¿Antofagasta dormida? El movimiento social antofagastino frente a la huelga grande de Tarapacá. Diciembre de 1907. En P. Artaza, S. González y S. Jiles, (eds.), *A cien años de la masacre de Santa María de Iquique*, pp. 241-252. Santiago, Chile: LOM Ediciones.

MERCADO, J. 2013. [2010]. Organizaciones obreras, conciencia de clase y politización popular en Antofagasta. En A. Llagostera, S. Gaytán y J. González (coords.), *Región de Antofagasta: pasado, presente y futuro en el Bicentenario de Chile, 1810-2010*, pp. 171-185. Antofagasta, Chile: Universidad Católica del Norte; Gobierno Regional de Antofagasta.

PINTO, J. 2007. *Desgarros y utopías en la pampa salitrera. La consolidación de la identidad obrera en tiempos de la cuestión social (1890-1923)*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.

RECARBAREN, F. 1954. *Historia del proletariado de Tarapacá y Antofagasta (1884-1913)*. Memoria de Prueba para optar al título de Profesor de Historia, Geografía y Educación Cívica, Instituto Pedagógico, Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Y COMIERON EN UN PLATO, PERRO, PERICOTE Y GATO: REFLEXIONES ACERCA DE UNA IMAGEN CO-HABITADA

And They Share from the Same Plate: the Dog, the Rat and the Cat: Reflections on a Co-inhabited Image

Noemí Soler González, Juan Manuel Martínez, Carolina Ossa Izquierdo¹

INTRODUCCIÓN

La restauración de la pintura “Beato Juan Macías y Beato Martín de Porres”², en actual condición de comodato en el Museo Histórico Dominicano de Santiago de Chile, incita la presente reflexión acerca de la co-habitación de restauradoras y pintores en la elaboración de la imagen resultante tras la reintegración cromática de amplias lagunas. Bajo gruesos repintes, la obra a discutir presentaba dos grandes faltantes de tela y capa pictórica original, situados en lugares de valor explicativo para el análisis material e iconográfico de la imagen. Se discuten así las alternativas de reintegración para una pintura cuyo valor y funcionalidad estético-religioso requieren de una superficie sin alteraciones que permita la comunicación del mensaje para la que fue creada. Tanto el autor, o autores, de la obra, co-habitan junto con los restauradores en el espacio pictórico.

Al respecto, es posible identificar varios desafíos en torno a la interpretación del cuadro desde el momento mismo de su conceptualización (Muñoz Viñas 2003: 84). De esta forma, se observa el estado histórico de la pintura, en su sentido temporal, el

pretendido por el autor, el que a su vez convive con su estado reciente, y en consecuencia con el que existirá después de la intervención. En este sentido, el restaurador se plantea una nueva hipótesis que busca devolver el carácter de relato a la pintura, a saber, un nuevo protoestado³ que supondría la obra restaurada, asumiendo la posibilidad de co-habitación.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS E ICONOGRÁFICOS

En 1837 el convento de la Orden de Predicadores de la Recoleta de Belén en Santiago de Chile, encargó más de 100 pinturas acerca de la vida de su Patriarca y de los Santos de la Orden a pintores en Quito. Dentro de este encargo se sitúa la serie del Santoral Dominicano, a la que pertenece “Beato Juan Macías y Beato Martín de Porres”, pintada posiblemente por Antonio o Manuel Palacios en el taller de los hermanos Cabrera (Cortés 2006: 160). El

¹ Laboratorio de Pintura, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Chile. noes_arte@hotmail.com; martinez.juanmanuel1963@gmail.com; carolina.ossa@cncr.cl

² Obra perteneciente a la Orden de los Predicadores.

³ Para Salvador Muñoz Viñas el protoestado corresponde al estado histórico auténtico de un objeto, coincidiendo con la opinión de una o varias personas que imaginan qué y cómo debería ser su estado real, su estado auténtico, su estado de verdad en un tiempo determinado (Muñoz Viñas 2003: 88).

encargo llegó a Chile entre 1839 y 1847 (Cortés 2006: 162). Desde esa fecha las obras han permanecido en el Convento de la Recoleta de Belén y en otras dependencias de la orden⁴. Con todo, hoy gran parte de la serie se encuentra en la sacristía de La Recoleta⁵ y en la colección del Museo Histórico Dominicano del Centro Patrimonial Recoleta Dominicana, inaugurado el 2005.

Respecto de “Beato Juan Macías y Beato Martín de Porres”, el cuadro presenta en primer plano y a la centro-izquierda, al beato Juan Macías extendiendo su mano para entregar pan a un grupo de pobres, entre estos hay un ciego que se arrodilla para recibirlo. Un poco más atrás una mujer mira directo al espectador invitándolo a participar de la escena. Junto con Juan Macías, el beato Martín de Porres aparece barriendo con una escoba. Detrás de él, en

el suelo a la derecha, un perro le gruñe a un ratón y entre ambos un gato negro mira al espectador. Los tres animales están frente a un plato del que comparten alimento. Al fondo se puede observar un espacio arquitectónico y árboles. En la parte inferior se encuentra la inscripción: “B. Juan Macías y B. Martín de Porres Ambos vivieron en Lima Beati / ficados p. el papa Gregorio XVI año 1837”.

Juan Macías (Masías)⁶ fue durante gran parte de su vida el portero del convento de los dominicos en la Magdalena en Lima, bajo la figura de hermano lego⁷. Sus atributos iconográficos lo representan con hábito, el escapulario y esclavina negros, además de una canasta con panes. Conoció y fue amigo del beato Martín de Porres, falleciendo en Lima en 1645. Sus numerosos milagros llevarían a Clemente XIII a declararlo venerable en 1763. Fue beatificado por Gregorio XVI en 1837 y el papa Paulo VI lo canonizó en 1975.

Martín de Porres⁸ ingresó como hermano donado al Convento de Santo Domingo de la capital del virreinato en 1594⁹. En 1603 fue admitido en la Orden de los Predicadores y en 1606 profesó como fraile. En el convento se dedicó a atender a los pobres de la ciudad, con particular atención para con los enfermos y la distribución de las limosnas. Atendió a sus hermanos como enfermero y fue campanero del alba, cargo de importancia, ya que era la manera de despertar a los frailes por la mañana. Falleció en la ciudad de Lima en 1639. Fue beatificado junto con Macías en 1837 y canonizado en 1962.

La representación iconográfica de Martín de Porres lo muestra con el hábito de donado dominico, túnica blanca y escapulario negro y con la escoba barriendo. Uno de los rasgos distintivos es la representación del santo junto a un perro, un gato y un ratón comiendo del mismo plato (Schenone 1992: 580).

Esta imagen representa uno de los milagros más conocidos del beato: el de apaciguar a los animales. De ahí proviene el dicho muy usado en el Perú, “Y comieron en un plato, perro, pericote y gato” que Ricardo Palma narró en su estudio “Tradiciones Peruanas”¹⁰. Detrás de este dicho está la idea de la aceptación de la diversidad étnica, una representación alegórica de la sociedad virreinal, pero también la

⁴ Entre ellos la Iglesia de Santo Domingo y su respectivo convento, y la Parroquia San Vicente Ferrer en los Dominicos. En la actualidad algunas de estas obras también se exhiben en calidad de comodato en la capilla del Palacio de La Moneda.

⁵ Originalmente los cuadros sirvieron para decorar la iglesia y el convento. Asimismo, según Cortés, se puede concluir que esta obra es un trabajo colectivo de los Palacios, padre e hijo con el taller de los hermanos Cabrera. Acerca del abordaje de esta serie se puede revisar el trabajo de Del Valle y Cortés 1990 y el trabajo de Guzmán, Del Valle y Cortés 1999.

⁶ Nació en Extremadura, España, en 1585. En América estuvo en Cartagena de Indias, Pasto y Quito. En Lima ingresó al convento de la Recolectión de Santa María Magdalena de esta ciudad en 1622. Lugar que hoy es conocido como la Iglesia de la Recoleta en Lima (Schenone 1992: 531).

⁷ Los hermanos legos eran miembros de órdenes religiosas monásticas, que se ocupaban de labores manuales y de los asuntos seculares de un monasterio, para permitir que los monjes de coro se dedicaran específicamente a la oración y la vida contemplativa. Por lo general no tenían educación y eran analfabetos.

⁸ Nació en Lima en 1579, hijo de Juan de Porres (Porrás) de Burgos, quien vivió amancebado con Ana Velázquez, con la que no se casó por sus diferencias étnicas. Fue barbero, oficio que ejercían los mulatos, quienes tenían ciertos conocimientos de medicina y sabían leer y escribir (Schenone 1992: 580).

⁹ El hermano donado era la condición más baja dentro de los hermanos legos. La pertenencia a este grupo era definida por personas de bajos ingresos o por ser pertenecientes a un grupo étnico no blanco, quienes solicitaban ingresar a los conventos para cumplir labores domésticas.

¹⁰ Ver http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-octava-y-ultima-serie--0/html/0156b140-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html

aceptación de milagros de la mano de una persona que no pertenecía al estamento blanco de la sociedad limeña. En este contexto, Martín de Porres fue el primer beato negro en la América republicana, en un país que abolió la esclavitud solo en 1854.

La beatificación de Macías y Porres se realizó en 1837 y 1840, respectivamente; incluidas las celebraciones pertinentes a las fiestas del evento en Lima. Esta pintura conmemora dicho evento en la que se funden en un solo relato visual las imágenes de los beatos, que hasta el momento se habían representado en forma exenta. Una pintura dirigida, en primer lugar, a los miembros de la orden con el fin de mostrar un ejemplo de santidad a seguir gracias a una vida plagada de sacrificios y milagros.

PROCESO Y DEBATE DE LA INTERVENCIÓN

Cuando una pintura de gran formato como esta¹¹ requiere de un oficio milimétrico, la metodología se vuelve una proeza, y el tiempo un lujo. El Laboratorio de Pintura del CNCR recibió esta obra con un alto grado de pérdidas, con intervenciones anteriores y un proceso de limpieza sin concluir, planteando preguntas relevantes para su intervención: ¿cuál es el sentido del cuadro para la orden?, ¿cuál es su significado estético?, ¿es posible intervenir sin co-habitar?, ¿existe realmente una forma objetiva de intervenir una pintura con una imagen tan alterada visualmente? (Figuras 1 y 2).

Aparte de las lagunas y abrasiones menores, en esta imagen destacan dos conflictos de importancia, los que se evidenciaron tras la reducción paulatina de los daños de toda la superficie de la pintura. Tras el ingreso de la obra al Laboratorio de Pintura en 2013, se continuaron los procesos inacabados de limpieza y de reintegración de pérdidas menores. Además se realizaron análisis de rayos X que fueron determinantes para la toma de decisiones referidas a concluir la restauración iniciada años antes en el propio convento de la Recoleta por estudiantes de restauración. Durante el proceso, surgieron dos

áreas de conflicto: una laguna de gran tamaño sin información, y un repinte sobre un faltante de soporte del tamaño de laguna media. La forma de abordar estos dos faltantes dentro de una comunicación estética armoniosa, vendrían a suponer un “silencio” y una “mentira” en el mensaje de la obra.

El restaurador, desde su participación “inocua,” en pro de la conservación de un legado patrimonial, se encuentra en situaciones donde debe resolver ciertas alteraciones que restan legibilidad a la obra, de forma que su acción pueda pasar inadvertida. En el caso a caso, donde la teoría prima sobre el empirismo, el propio Brandi se refiere a este tipo de lagunas diciendo que “es necesario reducir el valor emergente de figura que la laguna asume respecto a la figura efectiva” (Brandi 2000: 75). Concepto que también explica Ernst Gombrich (2008) acerca de la percepción psicológica de cómo las formas aisladas y el todo de una imagen puede alterar la percepción de la misma.

Los daños que afectan al mensaje pueden abordarse desde diversos criterios, y encontrar la solución adecuada siempre plantea la posibilidad del debate entre los profesionales. Rebeca Alcántara (2000: 71-117) explica que las reintegraciones son como “sugerencias implícitas de los fragmentos mismos” y se asume en esas propuestas el juicio crítico de otros. Lo que está claro es que el restaurador existe detrás de todas esas capas de historicidad (Muñoz Viñas 2003: 90-91). Por tanto, si se excluye de la ecuación la “mágica inmortalidad” matérica y, en consecuencia, estética de las pinturas, se debe aceptar al restaurador como un elemento de transformación e inevitablemente de coparticipación en la imagen resultante.

Esto, que podría parecer invasivo, no es más que una realidad que una vez asumida se vuelve una responsabilidad. Es primordial, en ese tan debatido concepto de “falso histórico” (Brandi 2000: 66),

¹¹ Óleo sobre tela, 175 x 208, 5 cm sin marco (N° de inv. 980175, N° de Registro SUR 101-1259. Informe de restauración LPC-2013.03.01).



Figura 1. Fotografía inicial de la pintura a su llegada al Laboratorio de Pintura del CNCR (Fotografía: Rivas, V. 2013. Archivo CNCR).
Initial state of the painting after the arrival to the CNCR Paintings Conservation Laboratory (Photograph: Rivas, V. 2013. CNCR Archive).

tener en cuenta que cada acción llevada a cabo en las restauraciones, cada acción que alarga o conserva la vida de las obras, implica una interpretación marcada por el presente y, por tanto, se tiene que asumir nuestra acción “camuflada” como un co-habitar en la imagen.

En el caso de la pintura tratada, los repintes y faltantes que presentaba la obra desfiguraban y reconfiguraban la imagen con un mensaje propio que interrumpía la interpretación. Tal fenómeno desarticulaba un objeto cuya función es devocional, didáctica y honrosa para una orden religiosa, y por tanto, el mensaje transmitido requiere ser contemplado con una armonía y plenitud que permita el disfrute ferviente de su público.

¹² La Misión del Museo Histórico Dominicano es: “conservar y difundir el patrimonio legado por la orden dominica, el que permite dar cuenta de la vida de los sacerdotes al interior del claustro y de su vasta obra educativa y religiosa desplegada en Chile y en América Latina”, ver: <http://www.museodominico.cl/620/w3-propertyvalue-39940.html>

En el caso práctico de la obra que se expone, los criterios seguidos han sido consensuados y guiados por un objetivo final: recuperar el valor estético y de uso¹², de acuerdo con los lineamientos del Museo Histórico Dominicano. En el caso de la laguna



Figura 2. Fotografía final (Fotografía: Ormeño, L. 2016. Archivo CNCR).
Final result (Photograph: Ormeño, L. 2016. CNCR Archive).

de mayor tamaño (52 x 24 cm aprox. y contorno definido), en el vano que da vista al exterior, esta atrae la mirada del espectador alterando el recorrido en la lectura de la imagen e invalidando varios detalles prioritarios (Figura 3). Además, y más allá de su formato y ubicación, este faltante sesga la pintura interrumpiendo de forma abrupta la figura del árbol central en el único espacio de la escena donde se representa el exterior.

Durante el proceso inacabado de limpieza del cielo se descubrió que, sobre las diminutas cazoletas que conforman esta superficie había un remanente de repintes que no se pudieron eliminar durante la primera limpieza y que distorsionaban los colores.

Las muestras estratigráficas y el análisis microscópico evidenciaron estos restos de tonalidades oscuras que anochecían la escena del exterior. La limpieza del cielo, que debido a los parámetros técnicos que concurrían en esta superficie tuvo que hacerse de forma mecánica, resaltó con nueva claridad la información de la escena descrita. Cuanto más se recuperaban las tonalidades de la vista del exterior, más llamaba la atención el árbol mutilado por la mitad, entre otras cosas, porque este marca una línea ascendente que la mirada recorre de forma intuitiva, y la interrupción abrupta de este elemento provocaba una atracción de la mirada del espectador. Este espacio silenciado ha requerido de una solución cromática y formal que permita al ojo continuar el

recorrido por la imagen consiguiendo que, una vez pase inadvertido este gran faltante, el tiempo de observación se prolongue en los personajes y en los detalles de mayor relevancia del resto de la pintura (Figura 4).

Otro elemento considerado conflictivo se encuentra ubicado en el lateral derecho de la imagen, formando parte de la iconografía que representa al beato Martín de Porres. Como se ha explicado, este detalle representa el milagro de hacer comer del mismo plato a un perro, un gato y un ratón. A pesar de la relevancia que esta imagen tiene para la pintura, es visible que el gato está toscamente repintado sobre un faltante de soporte que genera una laguna de 20 x 15 cm (longitudes máximas), identificada mediante radiografía.

La reiteración de intervenciones antiguas sobre el gato, dio como resultado un cúmulo de estratos de repintes invasivos (Figura 5) y barnices de gran espesor que hacían resaltar de una forma desajustada y artificial la representación del felino, sobresaliendo incluso, por encima de los otros animales de la escena pese a que el gato se encuentra en un tercer plano. Por tanto, y considerando que este detalle iconográfico es un elemento crucial en la comprensión de la imagen, y debido a lo brutal de la alteración y modificación del animal, se consideró la eliminación de este repinte. Con ello se consiguieron dos objetivos: recuperar los restos de pintura con la referencia tonal original y, por otro lado, tener la posibilidad de ejecutar una reintegración basada en la representación que llegó a nuestro presente, pero con un criterio de mayor integración estética que mitigara la tosquedad y se ajustara al color de la película pictórica recuperada bajo el repinte¹³ (Figura 6).

La intervención permitió integrar y desplazar al plano correspondiente este elemento dentro de la escena iconográfica.



Figura 3. Detalle inicial de la laguna en la esquina superior derecha que distorsiona la forma del árbol (Fotografía: Rivas, V. 2013. Archivo CNCR).

Upper right corner: detail of the loss area that induces a misleading idea of the tree form, (Photograph: Rivas, V. 2013. CNCR Archive).



Figura 4. Fase de reintegración de la laguna de la esquina superior derecha finalizada (Fotografía: Pérez, T. 2016. Archivo CNCR).

Upper right corner: after the chromatic integration process (Photograph: Pérez, T. 2016. CNCR Archive).

¹³ La reintegración realizada corresponde a la restauración formal y tonal con rigattino de aproximadamente el 60% de la imagen del gato representado en la pintura.



Figura 5. Detalle de la imagen del gato antes de la intervención (Fotografía: Rivas, V. 2013. Archivo CNCR).
Detail of the cat image before the intervention (Photograph: Rivas, V. 2013. CNCR Archive).

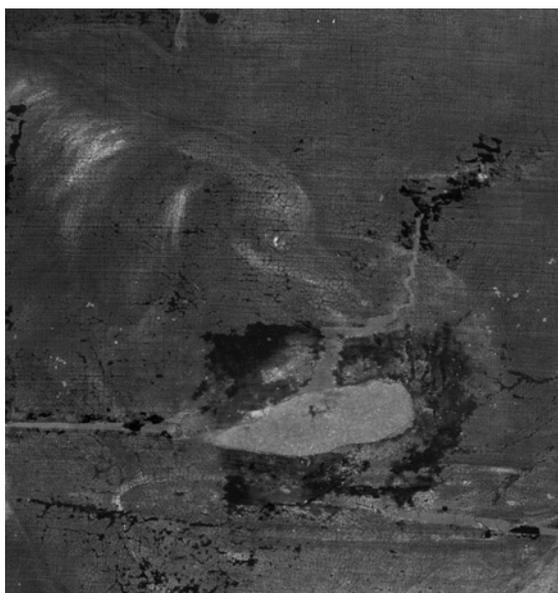


Figura 6. Imagen obtenida con rayos X para la evaluación de estratos originales bajo el repinte (Fotografía: Ossa, C. 2013. Archivo CNCR).
X-ray study to evaluate the presence of original painting layers under the old retouching (Photograph: Ossa, C. 2013. CNCR Archive).

De forma paralela, la incursión detallada de la limpieza de esta área, evidenció, que así como el gato contenía bajo los repintes referencias tonales válidas, el plato del que comían los tres animales también conservaba tonalidades originales bajo un repinte que hubo que eliminar cazoleta por cazoleta. La recuperación tonal y formal del cuenco devolvió no solo el sentido cromático de la loza, sino que rescató detalles plumeados en azul sobre blanco recordando a las cerámicas de Talavera.

CONCLUSIONES

Una vez más, es posible vislumbrar que los criterios en la restauración son tan tautológicos como requiera nuestra perspectiva presente, y que por cada versión justificada de una ejecución, siempre habrá un discurso que lo pueda refutar; en especial cuando se trata de participaciones figurativas o formales. En ese eterno sopesar soluciones nunca se puede olvidar la reflexión constante y particular de cada obra dentro de su contexto y el sentido de su existencia y valor en la actualidad.

Dicho sentido parte de unas constantes lógicas, con las que se validan o invalidan las intervenciones de restauración, mediante argumentos técnicos, estéticos e históricos que se aceptan al mismo tiempo como variables y como constantes. Por tanto, si se parte de esa incongruencia que el restaurador arrastra por pudor y ética en lo que se refiere a nuestras responsabilidades como profesionales del patrimonio. Hay que asumir que su funcionalidad puede ser la clave que la haga perdurar por más tiempo y por tanto las acciones deben ir enfocadas a una puesta en valor orientada a los sujetos y no solo a los objetos. Es en ese espacio donde se despliega la co-habitación de los restauradores que, ya sea por medios teóricos o prácticos, con las intervenciones de conservación o de restauración “alteran” la “vida” natural de esa obra. Se debe ser consciente y consecuente con las acciones y con los objetivos y necesidades que cada obra requiere para su perduración en el tiempo.

En este caso, la plenitud que le aporta a la obra la legibilidad completa de la imagen, le asegura a la pintura un entorno de custodia y una puesta en valor que asegura que su lectura no se pierda, ya que la pérdida de su significado se convertiría en este y en muchos casos en el origen y causa de su deterioro.

Agradecimientos: A todo el equipo del Laboratorio de Pintura del CNCR y a todos los restauradores y profesionales que participaron de una u otra forma con su opinión, trabajo, consejo e intervención en la restauración de esta pintura. Del mismo modo expresamos toda la gratitud al Museo Histórico Dominicano.

REFERENCIAS CITADAS

ALCÁNTARA, R. 2000 . *Un análisis crítico de la teoría de la restauración de Cesare Brandi*. Ciudad de México, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

BRANDI, C. 2000 [1963]. *Teoría de la Restauración*. (M. A. Toajas Roger, Trad., 1ª Reimpr.). Madrid, España: Alianza Editorial.

CORTÉS, G. 2006. Pinceles "anónimos": la identificación del Taller de los Palacios en Chile durante el siglo XIX. En J. M. Martínez (ed.), *Actas Terceras Jornadas de Historia del Arte. Arte americano: contextos y formas de ver*. Santiago, Chile: RIL Editores.

DEL VALLE, F. y CORTÉS, G. 1999. *La serie El Santoral Dominicano: el manierismo postcolonial en la pintura religiosa en Chile, siglo XIX*. Santiago, Chile: Universidad Internacional SEK.

GOMBRICH, E. 2008. *Arte e ilusión: estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres, Inglaterra: Phiadon Press.

GUZMÁN, F., DEL VALLE, F. y CORTÉS, G. 1999. El arte Quiteño en Chile. Extensión del neomanierismo en el siglo XIX. *Anuario de la Universidad Internacional SEK*, 5: 99-109.

MUÑOZ VIÑAS, S. 2003. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid, España: Síntesis.

SCHENONE, H. 1992. *Iconografía del arte colonial. Los santos*. (vol. 2). Buenos Aires, Argentina: Fundación Tarea.

PRESERVACIÓN DE LA INFORMACIÓN MEDIANTE HERRAMIENTAS DE VIRTUALIZACIÓN: FOTOGRAMETRÍA Y PANORÁMICAS DE ALTA RESOLUCIÓN

The Use of Virtualization Tools to Preserve Information: Photogrammetry and High Resolution Panoramic Images

Carolina Correa Orozco, Pía Monteverde Puig, Lorena Ormeño Bustos, Antonio Suazo Navia¹

ANTECEDENTES

La Unidad de Documentación Visual e Imagenología del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR-DIBAM) tiene como objetivo principal obtener información de la realidad material de los bienes culturales durante los procesos de estudio, diagnóstico e intervención. La fotografía realizada con diferentes técnicas de iluminación y segmentos del espectro electromagnético (espectro visible, infrarrojo, ultravioleta) es la herramienta más utilizada por los conservadores para el diagnóstico (Warda et al. 2011).

En el marco del proyecto *Implementación del área de imagenología para la investigación del patrimonio cultural en su proceso de puesta en valor. Período 2014 – 2016* (Fondo Acciones Culturales Complementarias, DIBAM), esta unidad se ha propuesto el desarrollo y puesta en marcha de métodos y flujos de trabajo que aborden tanto la necesidad de documentar y preservar la información contenida en los bienes culturales, como la de entregar datos que apoyen la toma de decisiones en el proceso de intervención que realizan los laboratorios del CNCR-DIBAM.

Por esto, a partir del 2016 se incorpora al quehacer regular de la unidad el “Programa de documentación volumétrica”, donde se han desarrollado dos líneas de trabajo tendientes a la virtualización de los objetos en proceso de intervención: las panorámicas de alta resolución y la fotogrametría.

DEFINICIONES

Para la realización del trabajo en las áreas antes señaladas se han asumido las siguientes conceptualizaciones:

Virtualización. Procedimiento de captura de un objeto real que tiene como resultado una representación digital del mismo, donde se rescatan con precisión las características métricas, volumétricas y de color. A partir de esta es posible obtener datos precisos o realizar ensayos que no serían posibles usando documentación tradicional, o bien, sin poner en peligro la integridad física del objeto real².

¹ Unidad de Documentación e Imagenología, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Chile. carolina.correa@cncr.cl; documentacion.3@cncr.cl; documentacion.1@cncr.cl; documentacion.4@cncr.cl

² Definición interna propuesta a partir de variadas fuentes que intentan un uso del término en el contexto específico de la documentación y preservación de la información. Para una discusión detallada sobre el tema ver Rodríguez 2015-2016.

Panorámica. Imagen producida a partir de capturas parciales de pequeños segmentos de la escena fotografiada, las que pueden ser tomadas desde un punto de vista único por medio de la rotación de la cámara (Johnson 2008) o desde múltiples puntos de vista. Un *software* especializado corrige las deformaciones producto de la perspectiva y la deformación propia de la óptica del objetivo utilizado y entrega la imagen final ensamblada. La imagen panorámica o de alta resolución es un recurso utilizado por diferentes instituciones que custodian o intervienen objetos patrimoniales, tanto para documentación como para diagnóstico (Cosentino 2013). Esto se debe a que permite obtener imágenes del orden de los gigapíxeles de obras planas de gran formato como mapas y pinturas para ser utilizadas de manera complementaria a las diferentes técnicas de captura: iluminación y uso de diferentes segmentos del espectro electromagnético.

Fotogrametría. Técnica que permite obtener un modelo virtual a partir de capturas parciales de pequeños segmentos del objeto fotografiado, combinando información volumétrica y datos de color que representan la superficie del objeto. Las imágenes son ensambladas por medio de un *software* especializado que corrige las deformaciones de la perspectiva y de la óptica del objetivo, infiere la posición y orientación de cada una de las fotografías que registraron el objeto y ubica en el espacio sus vértices geométricos, configurando lo que se conoce como “nube de puntos”. El modelo virtual tridimensional obtenido con técnicas fotogramétricas permite obtener duplicados digitales de precisión submilimétrica, lo que brinda la posibilidad de ser utilizado tanto para la documentación como para el diagnóstico de un bien patrimonial (International Forum of Virtual Archaeology [IFVA] 2012)³.

USOS Y APLICACIONES

La técnica de virtualización a utilizar debe ser elegida en función de las características morfológicas del objeto, su estado de conservación, las preguntas de investigación y los alcances de la misma. Su elección debe ser discutida y analizada en un contexto multidisciplinario, de manera que se determine la técnica más apropiada (Lee y Xu 2009).

En el ámbito de la conservación las funciones que cumple la virtualización en la investigación e intervención de los objetos patrimoniales son:

Documentación. Estas técnicas logran capturar con precisión un momento determinado del objeto, donde se rescata su descripción formal. Esto incluye su iconografía, color, textura, estructura, irregularidades de la superficie, dimensiones y emplazamiento, así como también el registro en detalle de alteraciones o cualquier otra característica particular del objeto. Entre sus aplicaciones está la posibilidad de generar ortofotografías rectificadas y las derivadas de la obtención de un facsímil del objeto, el que puede ser usado en difusión, identificación, registro, mapeo de alteraciones, monitoreo, análisis estructurales, cálculos morfométricos, anastilosis y restauración virtual⁴.

Caracterización. El objeto virtualizado puede ser utilizado también para generar diagnóstico. Las herramientas de virtualización, en combinación con la fotografía multiespectral o con diferentes técnicas de iluminación, logran capturar información espacial de modo rápido y preciso, siendo capaz de cubrir en detalle grandes áreas asociadas a diversas preguntas de investigación. Por ejemplo, en el caso de la pintura de caballete es posible establecer zonas de repintes, zonas de rasgados, zonas de dibujo subyacente, deformación del plano, distribución del barniz, entre otras.

Representación. El uso de las técnicas de virtualización brinda además la posibilidad de desplegar el objeto y explorarlo más allá de los límites impuestos por la observación directa, convirtiéndose en una experiencia sensorial completa con extraordinaria realidad.

³ Definición operativa del término que se ajusta a los lineamientos señalados en la Carta de Sevilla. Para mayor información consultar IFVA 2012.

⁴ La arqueología es una de las disciplinas que ha incorporado de modo más directo estas aplicaciones, debido al grado de incompletitud que muchas veces alcanza su objeto de estudio. Ver Grande León, A. 2014.

METODOLOGÍA DE CAPTURA

La virtualización debe ser consistente en términos técnicos. Se espera que la imagen virtual posea una escala apropiada a la dimensión del objeto y que la información contenida colabore a dar respuesta a problemas de investigación. También se busca la correcta reproducción del color (Pereira 2012)⁵, que permite dar cuenta del objeto en su condición actual (Figura 1). Por último se espera del flujo fotogramétrico precisión geométrica, de manera que el producto final sea una representación fiel al original, que posibilite responder preguntas y realizar ensayos, cuyos resultados sean extrapolables al objeto real.

Los modelos virtuales e imágenes panorámicas deben poder ser replicables desde el mismo set de fotografías utilizadas o desde un set nuevo capturado bajo las mismas condiciones, por lo que se debe evitar la edición digital de las imágenes originales (The 2+3D Photography - Practice and Prophecies Conference 2015).

Para llevar a cabo el proceso de virtualización el trabajo desarrollado en la Unidad de Documentación Visual e Imagenología se ha apoyado en el conjunto de herramientas tecnológicas de *hardware* y *software* que a continuación se describen.

En la realización de panorámicas se ha utilizado, dependiendo de la técnica fotográfica a aplicar, dos tipos de cámaras réflex digitales (DSLR), siendo una de ellas modificada para la fotografía multiespectral. Para las capturas desde un punto de vista único, el conjunto cámara-objetivo es montado en un cabezal panorámico automatizado GigaPan® Pro Epic Pro. En el caso de las imágenes de alta resolución capturadas desde múltiples puntos de vista, ha sido necesario diseñar la estrategia caso a caso, pero en términos generales se desplaza la cámara a lo ancho y alto de la obra capturando las imágenes individuales. Dependiendo de la técnica fotográfica aplicada, se ha utilizado flash electrónico para el espectro visible, luz continua de tungsteno para imágenes infrarrojas y radiación ultravioleta de 365 nm para fluorescencia visible inducida por radiación UV.

En los modelos virtuales tridimensionales, las capturas desde múltiples puntos de vista se han abordado mediante diferentes estrategias de acuerdo con las características morfológicas del objeto. Para casos de menor tamaño, las fotografías individuales son tomadas manteniendo fija la cámara y rotando el objeto por medio de una base giratoria. Para aquellos objetos de mayor envergadura, este se mantiene fijo y se rota la cámara en torno a él, utilizando una columna fotográfica móvil y una barra que permite el montaje de hasta tres cámaras (ver Figura 1). La iluminación empleada en estos casos debe privilegiar el uso de una apertura de diafragma fija que otorgue la mayor profundidad de campo posible, en la relación de distancia entre la cámara y el objeto (Bevan et al. 2014).

Una vez realizadas las capturas, las imágenes son reveladas de manera digital con Adobe® CameraRaw y luego son procesadas con los *software* AutoPano Giga 4.2® para la construcción de panorámicas e imágenes de alta resolución, y con Agisoft Photoscan® y Blender® para modelos virtuales tridimensionales. Finalmente, a cada imagen se le adiciona mediante el *software* Adobe Bridge® los metadatos administrativos como autor, derechos de uso y objeto en la escena, así como también un conjunto de datos técnicos que permitirán repetibilidad de parámetros de toma como distancia cámara/objeto, distancia iluminación/objeto, tipo de fuente de iluminación, potencia de flash, ángulo de iluminación y otras notas relevantes.

RESULTADOS Y CASOS DE ESTUDIO

Las primeras experiencias con las herramientas de virtualización fueron aplicadas sobre materialidades

⁵ Ver: <http://www.jpereira.net/gestion-de-color-articulos/fotogrametria-y-colorimetria-en-digitalizacion-del-patrimonio>



Figura 1. Marco del “Retrato de Francisco García Huidobro”, Biblioteca Nacional de Chile. La ColorChecker Passport® es utilizada para la correcta representación del color y balance de blanco (Fotografía: Correa, C. 2014. Archivo CNCR).
Frame “Portrait of Francisco García Huidobro”, National Library, Chile. The ColorChecker Passport® was used for white balance and color calibration (Photograph: Correa, C. 2014. CNCR Archive).

diferentes, como documentación de muros interiores, pintura de caballete y cerámica arqueológica. En todos los casos se obtuvo buenos resultados en la aplicación de las técnicas, satisfaciendo las necesidades de la investigación. De este modo, las herramientas de virtualización se incorporaron de manera regular al quehacer de la unidad,

consolidando los objetivos del nuevo “Programa de documentación volumétrica”.

Londres 38, espacio de memorias

Con motivo de la reparación y pintura de los muros de los recintos 108 y 109 del inmueble de Londres 38⁶ se realizó el registro sistemático de los fenómenos de alteración superficial que estos presentaban. Por medio de la virtualización se entregó una herramienta documental que se utilizó para el levantamiento y preservación de la información contenida en la superficie muraria, la que sería eliminada u ocultada por los trabajos de reparación (Seguel y Roubillard 2013).

⁶ El inmueble fue utilizado como centro clandestino de detención, tortura y exterminio durante la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte (1973-1989). En la actualidad está protegido por la Ley de Monumentos Nacionales N° 17.288, en calidad de Monumento Histórico. Mayores antecedentes en www.londres38.cl.

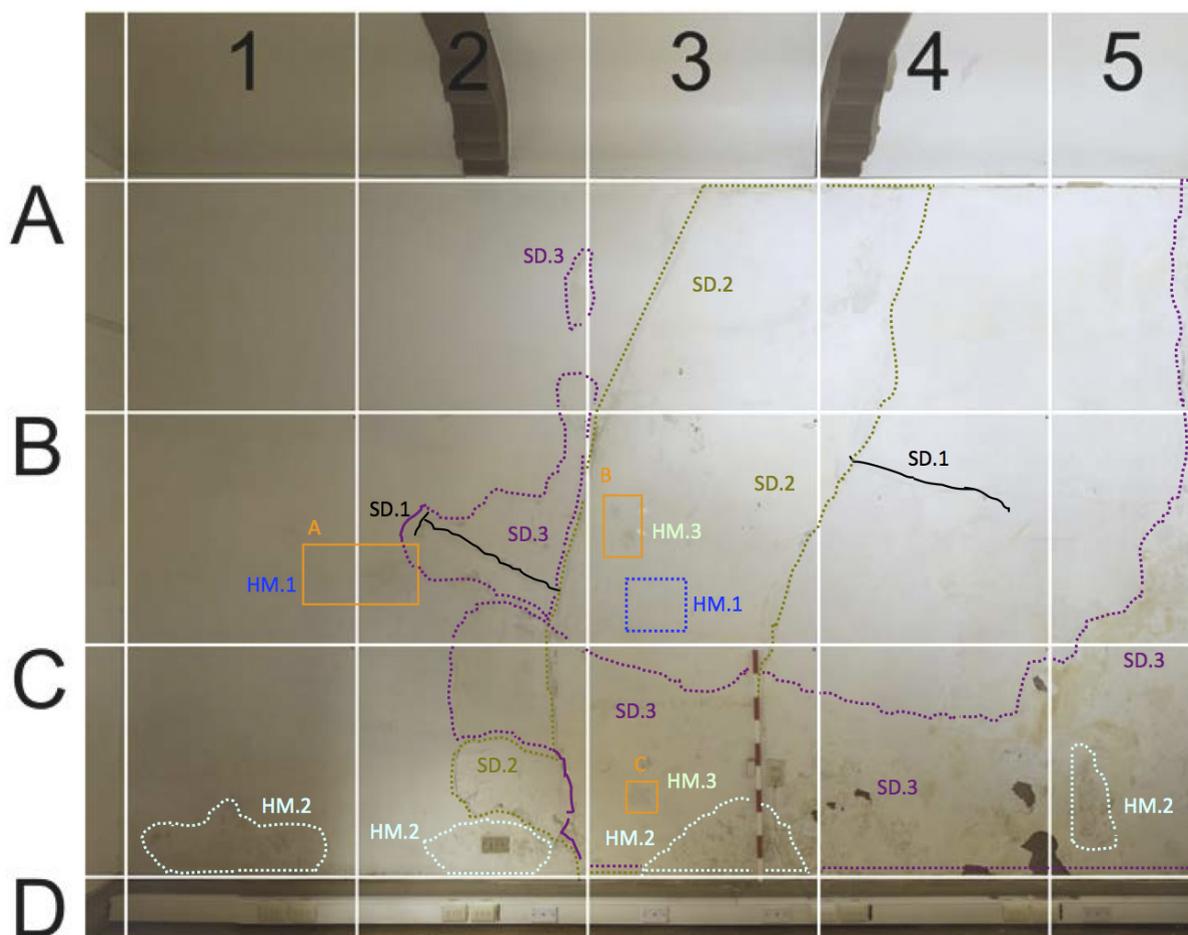


Figura 2. Planimetría del muro norte del recinto 109, Londres 38, espacio de memorias (Fotografía: Correa, C. y Rivas, V. 2013. Análisis: Seguel, R. 2014. Archivo CNCR).
North wall map of the enclosure 109 of memory site Londres 38, Santiago, Chile. (Photograph: Correa, C. & Rivas, V. 2013. Analysis: Seguel, R. 2014. CNCR Archive).

Para el muro norte del recinto 109, de 470 cm de ancho por 360 cm de alto, se obtuvo una imagen total de 11.459 píxeles por 9.224 píxeles. El total de las imágenes de alta resolución permitieron estudiar los muros centímetro a centímetro, realizar la descripción de las alteraciones y confeccionar su planimetría (Figura 2).

Retrato de Sofía Hamburger de Braun

Se trata de una pintura al óleo de gran formato, de 123 cm de ancho por 197 cm de alto, realizada por el artista nacional Carlos Alegría Salinas (1882-

1954)⁷. Debido a su tamaño, que no permitía obtener suficiente información en una toma única, se decidió virtualizarla en un conjunto de panorámicas de alta resolución creadas desde un punto de vista único.

Se capturaron imágenes del espectro visible, fluorescencia visible inducida por radiación ultravioleta, radiación infrarroja reflejada, radiación infrarroja transmitida, luz axial, luz rasante y transmitografía visible (Warda et al. 2011).

⁷ Ver: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39521.html>.

La imagen del espectro visible fue construida a partir de 28 fotografías individuales y el tamaño de la panorámica final es de 10.675 pixeles por 15.792 pixeles, obteniendo información acorde al tamaño de la obra que permite la observación de detalles (Figura 3).

Urna funeraria El Vergel

Corresponde a una pieza cerámica de gran formato perteneciente al Museo Regional de La Araucanía. Su tipología es propia de los grupos alfareros El Vergel, que poblaron el sur de Chile entre el 1.100 y 1.450 d.C⁸. La urna se encontraba fragmentada en dieciséis secciones que previamente habían sido reconstituidas a partir de fragmentos más pequeños. Sin embargo, su alto grado de incompletitud no hacía posible su restitución, por lo que se ignoraban sus dimensiones totales, así como también la factibilidad de su restauración.

⁸ Ver: <http://www.precolombino.cl/culturas-americanas/culturas-precolombinas/chile/el-vergel/#/ambiente-y-localizacion/>



Figura 3. “Retrato de Sofía Hamburger de Braun”, Museo Regional de Magallanes. Virtualización realizada con diferentes técnicas de iluminación y porciones del espectro electromagnético (Fotografía: Ormeño, L., Monteverde, P. y Correa, C. 2016. Archivo CNCR). “Portrait of Sofia Hamburger de Braun”, Magallanes Regional Museum. Virtualized images were made using different illumination techniques and non visible radiations (Photograph: Ormeño, L., Monteverde, P. & Correa, C. 2016. CNCR Archive).

Se esperaba por medio de la virtualización de las secciones individuales realizar su reconstrucción, anastilosis virtual y análisis volumétrico, con el fin de evaluar posibles escenarios de intervención directa (Suazo 2015). La estrategia de digitalización se llevó a cabo mediante la captura de 66 a 108 fotografías por cada una de las 16 secciones, las que una vez procesadas generaron un modelo tridimensional único formado por 15,4 millones de puntos, capturando así información con una resolución en el rango milimétrico (1-2 mm). De acuerdo con los análisis estructurales practicados, se pudo establecer que una intervención real de las secciones comprometería gravemente la integridad

del conjunto. De manera adicional se practicó un set completo de análisis morfológicos que permitieron conocer en profundidad el estado de la urna previo a la fragmentación (Figura 4).

Los Bebedores

Se trata de un óleo sobre tela, con autoría atribuida al artista italiano Cherubino Kirchmayr, perteneciente a la colección de copias académicas del Museo Nacional de Bellas Artes. Sus dimensiones son 225 cm de ancho por 167 cm de alto. La obra se encontraba con grandes rasgados en su lienzo y

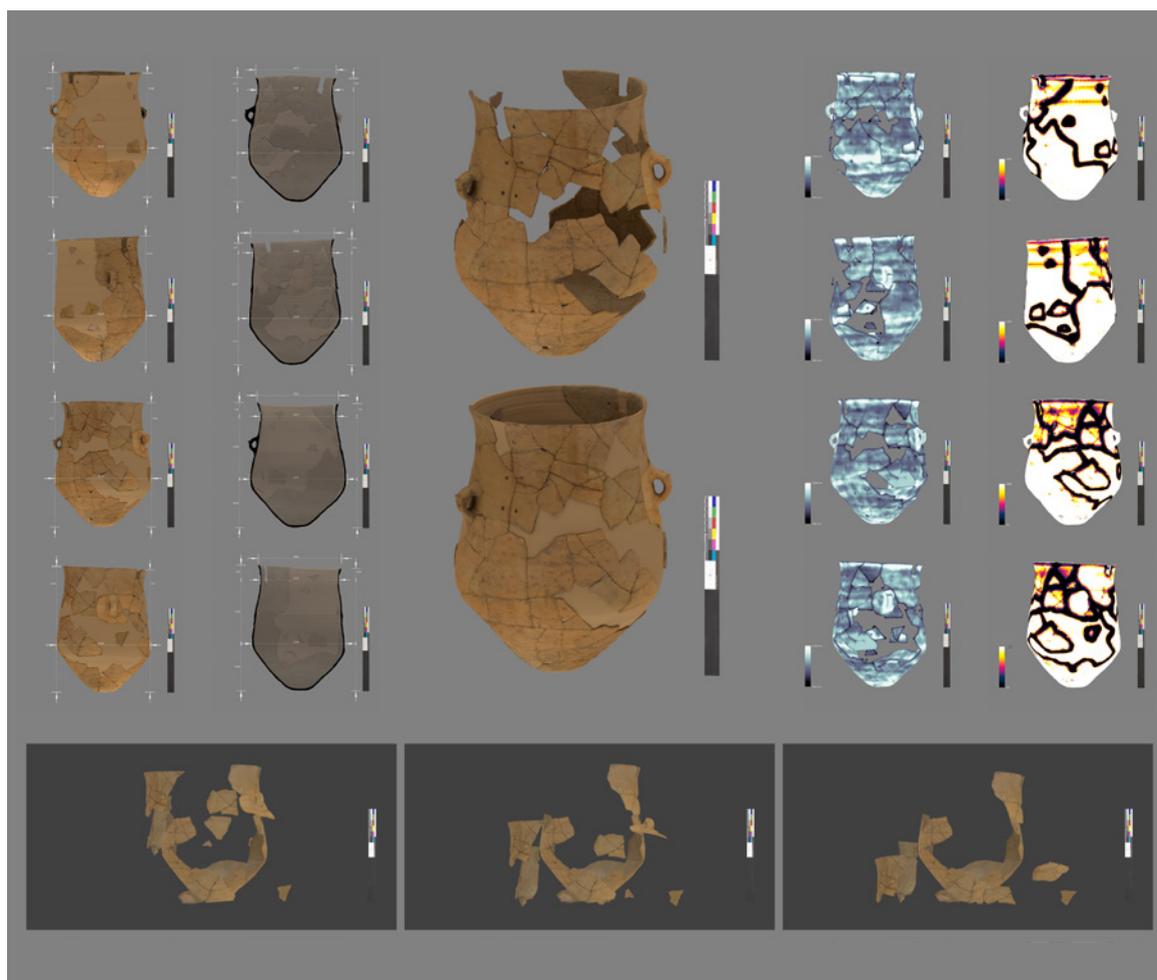


Figura 4. Urna funeraria El Vergel, Museo Regional de La Araucanía. Virtualización de dieciséis secciones que componen la urna arqueológica. Reconstrucción virtual, anastilosis y ensayo estructural (Fotografías y análisis: Suazo, A. 2015. Archivo CNCR). *El Vergel funerary urn, Araucanía Regional Museum. Sixteen fragments that form the archaeological urn were virtually modelled and used to reconstruct and made structural trials (Photographs and analysis: Suazo, A. 2015. CNCR Archive).*

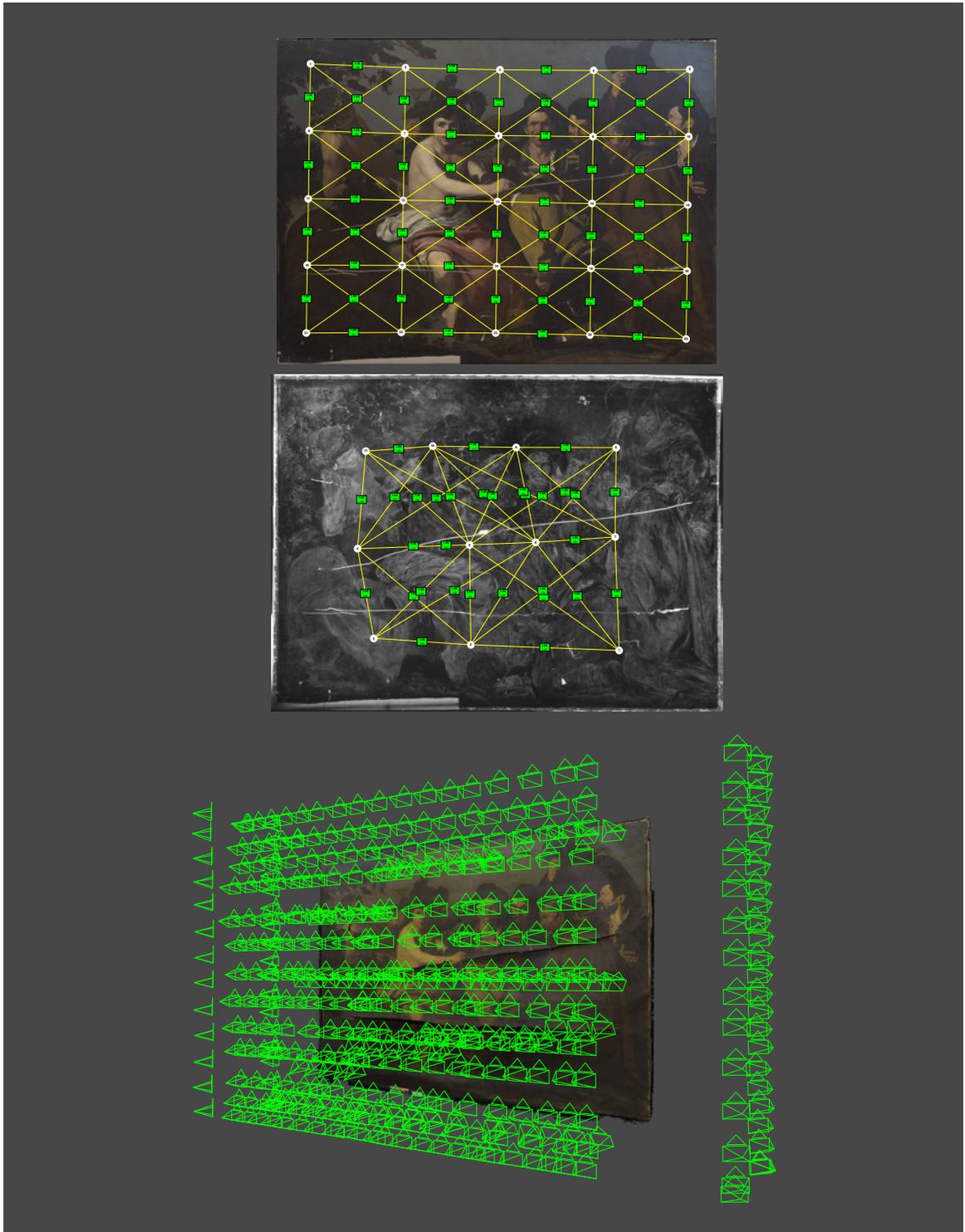


Figura 5. “Los Bebedores”, óleo sobre tela, Museo Nacional de Bellas Artes. La posición de las cámaras es inferida por el *software* Autopano Giga® y Agisoft PhotoScan®, y utilizada para realizar los cálculos de reconstrucción (Fotografías: Ormeño, L., Pérez, T., Monteverde, P., Correa, C. y Suazo, A. 2016. Archivo CNCR).
 “Los Bebedores”, oil on canvas, National Museum of Fine Arts. The cameras position is calculated by Autopano Giga® y Agisoft PhotoScan® software, which uses the information to reconstruct the final image (Photographs: Ormeño, L., Pérez, T., Monteverde, P., Correa, C. & Suazo, A. 2016. CNCR Archive).

fue documentada en diferentes instancias de su intervención.

En este caso se optó por la virtualización vía fotogrametría con el fin de preservar la gran deformación del plano producida por los rasgados. La captura fue realizada mediante 840 fotografías individuales que cubren el anverso, reverso y laterales de la obra.

Durante el estado intermedio del tratamiento se realizó el estudio de transmitografía infrarroja, con el que se esperaba observar el dibujo previo efectuado por el artista. La obra se encontraba sin bastidor, lo que imposibilitaba fotografiarla en vertical y capturar las imágenes desde un punto de vista único. Se determinó por tanto hacer la captura desde múltiples puntos, con el fin de construir una imagen total a una resolución que permitiera la observación de detalles tan finos como los trazos del dibujo preparatorio.

Con la obra reentelada y puesta nuevamente en su bastidor, se realizó una panorámica construida a partir de 25 fotografías capturadas desde un punto de vista único que entregó una imagen que permite observar en detalle este estado del proceso de intervención (Figura 5).

CONCLUSIONES

La realización de imágenes panorámicas ha permitido resolver los problemas provenientes de

las limitaciones de la captura fotográfica única, como son la resolución y las deformaciones producidas por el uso de ópticas gran angulares al documentar obras planas de gran formato. De igual forma ha posibilitado obtener una imagen total que permite un excelente nivel de detalle, hasta el momento solo esperable de una imagen parcial, y que puede ser impresa a tamaño real de acuerdo con los más altos estándares de impresión.

Asimismo, la generación de modelos virtuales tridimensionales ha traspasado los límites de la documentación tradicional permitiendo abordar problemas volumétricos relacionados tanto con la documentación como con los procesos de intervención. Esto permite realizar ensayos hasta ahora imposibles, sin poner en peligro la integridad del objeto. Así como también cuantificar aspectos como el volumen de áreas faltantes o intervenidas, caracterizarlos en su dimensión morfométrica y estructural, proyectar su restauración virtual, anastilosis, y producir réplicas impresas exactas mediante la tecnología de impresoras 3D.

Gracias a la ejecución del proyecto *Implementación del área de imagenología para la investigación del patrimonio cultural en su proceso de puesta en valor. Período 2014 - 2016*, el “Programa de documentación volumétrica” cuenta con recursos técnicos y humanos para abordar la diversidad y especificidad de las problemáticas en materia de documentación y análisis, haciendo frente a los desafíos actuales de la conservación-restauración y acercándose a los estándares utilizados en otros centros de investigación mundial.

REFERENCIAS CITADAS

BEVAN, A., KALETA, R., BONACCHI, CH. y KEINAN-SCHOONBAERT, A. 2014. Photo-Masking for 3D Models of Artefacts. *MicroPasts, Technical Note 2*. 12 p. Disponible en: https://github.com/MicroPasts/MicroPasts-TechnicalNotes/raw/master/pdf/2-PhotoMasking_Artefacts.pdf

COSENTINO, A. 2013. A Practical Guide to Panoramic Multispectral Imaging. *E-Conservation Magazine*, 25: 64-73.

GRANDE LEÓN, A. 2014. *Reconstrucción y anastilosis virtual*. Recuperado de: <http://e-portfolio.nuriasc.blogspot.cl/2014/03/prof.html> [02 mayo 2016].

INTERNATIONAL FORUM OF VIRTUAL ARCHAEOLOGY [IFVA]. 2012. The Seville Principles. International Principles of Virtual Archaeology. Sevilla, España: Sociedad Española de Arqueología Virtual. Disponible en: <http://smartheritage.com/wp-content/uploads/2015/03/FINAL-DRAFT.pdf>

JOHNSON, R. 2008. Correctly Making Panoramic Imagery and the Meaning of Optical Center. En P. Mouroulis, W.J. Smith y R.B. Johnson (eds.), *Current Developments in Lens Design and Optical Engineering IX*. Proceedings of SPIE, vol. 7060, pp. 7060OF1-7060OF-8. Washington, Estados Unidos: SPIE. DOI: 10.1117/12.805489.

LEE, K. y XU, X. 2009. 3-D Digitization Methodologies for Cultural Artifacts. En M. Khosrow-Pour (ed.), *Encyclopedia of Information Science and Technology*, Second Edition, 8 volumes, pp. 3750-3756. DOI: 10.4018/978-1-60566-026-4.ch598.

PEREIRA, J. 2012. *Fotogrametría y colorimetría en digitalización del patrimonio*. Disponible en: <http://www.jpereira.net/gestion-de-color-articulos/fotogrametria-y-colorimetria-en-digitalizacion-del-patrimonio>

RODRÍGUEZ, A. 2015-2016. Digitalización y virtualización del patrimonio cultural. Hacia un nuevo horizonte en la conservación-restauración.

Telos, Revista de Pensamiento sobre Comunicación, Tecnología y Sociedad, 102: 1-8. Disponible en: https://telos.fundaciontelefonica.com/DYC/TELOS/LTIMONMERO/DetalleArticulo_102TELOS_DOSSIER3/seccion=1288&idioma=es_ES&id=2015110316500003&activo=6.do

SEGUEL, R. y ROUBILLARD, M. 2013. *Registro sistemático de los fenómenos de alteración superficial que presentan los muros de los recintos 108 y 109 de Londres 38, espacio de memorias*. Informe de asesoría. Santiago, Chile: CNCR. Documento no publicado.

SUAZO, A. 2015. *Análisis estructural urna Araucanía*. Informe de imagenología. Santiago, Chile: CNCR. Documento no publicado.

THE 2+3D PHOTOGRAPHY – PRACTICE AND PROPHECIES CONFERENCE. 2015. *The Amsterdam Principles*. Holanda, Amsterdam: Rijksmuseum. Disponible en: https://www.rijksmuseum.nl/nl/downloads/b7f4e788-ad9a-4158-a689-a7050f8c65cc/2.10_TheAmsterdam-Principles.pdf

WARDA, J., FREY, F., HELLER, D., KUSHEL, D., VITALE, T. y WEAVER, G. 2011. *The AIC Guide to Digital Photography and Conservation Documentation*. Washington DC, Estados Unidos: American Institute for Conservation and Artistic Works.

BASE DE DATOS DE ESPECTROS FT-IR DE MATERIALES USADOS EN RESTAURACIÓN: UN APORTE DESDE LA CIENCIA A UN PÚBLICO ESPECIALIZADO

FT-IR Spectral Database of Materials for Restoration: A Contribution from Science to a Specialized Public

Tomás Aguayo Alvarado, Salvador Vargas García, Fernanda Espinosa Ipinza, Valeria Godoy Torres¹

ANTECEDENTES

El uso de la espectroscopia infrarroja (IR) en el estudio de materiales asociados al patrimonio cultural está ampliamente interiorizado y aceptado en muchos de los laboratorios que se dedican a apoyar los procesos de preservación. Numerosas investigaciones han sido realizadas para la caracterización e identificación de variados materiales, entre estos, residuos orgánicos en muestras arqueológicas (Shillito et al. 2009), fibras vegetales en telas y papeles (Garside y Wyeth 2003), cueros y pergaminos (Giurginca et al. 2007, Bicchieri et al. 2011, Falcão y Araujo 2013), materiales y pigmentos de esculturas policromadas (Cauzzi et al. 2013), entre otros.

La espectroscopia IR consiste en la absorción de parte de la radiación en el infrarrojo del espectro electromagnético, para excitar la transición de estados vibracionales para dos átomos enlazados (Nakamoto 2008). Las principales ventajas del uso de esta técnica son la rapidez del procedimiento, su accesibilidad y la utilización de muestras pequeñas para la realización del análisis (Glavcheva et al. 2014).

Este proceso puede ser inducido de distintas formas y depende, por lo general, de la instrumentación

disponible. El método clásico, conocido como transmisión, corresponde a la preparación de pastillas, donde la muestra se dispersa en un material transparente a la radiación IR. Otro método, conocido como reflectancia total atenuada (ATR, por su sigla en inglés), aprovecha la capacidad de un cristal semitransparente en la región del infrarrojo para producir reflexiones internas, con las que se genera una interfase que, al contacto con la muestra, produce la absorción de la radiación en el material.

Con el desarrollo de los distintos métodos de muestreo y de la instrumentación asociada, los procedimientos de medición y la interpretación de los espectros se han simplificado a tal punto, que ya no es necesario ser un especialista para acceder a la información que permita aportar en el conocimiento de los distintos materiales. Es en este último punto donde se hacen necesarias las bases de datos espectrales.

En términos generales, estas bases de datos consisten en un conjunto de espectros de materiales previamente seleccionados, que han sido obtenidos mediante condiciones experimentales fijas y en lo posible estandarizadas, con la finalidad

¹ Laboratorio de Análisis, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Chile. tomas.aguayo@cncr.cl; laboratorio.analisis.2@cncr.cl; maria.espinosa@cncr.cl; laboratorio.analisis.1@cncr.cl

de compararlos con resultados provenientes de muestras reales de diversos objetos. El universo de muestras de la base de datos será tan variado como los temas, técnicas y materiales que se deseen estudiar, tomando además en consideración los cambios e interacciones que estos pueden llegar a sufrir en el tiempo.

Alrededor del mundo existen diversos grupos de investigación en instituciones relacionadas con patrimonio cultural, que han puesto a disposición del público sus propias bases de datos espectrales en distintos formatos. Dentro de estos grupos se pueden destacar algunos ejemplos como el *Infrared and Raman Users Group* ([IRUG] 2016), que corresponde a una comunidad en la que usuarios de distintas instituciones contribuyen con sus propios espectros para nutrir una base de datos que puede ser consultada libremente. Existen también otras generadas por grupos de investigación de universidades, como la del Departamento de Química Analítica de la Universidad del País Vasco (Castro et al. 2005) y la del Departamento de Química de la Universidad de Tartu en Estonia (Vahur et al. 2016), por mencionar solo algunas.

Para el Laboratorio de Análisis del CNCR, la elaboración de una base de datos espectral propia surge por la necesidad de catalogar los materiales de referencia, uso y consulta disponibles en el Centro, tanto para utilizar esta información en la identificación de los materiales analizados, complementando con ello la toma de decisiones durante los procesos de intervención, como para aportar antecedentes a otros profesionales interesados en la investigación y conservación del patrimonio cultural de Chile.

METODOLOGÍA

Los espectros IR se recogieron con un espectrofotómetro Thermo Nicolet iZ10 con detector DTGS equipado con un divisor de haz de bromuro de potasio (KBr), utilizando diferentes accesorios que permitieran analizar espectros por transmisión y por ATR.

Para transmisión, el analito se dispersó en KBr usando un mortero de ágata. La muestra luego fue presionada para formar una pastilla semitransparente. El espectro se recogió entre los 400 y los 4000 cm^{-1} , con una resolución de 4 cm^{-1} y 64 barridos. Para ATR, el material analizado se depositó sobre un cristal de germanio y se presionó contra el cristal de manera de obtener una interfase lo más homogénea posible. El espectro se recogió entre los 680 y los 4000 cm^{-1} , con una resolución de 4 cm^{-1} y 128 barridos.

Para la construcción de la base de datos se utilizó el *software* OMNIC versión 9.2 (Thermo Fisher Scientific Inc.). Los espectros se desplegaron en absorbancia, en algunos casos fue necesario realizar una corrección espectral que suprime la contribución atmosférica del dióxido de carbono (CO_2) y del agua (H_2O); cada vez que alguna de estas correcciones fue realizada, la acción quedó consignada en el espectro. No se realizaron correcciones de otro tipo, como corrección automática de línea base, chequeo señal-a-ruido, ni tampoco chequeo de intensidad de banda.

RESULTADOS

A la fecha se han logrado crear dos bases de datos que constan de 131 espectros en ATR y 46 en transmisión. Los criterios de selección de materiales fueron determinados por su disponibilidad, la aparición de estos elementos como recursos constitutivos de los objetos intervenidos en el CNCR, o por su posible uso como insumos para la intervención. Para ello fue determinante contar con la asesoría de los conservadores restauradores del CNCR, ya que de acuerdo con su experiencia ayudaron a la selección de materiales para priorizar la adquisición de espectros.

Los elementos que componen estas bases de datos espectrales son variados e incluyen pigmentos, consolidantes, compuestos aplicados como bases de preparación, resinas, sales, adhesivos, barnices, entre otros. El objetivo en el tiempo es ir ampliando la información disponible con nuevos espectros en la medida que se cuente o seleccionen otros materiales de interés.

La base de datos obtenida usando el *software* OMNIC versión 9.2 (Thermo Fisher Scientific Inc.) cuenta con archivos de extensión .SPA que estarán disponibles a solicitud del público, y .LBD y .LBT, para uso interno. Para aumentar las posibilidades de acceso, se espera poner a disposición del público en la página *web* del CNCR los espectros en formato .pdf, donde se incluirá un índice, nombre del compuesto y su origen, además de la información propia de las señales de cada espectro, indicando la técnica de obtención de estos (ATR o transmisión).

A continuación se presentan dos estudios de caso en que la base de datos de espectros fue aplicada en el CNCR.

Caso 1: Identificación de base de preparación en la pintura de caballete de la serie Los Gobernadores

Durante el 2015, se comenzó a intervenir en el Laboratorio de Pintura del CNCR la serie Los Gobernadores del Museo Histórico Nacional (MHN). Como es habitual en el trabajo interdisciplinario del Centro, el Laboratorio de Análisis ha participado durante las intervenciones evaluando los materiales constitutivos de las obras de la colección, con el fin

de compararlas según su composición. Entre los materiales estudiados por FT-IR (ATR) se ha visto que la gran mayoría de las bases de preparación están formadas por una mezcla de blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$) (señales 3541, 1398, 1045, 782, 739, 681 y 691 cm^{-1}) y carbonato de calcio tipo tiza (CaCO_3) (2517, 1793, 873 y 713 cm^{-1}). Esta identificación se logró por la comparación con los patrones de la base de datos espectral del Laboratorio de Análisis (LAN-065 y LAN-050, respectivamente. Informes no publicados) (Figuras 1 y 2).

Caso 2: Identificación de adhesivos utilizados en intervenciones anteriores

El Laboratorio de Arqueología del CNCR trabaja habitualmente con objetos de cerámica provenientes de distintos museos DIBAM, los que llegan al laboratorio para ser restaurados. Una de las acciones comunes en este tipo de piezas es la eliminación de adhesivos aplicados en intervenciones anteriores, los que muchas veces no cumplen con los criterios actuales de restauración, o bien han perdido sus propiedades adhesivas. Para evaluar el método más adecuado para su eliminación, se hace necesaria la identificación de este.

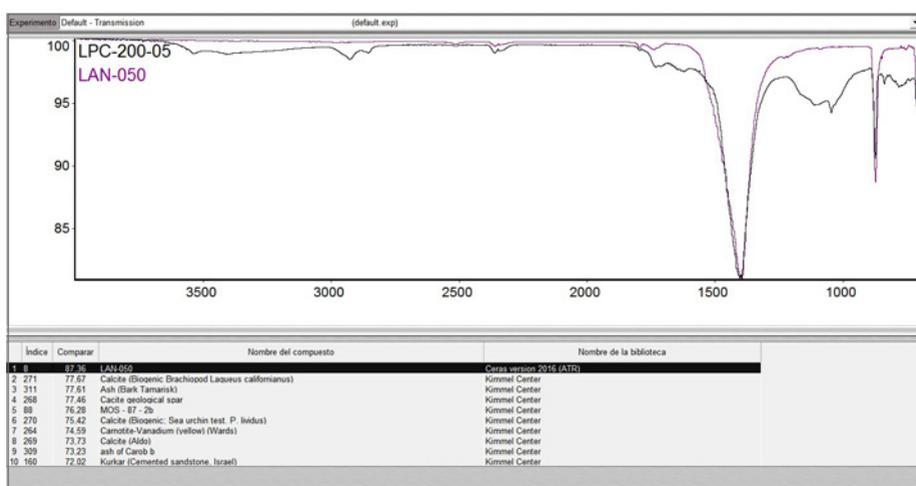


Figura 1. Identificación de base de preparación de retrato del Gobernador Luis Muñoz de Guzmán, usando información de la base de datos espectral (Analista: Aguayo, T. 2016).
Ground layer identification of a sample extracted from the portrait of the Governor Luis Muñoz de Guzmán, using the spectral database (Analyzed by: Aguayo, T. 2016).



Figura 2. Retrato del Gobernador Luis Muñoz de Guzmán perteneciente al Museo Histórico Nacional, Chile (Fotografía: Ormeño, L. 2016. Archivo CNCR).
Portrait of the Governor Luis Muñoz de Guzmán belonging to the National Historic Museum, Chile (Photograph: Ormeño, L. 2016. CNCR Archive).

Uno de los últimos casos recibidos corresponde a una pieza de adscripción Molle, perteneciente a la colección del Museo Arqueológico de La Serena. Antes de comenzar la intervención de esta pieza se solicitó al Laboratorio de Análisis la identificación de los adhesivos utilizados en una intervención anterior. La muestra se analizó por ATR obteniéndose las señales 1735, 1432, 1372, 1234, 1021 y 947 cm^{-1} . La identificación se obtuvo a partir de la comparación de este espectro con la base de datos, que mostró 98,5% de similitud con el patrón LAN-063 del Laboratorio de Análisis, correspondiente a PVA en acetona (Figuras 3 y 4) (Vargas 2016).

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Debido al trabajo interdisciplinario de restauradores conservadores y a la experiencia de los científicos del Laboratorio de Análisis en el estudio de materiales constitutivos, a partir de diversas tipologías de objetos que ingresan al CNCR, fue posible construir una primera versión de una base de datos de espectros de FT-IR, por ATR y por transmisión, compuesta por 177 espectros correspondientes a 116 materiales analizados por ambas técnicas.

La decisión de trabajar con estas dos técnicas se basó en la complementariedad y el balance entre ventajas y desventajas que presenta cada una. En general, obtener información por transmisión presenta mayor cantidad de desventajas relacionadas con la muestra. En primer lugar por resultar destructiva para esta, ya que la dispersión en KBr implica una molienda previa junto con la muestra. Por otra parte, el KBr es un material altamente higroscópico, que sin las condiciones adecuadas de manipulación puede terminar, junto con el agua, interfiriendo en el análisis.

En el caso del procedimiento por ATR, a pesar de que dependiendo del tipo de muestra puede resultar destructivo, requiere una casi nula preparación del analito, lo que genera una gran ventaja respecto de la transmisión. Las desventajas del ATR están asociadas principalmente al cristal donde se produce la reflexión interna, debido a que los cristales pueden tener algunas características que, en ciertos casos, pueden imposibilitar la obtención de información. Entre estas cualidades están la opacidad a la porción del espectro deseado, dureza variable, índices de refracción inferiores a las muestras analizadas, por mencionar las más relevantes (Derrick et al. 1999).

La base de datos espectral fue pensada para un uso general. Como ventajas se puede mencionar que se

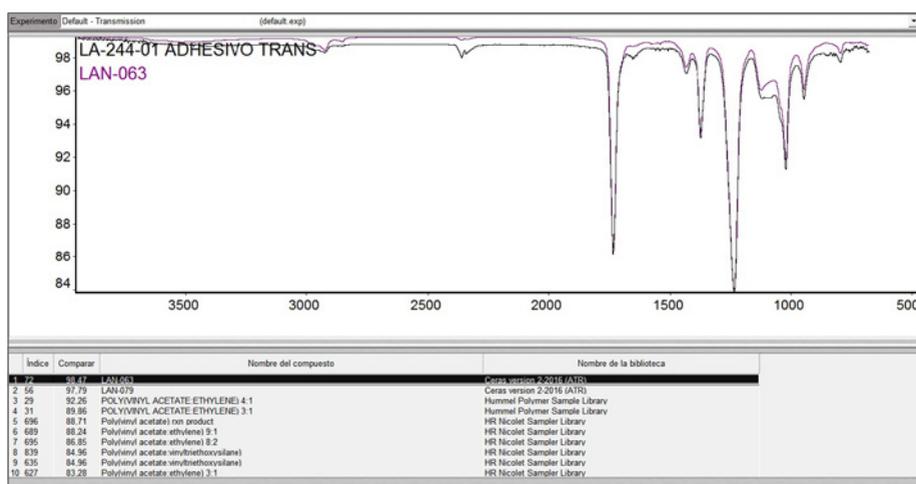


Figura 3. Identificación de adhesivo extraído desde jarro Molle, usando información de la base de datos espectral (Analista: Vargas, S. 2016).

Adhesive identification of a sample extracted from Molle jar, using the spectral database (Analyzed by: Vargas, S. 2016).



Figura 4. Jarro Molle perteneciente al Museo Arqueológico de La Serena, Chile (Fotografía: Rivas, V. 2016. Archivo CNCR).
Molle jar belonging to the Archaeological Museum of La Serena, Chile (Photograph: Rivas, V. 2016. CNCR Archive).

encuentra en idioma español y que se diseñó a partir de los requerimientos y materiales que con frecuencia son estudiados en el CNCR, lo que representa una amplia diversidad de bienes patrimoniales que provienen de distintas instituciones del país, principalmente de la DIBAM. Esto genera, por un lado, un aporte específico a nivel local, pero además abre un amplio rango de posibilidades al basarse en problemas y tipologías de objetos tan diversos, pues permite que su utilización abarque otras áreas científicas y otros centros de investigación.

Está pendiente aún completar la base de datos con espectros de pigmentos, ya que en esta primera etapa solo se incluyeron algunos casos puntuales. Adicionalmente, se espera incrementar la base de datos con los espectros de materiales envejecidos de

modo artificial, con el fin de facilitar su identificación en casos reales. Esta sección de la base de datos resulta necesaria, ya que debido a los diversos procesos de deterioro que afectan a los materiales y el consecuente cambio en su estructura molecular, los espectros de las muestras no coinciden de forma exacta con aquellos obtenidos en los materiales utilizados como estándar.

La base de datos espectral será puesta a disposición del público en la página *web* del CNCR en formato *PDF*, desde donde podrá ser descargada². Se espera que tanto los profesionales que están a cargo de las intervenciones como otros científicos relacionados con el tema puedan utilizar esta herramienta para interpretar sus análisis, comparar y ampliar sus bancos de datos en pro del conocimiento en torno al patrimonio cultural del país. Acercar la información a la comunidad especializada y promover la colaboración entre distintos profesionales y laboratorios es uno de los propósitos del CNCR, que se espera fortalecer con la materialización de esta iniciativa.

² En caso de que alguna persona o grupo de trabajo requiera los archivos en otro formato, podrán atenderse las solicitudes vía correo electrónico.

REFERENCIAS CITADAS

- BICCHIERI, M., MONTI, M., PIANTANIDA, G., PINZARI, F. y SODO, F. 2011. Non-Destructive Spectroscopic Characterization of Parchment Documents. *Vibrational Spectroscopy*, 55: 267–272.
- CASTRO, K., PÉREZ-ALONSO, M., RODRÍGUEZ-LASO, M., FERNÁNDEZ, L. y MADARIAGA, J. 2005. On-Line FT-Raman and Dispersive Raman Spectra Database of Artists' Materials (e-VISART Database). *Analytical Bioanalytical Chemistry*, 382: 248-258.
- CAUZZI, D., CHIAVARI, G., MONTALBANI, S., MELUCCI, D., CAM, D. y LING, H. 2013. Spectroscopic and Chromatographic Studies of Sculptural Polychromy in the Zhongshan Grottoes (R.P.C.). *Journal of Cultural Heritage*, 14: 70 - 75.
- DERRICK, M., STULIK, D. y LANDRY, J. 1999. *Infrared Spectroscopy in Conservation Science*. Los Angeles, Estados Unidos: The Getty Conservation Institute.
- FALCÃO, L. y ARAÚJO, M. 2013. Tannins Characterization in Historic Leathers by Complementary Analytical Techniques ATR-FTIR, UV-Vis and Chemical Tests. *Journal of Cultural Heritage*, 14: 499-508.
- GARSDIE, P. y WYETH, P. 2003. Identification of Cellulosic Fibres by FTIR Spectroscopy, Thread and Single Fibre Analysis by Attenuated Total Reflectance. *Studies in Conservation*, 48: 269-275.
- GIURGINCA, M., BADEA, N., MIU, L. y MEGHEA, A. 2007. Spectral Techniques for Identifying Tanning Agents in the Heritage Leather Items. *Revista de Chimie*, 58: 923–928.
- GLAVCHEVA, Z., YANCHEVA, D., KANCHEVA, Y., VELCHEVA, E. y STAMBOLIYSKA, B. 2014. Development of FTIR Spectra Database of Reference Art and Archaeological Materials. *Bulgarian Chemical Communications*, 46: 164-169.
- INFRARED AND RAMAN USERS GROUP (IRUG). 2016. *Search IRUG Spectral Database*. Recuperado de: <http://www.irug.org/search-spectral-database?reset=Reset> [19 de agosto 2016].
- NAKAMOTO, K. 2008 [1963]. *Infrared and Raman Spectra of Inorganic and Coordination Compounds: Part A: Theory and Applications in Inorganic Chemistry* (6ª ed.). Nueva Jersey, Estados Unidos: Wiley.
- SHILLITO, L., ALMOND, M., WICKS, K., MARSHALL, L. y MATTHEWS, W. 2009. The Use of FT-IR as a Screening Technique for Organic Residue Analysis of Archaeological Samples. *Spectrochimica Acta. Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 72(1): 120-125.
- VAHUR, S., TEEARU, A., PEETS, P., JOOSU, L. y LEITO, I. 2016. ATR-FT-IR Spectral Collection of Conservation Materials in the Extended Region of 4000-80 cm⁻¹. *Analytical and Bioanalytical Chemistry*, 408(13): 3373-3379.
- VARGAS, S. 2016. *Informe de Análisis LA-244*. Santiago, Chile: Centro Nacional de Conservación y Restauración. Documento no publicado.

POLÍTICA EDITORIAL

Y PROCESO DE CONVOCATORIA PARA PUBLICAR EN *CONSERVA*

Presentación

Revista *Conserva* es publicada por el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile desde 1997. Tiene una circulación anual y su distribución es de carácter nacional e internacional.

Su objetivo es difundir estudios, trabajos y reflexiones **inéditas y originales** acerca del patrimonio cultural y sus procesos de investigación, conservación y restauración, que contribuyan a su valorización y gestión, así como al desarrollo de conocimiento en materias patrimoniales.

Es una publicación interdisciplinaria, arbitrada por pares, en idioma español y portugués, que está dirigida a especialistas en patrimonio cultural como a público general interesado en el tema. Constituye una alternativa para exponer los avances disciplinarios de la conservación-restauración en materias teóricas, metodológicas y técnicas, así como también de otros ámbitos disciplinarios que investigan y problematizan el campo patrimonial.

Conserva se estructura sobre la base de cuatro secciones: 1. Editorial; 2. Artículos, constituidos por ensayos, resultados de investigaciones y proyectos, o bien, trabajos de síntesis que aborden problemáticas globales sobre el patrimonio; 3. Estudios de caso, constituidos por informes técnicos, análisis y estudios que, presentados en formato de artículo, desarrollen temáticas específicas que se circunscriben a situaciones singulares; y 4. Selección CNCR, en la que mediante notas breves la institución da cuenta de investigaciones, proyectos, asesorías, intervenciones e iniciativas que le son significativas.

Conserva está indizada desde 1999 en el Abstracts of International Conservation Literature (AATA Online) y en el Bibliographic Database of the Conservation Information Network (BCIN). Cuenta con un Comité Editorial y un corpus de consultores externos, que se conforma con destacados especialistas nacionales y extranjeros, según la temática de las contribuciones recibidas.

Selección y evaluación de artículos

Los artículos enviados para publicación deben ser originales y no publicados o propuestos para tal fin en otro medio de difusión. Aquellos que cumplan con los requisitos temáticos y formales indicados en estas normas editoriales serán declarados como recibidos y puestos en consideración del Comité Editorial para su evaluación, quien determinará si el manuscrito es admisible o no para ingresar al proceso de gestión editorial. Dependiendo del resultado de esta evaluación, será enviado a dos consultores externos vinculados a la temática del artículo, quienes dictaminarán si es aceptado sin cambios, aceptado con cambios menores, aceptado con cambios mayores, rechazado en su versión actual o rechazado definitivamente, en función del puntaje promediado que el manuscrito alcance en la pauta de evaluación.

Todo el proceso de revisión se llevará a cabo en forma anónima tanto para el autor como para los revisores, y se guardará la confidencialidad que el mismo requiere.

Para garantizar la transparencia, independencia, objetividad, credibilidad y rigor científico de los trabajos publicados, es necesario comunicar por escrito la existencia de cualquier relación entre los autores del artículo, editores y revisores de la que pudiera derivarse algún posible conflicto de intereses. Para tales efectos deberá seguirse el procedimiento que se indica en las normas editoriales.

La evaluación será enviada a los autores para la corrección del manuscrito, en función de las observaciones realizadas por el Comité Editorial y los consultores externos, el que deberá ser devuelto en un plazo máximo de 20 días. Los autores deberán señalar con claridad los cambios realizados y a su vez fundamentar aquellos aspectos que no fueron considerados. El Comité Editorial resolverá finalmente la pertinencia de tales modificaciones.

Los artículos que no se ajusten a estas normas editoriales no ingresarán al proceso de evaluación. *Conserva* se reserva el derecho de hacer los cambios de edición que estime convenientes, estos serán consultados a los autores con antelación a la impresión.

Presentación y envío del manuscrito

Los autores deben enviar el original del manuscrito en formato digital Word. Las tablas, gráficos, diagramas, planos, mapas e imágenes deben ser entregados en forma independiente al texto y claramente identificados en el nombre del archivo, el que debe ser coincidente con el llamado que se hace en el texto. Se debe adjuntar además un listado con las leyendas respectivas, en español, inglés y portugués.

La extensión máxima es de 20 carillas tamaño carta a doble espacio (aprox. 5.000 palabras), con márgenes de 2,5 cm y tipografía Arial cuerpo 12. Todas las páginas deben ser numeradas consecutivamente. Se aceptará un máximo de 10 figuras o tablas por artículo, según las indicaciones técnicas que se señalan en las normas editoriales.

El manuscrito en formato Word y todo el material gráfico, incluyendo el listado de leyendas y chequeo, se guardará en un archivo comprimido .zip, el que se debe enviar vía *e-mail*, mediante un *link* de descarga. Se sugiere utilizar Dropbox como servicio de almacenamiento de archivos *online* y creación del *link* de descarga, o bien otro proveedor de servicio de su preferencia, siempre y cuando el receptor no tenga que crear una cuenta para descargar el archivo. En el caso de Dropbox y Google Drive, no se aceptará compartir un archivo como colaborador (compartir carpeta o compartir archivo privado); restricción que se aplica a cualquier servicio de almacenamiento *online* que se emplee.

Las normas editoriales en extenso y el manual para el contenido gráfico del manuscrito se encuentran en www.cncr.cl, sección Revista *Conserva*/ Normas editoriales.

Consultas y contribuciones a:

Viviana Hervé J.

Asistente editorial revista *Conserva*

Recoleta 683, CP 8420260, Santiago, Chile.

Teléfono: (+56 2) 24971262

Correo electrónico: revista.conserva@cncr.cl

Permitida la reproducción de los artículos citando la fuente.

Versión electrónica disponible en www.cncr.cl

CONSULTORES EXTERNOS DE ESTE NÚMERO:

Soledad Abarca, Biblioteca Nacional de Chile, Chile.

Agustín Azkárate, Universidad del País Vasco, España.

Pricilla Barahona, Ministerio de Obras Públicas, Chile.

Lorenzo Berg, Universidad de Chile, Chile.

Ana María Carrasco, Universidad de Tarapacá, Chile.

Ilse Cimadevilla, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Jannen Contreras, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología, México.

Andrea Cuarterolo, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.

Federico Eisner, químico independiente, Chile.

Paulina Faba, Universidad Alberto Hurtado, Chile.

Mario Omar Fernández, Universidad de los Andes, Colombia.

Erick Fuentes, master en Arte y Patrimonio, Chile.

Gabriela Gil, consultora independiente, México.

Ignacio Gómez-Arriola, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Joseph Gómez, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

Luis Fernando Guerrero, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Fernando Guzmán, Universidad Adolfo Ibáñez, Chile.

José Hayakawa, Universidad Nacional de Ingeniería, Perú.

Roberto Heiden, Universidade Federal de Pelotas, Brasil.

Carlos Inostroza, Estudio Cero Arquitectura y Patrimonio, Chile.

Yareli Jáidar, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Daniel Juárez, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Lía Karmelic, Surtierra Arquitectura Ltda., Chile.

Cecilia Lemp, Universidad de Chile, Chile.

Patricia Lissa, Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Argentina.

Marianela López, Oficina del Historiador de La Habana, Cuba.

Valerie Magar, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Natalia Majluf, Museo de Arte de Lima, Perú.

Antonio Manrique, Instituto del Patrimonio Cultural de España, España.

Fernando Marte, Universidad Nacional de San Martín, Argentina.

Juan Manuel Martínez, historiador del Arte, Chile.

Elizabeth Mejías, master en Estudios Latinoamericanos, Chile.

Pía Montalva, Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, Chile.

Javier Ormeño, Fundación Neruda, Chile.

Carolina Ossa, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Chile.

José Rosas, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

Olaya Sanfuentes, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

Daniel Schávelzon, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.

Adrián Silva, Universidad Austral de Chile, Chile.

Gabriela Siracusano, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.

conserva

Revista de Conservación, Restauración y Patrimonio

N° 21, 2016

ISSN 0717-3539 (versión impresa)

ISSN 0719-3858 (versión electrónica)

Versión electrónica disponible en www.cncr.cl

5 Editorial

Artículos

9 LA NOBLEZA DE LA RESTAURACIÓN. UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LA CIENTIFICIDAD DE LA DISCIPLINA

The Nobility of Restoration. A Reflection Around the Discipline Scientificity

Diego Quintero Balbás

25 EVALUACIÓN DE LA CALIDAD DE CONSERVACIÓN DE MATERIALES DE EMBALAJE: UNA REALIDAD TEMPORAL

Assessment of the Conservation Quality of Packaging Materials: a Temporary Reality

Carolina Araya Monasterio, Mónica Icaza Toro

41 PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO AUDIOVISUAL ARGENTINO: TENSIONES ENTRE DERECHO DE AUTOR Y DISTRIBUCIÓN EN NUEVAS VENTANAS DE EXHIBICIÓN

Preservation of Audiovisual Heritage from Argentina: Stress Between Copyright and Distribution in the New Exhibition Windows

Eugenia Izquierdo

59 UNA PRÁCTICA CURATORIAL A LA MODA: EXHIBICIONES DE INDUMENTARIA EN LOS MUSEOS

A Curatorial Practice à-la-mode: Fashion Exhibitions in Museums

Emilia Müller Gubbins

Estudios de casos

75 LOS PAISAJES CULTURALES COMO BIENES JURÍDICOS TUTELADOS: ARANJUEZ, UNA REFERENCIA ESPAÑOLA DE PATRIMONIO MUNDIAL

Cultural Landscapes as Protected Legal Assets: Aranjuez, a Spanish World Heritage Reference

Magdalena Merlos Romero

93 HISTORIA DE LOS PAPELES PINTADOS DEL PALACIO DE QUINTANAR DE SEGOVIA, ESPAÑA

The History of Palacio de Quintanar de Segovia's Wallpaper in Spain

Lucía Gómez-Robles

111 LA PUESTA EN VALOR DEL ARCHIVO HISTÓRICO DE LA SOCIEDAD GRAN UNIÓN MARÍTIMA DE ANTOFAGASTA, CHILE

Value Enhancement Strategy of the Historical Archive of Sociedad Gran Unión Marítima de Antofagasta, Chile

Javier Mercado Guerra, Camilo Araya Fuentes

125 Selección CNCR

153 Política editorial