

**Los retos de la atención de
monumentos emblemáticos,
El Caballito y La Minerva:
problemas materiales,
políticos y mediáticos**

Jannen Contreras Vargas
Karla Alicia Jáuregui Arreola

**Estudios
sobre conservación,
restauración y museología**

V O L U M E N VI

ISBN: 978-607-539-276-9

publicaciones@encrym.edu.mx

www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

El Caballito, *Minerva*, decisiones, medios, política.

Resumen

En este trabajo se exponen los retos enfrentados al asumir la dirección o coordinación de la restauración de *El Caballito* y *La Minerva*, dos esculturas monumentales, de bronce, que resultaron en retos similares, derivado de su importancia como iconos. Estos trabajos implicaron una enorme presión mediática, ataques a la restauración, que parecían buscar afectar a las autoridades políticas, o las innumerables complejidades de ejercer recursos para el desarrollo de acciones de restauración, que cuentan con pocos o ningún precedente en la administración pública, aunadas a aquellas derivadas de la toma de decisiones y ejecución de los tratamientos.

Introducción

Las contingencias que los restauradores solemos enfrentar son aquellas vinculadas con el deterioro paulatino que experimentan los materiales y las causadas por intervenciones incorrectas y otros eventos extraordinarios. Sin embargo, durante los proyectos de restauración enfrentamos otra serie de contingencias asociadas.

En este trabajo abordamos los retos que implica asumir la dirección o coordinación para restaurar monumentos muy conocidos, con base en nuestra experiencia en dos casos: *El Caballito* y *La Minerva*. Se trata de dos esculturas monumentales hechas en bronce, que por su fama y características materiales resultaron ser retos similares, aunque se diferenciaron en

cuanto a las herramientas disponibles, el apoyo para la toma de decisiones y la realización de las acciones.

Como en cualquier proyecto de restauración, los trabajos fueron realizados en un marco de respeto a las características materiales, históricas y significativas de las obras; de su condición como obras de arte e iconos; de la sociedad que convive con ellas y les dan sentido; de la disponibilidad de recursos humanos y materiales, entre otros; pero además, considerando los intereses de las autoridades políticas, la presión de los medios de comunicación y los numerosos opinantes, más y menos informados.

Las obras y su problemática material

El Caballito

Esta escultura, obra del arquitecto y escultor Manuel Tolsá, fue colocada en 1803 en lo que hoy es la Plaza de la Constitución, en la Ciudad de México. A causa de la guerra de Independencia debió cubrirse y luego trasladarse para evitar que fuera fundida. En 1824 se movió al patio de la antigua Universidad. En 1852 fue trasladada al Paseo de la Reforma, para su nueva colocación en un espacio público. Para ello el arquitecto Lorenzo de la Hidalga diseñó y construyó un nuevo pedestal, que en sus placas de mármol incluye la frase que ha justificado la preservación de la efigie de un rey extranjero: “México la conserva como un monumento de arte”. En 1979 se trasladó a la plaza que lleva su nombre, donde el pedestal prácticamente se reconstruyó y se le proveyó de una nueva estructura y cimiento (Fernández, 2013).

En 2013 la escultura se intervino como si fuera parte del mobiliario urbano, con solución de ácido nítrico y cardas de ace-

ro para eliminar todo material de su superficie y renovarla (sic). Esta intervención causó la pérdida de unidad visual y homogeneidad debido a la destrucción del 45% de su capa de superficie, y también dañó el pedestal a causa de los escurrimientos.

Con el marco de gestiones y trabajos previos, en 2016 el INAH desarrolló la restauración. El proyecto se dividió en dos fases: una de diagnóstico y propuesta de intervención, y otra en la que se realizaron las tareas de restauración. Con mirada curiosa y bien entrenada, restauradores y químico nos dimos a la tarea de observar la obra y documentarla, ejecutando lo que el profesor Jaime Cama llama el *diálogo con la obra* y lo que Clark (2001: 8) denomina *la tarea esencial de comprender aquello que se va a conservar*. Así, en nuestro primer día en contacto con la obra, encontramos algo que nos asombró. Suponíamos —como muchos otros— que el color e imagen de la escultura se habían logrado mediante la formación de corrosión colorida. Sin embargo, en la zona no afectada en 2013, bajo la mugre y capas de cera y asfalto que le dieron la coloración negra, encontramos una capa pictórica verde. Por consiguiente, las 14 calas propuestas pasaron a 85 y se tomaron más de 60 muestras para el análisis de sus estratos mediante cortes transversales.

Entonces se verificó que la escultura fue hecha en una sola operación de colado y que su coloración no se logró mediante la formación de corrosión colorida, sino que fue pintada de color verde. A lo largo de los años, la capa pictórica fue dañándose y en su lugar recibió múltiples aplicaciones de mezclas de asfalto y ceras coloreadas y sin colorear. Por su parte, el pedestal mostraba serios problemas de cohesión de la piedra y su estructura no había sido revisada ni mantenida desde su construcción en 1979, por lo que estaba inundada y los elementos metálicos afectados por corrosión. Por lo tanto, el principal problema del monumento era la superficie dañada

de la escultura, debido a los años de exposición y mantenimientos emergentes no profesionales, pero principalmente a causa de la intervención inadecuada de 2013.

La Minerva

La Minerva es una escultura de bronce de ocho metros de altura, colocada en medio de una gran fuente circular, en la glorieta más icónica de la ciudad de Guadalajara, en el estado de Jalisco, México. Se encuentra sobre un pedestal de piedra que tiene adosadas letras metálicas que forman los nombres de 18 jaliscienses ilustres, una gran leyenda que señala las virtudes de la diosa romana: “Justicia, sabiduría y fortaleza custodian a esta leal ciudad” por el poniente, y otra que reza: “A la gloria de Guadalajara” por el oriente. Se considera bien cultural artístico —aunque no cuenta con la declaratoria presidencial correspondiente—. La glorieta formada por la fuente y escultura monumentales son de la autoría del arquitecto Julio de la Peña Lomelí y el escultor Joaquín Arias. El conjunto fue inaugurado el 15 de septiembre de 1957 por el entonces gobernador Agustín Yáñez (1904-1980).

A casi sesenta años de haber sido instalada, la escultura tenía un mal estado de conservación. En 2016 se realizó el diagnóstico que reveló serios problemas. Uno de los primeros fue su deficiente factura, diseño e instalación. La investigación histórica permitió saber que el escultor dirigió la fundición sin contar con mayor experiencia en el campo de la escultura monumental, y aunque hizo su mejor esfuerzo, algunos puntos de la factura no fueron tan cuidados.

El diagnóstico reveló además el grosor de las paredes de la escultura, las más de 200 secciones en que fue hecha y su estructura deficiente, entre otras características. Por esa razón presentaba falta de soldadura, agujeros, superficies porosas y delgadas, falta de una adecuada estructura interna de so-

porte (solamente se sostenía por un marco de hierro forjado y algunas varillas de construcción con un relleno de concreto). La causa del deterioro más grave era el ataque galvánico en la débil estructura interna, causado por la diferencia de potencial eléctrico entre la aleación de cobre de las paredes y el acero del bastidor, intensificado por la filtración constante de agua de la fuente, y los iones en ésta. Al iniciar el diagnóstico el bastidor se encontraba en su punto más grave de deterioro, habiendo perdido su cohesión y resistencia mecánica y aumentando su volumen al punto de causar la deformación y fractura de las paredes de bronce. Todas las fracturas se encontraban en la parte inferior, varias de ellas en las zonas de unión de placas. El daño era tal que la escultura tenía ya un ligero desplome y podía moverse con facilidad.

Por otro lado se verificó, a través de investigación documental y análisis de la superficie, que su coloración inicial fue rojiza, lograda con pigmentos y ceras. Sin embargo, su débil constitución y la exposición al ambiente causaron su rápida pérdida, de modo que a lo largo de los años su superficie fue recubierta de forma parcial y heterogénea por corrosión en los puntos más expuestos; por múltiples capas de pintura, barnices e impermeabilizantes en los puntos de más fácil acceso para los trabajadores, y por concreciones de sales del agua de la fuente, sobre todo en la parte baja.

La notoriedad del monumento volvió complejas las consideraciones y toma de decisiones por el impacto que generaría la intervención, especialmente respecto de la apariencia final. Y es que ninguna obra tan relevante en Jalisco se había deteriorado al grado de tener posibilidades reales de colapso.

¿Cómo se entendió a las obras? ¿Cómo se supo qué hacer?

Siguiendo una metodología y habiendo sido formados como restauradores.

Para restaurar es imprescindible construir un sólido edificio de conocimiento que permita entender las obras, estructurar sus posibilidades de restauración y tomar decisiones, a través de labores eminentemente interdisciplinarias y considerando las dimensiones y dificultad de las obras que aborda este texto. Se trata, en otras palabras, de la complicada y ardua tarea de coordinar equipos grandes y complejos, y llevar a cabo actividades de lo más variadas.

En ambos casos fueron numerosas las opiniones en torno a que las cantidades de dinero requeridas para las labores de investigación y restauración: eran muy grandes, y en realidad “todo se resolvía con *polish*” y/o “un bote de pintura o de cera”. De acuerdo con la lógica aplicada por quienes así opinaban, todo lo demás sería “robado” por los restauradores y/o algún político. Esto se explica en el desconocimiento de los objetivos y complejidad de la restauración que permite asumir que hay una única forma de proceder, que ante un problema hay una forma adecuada. Según esta lógica, no hace falta analizar, decidir y diseñar estrategias y tratamientos, probarlos, mejorarlos, etcétera; casi cualquiera puede restaurar porque solo se trata de reparar lo roto y reponer lo faltante; y además las acciones materiales de reparación las pueden ejecutar mejor incluso algunos artesanos, artistas y profesionales de otras áreas. Sin embargo, lo que ninguno de ellos sabe hacer es restaurar y tomar decisiones de restauración. Es decir, la restauración deben conducirla profesionales de la restauración. Suena a verdad de Perogrullo, pero con lamentable frecuencia no sucede.

La restauración busca devolverle eficacia a la transmisión del mensaje contenido en los objetos, en su contexto presente, no “repararlos”. Para restaurar es indispensable tener formación humanista y científica, estar habituado al trabajo interdisciplinario y tener modestia ante la obra; la modestia de quien no sabe lo que hallará,¹ aunque tenga varias ideas que le orienten.

Así pues, para dirigir o coordinar estos proyectos no hace falta ser el mayor especialista en tal área; se debe saber cómo construir ese edificio de conocimiento, cómo conseguir la información para entender lo que estamos enfrentando, lo que puede hacerse, y cuál es la mejor forma de lograrlo. Eso es metodología, y un buen restaurador tendrá una metodología para determinar lo que hará. Puede que el restaurador sea consciente de ello, o puede que incluso crea que no tiene una metodología porque no se “limita” a lo que proponga un autor determinado. Sin embargo, plantea que primero hará un registro, averiguará acerca de la obra, la analizará materialmente, verá su contexto, observará qué hace falta llevar a cabo, determinará qué es posible y, en consecuencia, tomará decisiones y ejecutará la restauración. Si bien no son pocos los restauradores que aseguran no tener una metodología, prácticamente todos desarrollan sus labores de manera metodológica, aunque no sepan que eso que hacen es metodológico.

También la falta de conocimiento sobre la restauración propicia que se crea que los análisis materiales son la parte profesional y científica de la restauración, “la importante”, pero aunque sin duda estos son básicos, no son la parte más crítica y compleja del trabajo. Los puntos más críticos son: la determinación del “estado ideal”; la revisión de los objetivos

¹ No proponemos un modelo de personalidad, sino un acercamiento ético a las obras, pues la modestia respecto de la obra es indispensable.

para determinar cuáles son realistas y éticos, con base en toda la información obtenida del objeto, su entorno y las condiciones del proyecto, y finalmente el establecimiento informado de los criterios de intervención.

Contreras propuso una metodología que retoma parte de la experiencia obtenida de ambas esculturas. Esta metodología inicia con la definición del problema y los diferentes momentos de análisis y establecimiento de objetivos, que implican la necesidad de conocer las expectativas de la comunidad que le da sentido a la obra, de las autoridades políticas y de los más importantes grupos de opinantes. Asimismo, implican conocer los recursos materiales y humanos disponibles, identificar los intereses políticos e institucionales que motivan o limitan el proyecto; saber quiénes constituyen la opinión pública, cuáles son los medios de comunicación interesados, cuáles son los plazos para cada etapa, e incluso cuáles son los egos involucrados, dentro y fuera del proyecto. Y por supuesto implica, en la medida de lo posible, ser consciente de nuestros propios egos, motivaciones, limitaciones y fortalezas (Contreras, 2017).

En esta propuesta la caracterización de lo no material implica una investigación de la información cultural, de la vida de la obra, que responde a cuestionamientos sobre la relación dinámica entre esta y sus usuarios, su significado y repercusión social, y es indispensable para determinar el “estado ideal”, pues también permite saber qué cambios constituyen deterioros que

deban tratarse y cuál o cuáles alteraciones deben conservarse, así como las posibilidades y límites de la intervención.²

2 Para *El Caballito* el equipo del INAH realizó y encabezó procedimientos analíticos, a fin de generar el diagnóstico. Para el pedestal la investigación se enfocó en identificar su diseño (geometría y dimensiones), además de detalles constructivos. La investigación histórica y de los aspectos sociales del monumento, para entender su dimensión no material. Se documentaron sistemáticamente las características, labores, análisis y hallazgos a través de registros gráficos (levantamientos, planos y esquemas) y fotográficos. Asimismo se efectuó un registro del monumento mediante técnicas para lograr modelos digitales tridimensionales (escaneo láser 3D y fotogrametría digital). En el pedestal —núcleo y recubrimiento pétreo— los trabajos que se realizaron fueron: Espectrometría Infrarroja por Transformada de Fourier (FTIR), análisis estructural, análisis metalográfico, ventanas o calas de limpieza y análisis de muestras de capa de superficie, cromatografía de líquidos de alta resolución, evaluación electroquímica, espectrometría de fluorescencia de rayos X (FRX), microscopía electrónica de barrido (MEB), colorimetría de la capa de superficie.

Para *La Minerva* la estrategia consistió en la búsqueda de información en fuentes bibliográficas; observación directa del monumento; registro y levantamiento de las características formales, arquitectónicas y de deterioro del monumento; recolección de datos en campo mediante análisis para la identificación de las características de la escultura con escaneo 3D, con luz blanca y láser; análisis con boroscopio; medición de espesores por ultrasonido industrial; estudio tridimensional de soldaduras mediante ultrasonido, detección de discontinuidades mediante la aplicación de líquidos penetrantes y estudio con acelerógrafo para medición de impacto de vibraciones. Asimismo, en la escultura se realizaron calas de limpieza y muestreo para análisis de estratigrafía, macroquímica, metalografía, microscopía óptica de barrido y espectroscopia de energía dispersiva de rayos X (MEB-EDS). En la base del monumento se llevaron a cabo calas estratigráficas y toma de muestras para análisis, a fin de identificar sales y productos de deterioro mediante FTIR.

Las acciones directas sobre las obras

El Caballito

Se acordó la eliminación de la cera y el asfalto que formaban la capa oscura, con problemas de adherencia y que, aunque dio su aspecto a la escultura durante los años más recientes, tenía una importancia estética, histórica y tecnológica muy inferior a la de la capa pictórica verde, pues era producto de mantenimientos del siglo XX; no respondían pues a una intención plástica, ni a un evento histórico.

Para la limpieza fue necesario determinar qué materiales y técnicas permitirían retirar la cera y el asfalto sin afectar la capa pictórica verde. Se exploraron múltiples opciones, incluso láser —pero el costo fue prohibitivo—, y la solución fueron los geles. Durante cinco y medio meses, limpiamos los 46.5 m² de superficie y en el área no dañada en 2013 (25.5 m² aproximadamente) recuperamos alrededor de 13 m² de capa pictórica en diferente estado de conservación. Con la superficie de la escultura limpia y estabilizada fue necesario resolver su imagen y decidimos que lo más adecuado era diseñar y aplicar un sistema de recubrimientos artificiales. *El Caballito* fue reintegrado al paisaje urbano el 28 de junio de 2018.

Este caso ha influido en otros proyectos de restauración y políticos que, recordando el escándalo y sus consecuencias políticas, buscan cada vez más a restauradores con el argumento de: “No queremos que pase lo del *Caballito*”.

La Minerva

El reto más importante fue la recuperación de la estabilidad estructural mediante el diseño y colocación de una nueva estructura interna. En primer lugar se diseñó un andamiaje au-

xiliar con elementos que sostuvieron y ayudaron a levantar la escultura lo suficiente para realizar las labores de restauración. Además, fue indispensable cortar una sección para tener acceso al interior, extraer el concreto armado deteriorado, colocar refuerzos entre sus diferentes secciones, rellenar los faltantes, corregir las fracturas mediante soldadura, armar y unir la nueva estructura, y hacer un nuevo colado de cemento para reforzar su base.

Otro punto crítico del proyecto fue el color y el acabado, pues la indispensable soldadura tuvo consecuencias directas en el acabado. Para decidir sobre el color final se reunió a especialistas en materia de conservación, historia, autoridades políticas y culturales, y representantes de los vecinos, a los que se les informó sobre los hallazgos hechos en la caracterización y la problemática enfrentada. En una sesión específica para este fin, los involucrados expusieron sus argumentos a favor y en contra de las opciones de color y se determinó que el mejor era el más reconocido por la sociedad, mismo que se logró con un recubrimiento protector artificial.

Tras la restauración, *La Minerva* lucía envuelta en un manto blanco, del que fue liberada la noche del 20 de mayo de 2017, cuando el equipo de fútbol Chivas pasó a finales. Cerca de tres mil personas se reunieron a su alrededor, y tuvo una fiesta entre mariachi y pirotecnia.

El proyecto de restauración de *La Minerva* fue motivo de crítica política y discusión mediática, pero hizo legibles párrafos de su historia poco conocidos para todos, logró los propósitos de promover la permanencia material del objeto y su participación como interlocutor comunicando sus diferentes valores, y aportando a su puesta en valor y perdurabilidad en el discurso.

Retos enfrentados para la ejecución de los trabajos

Sobre los retos enfrentados durante la ejecución de los trabajos de restauración de *El Caballito* y *La Minerva* podría escribirse extensamente, y sería conveniente compartir la experiencia, pero el espacio aquí no lo permite. Valga decir que es indispensable la ruta crítica, pues posibilita el disponer de las condiciones para realizar los procesos de manera continua, eficaz y segura, por ejemplo: la construcción de andamios, de un taller *in situ*, el aprovisionamiento de agua y el manejo de desechos, entre otros, y de forma muy importante: la protección de bases y áreas aledañas, así como la limitación del acceso del público, por la seguridad tanto de la obra como de las personas. En el aspecto administrativo es preciso conocer los procesos al respecto de todas las instancias, llevar una documentación exhaustiva que respalde, transparente y ayude al proceso de contratación y cobranza.

Estos proyectos se hicieron en dos marcos diferentes: el de *El Caballito* en uno institucional, y el de *La Minerva* en uno con la participación de una empresa independiente. En el primer caso, aunque hubo trámites complejos para el ejercicio de los recursos, la sólida estructura institucional permitió al equipo de restauración dedicarse a las actividades de investigación, decisión e intervención. En el segundo caso, las condiciones fueron muy diferentes, pues ejecutar un proyecto de restauración en el esquema de obra pública implica grandes dificultades, pues aún no hay antecedentes suficientes que permitan que los catálogos de conceptos y precios encajen en las bases de licitación de la obra pública ya conocida y registrada. Esto ha justificado que las autoridades que encargaron la intervención no hayan terminado de cubrir los saldos tras más de un año de haber concluido la intervención, presentado los correspondientes informes y resuelto en tiempo y forma los requisitos

administrativos; y el cambio de administración complica aún más obtener los recursos acordados en el contrato.

La restauración nunca será un buen negocio para los restauradores en el ámbito institucional, simplemente porque no es su objetivo. Ojalá llegue a ser un buen negocio para quienes desarrollan la restauración como particulares. Hay mucho por hacer todavía para que los profesionales de la restauración logren, además de buenos resultados, contratos que les permitan un modo de vida digno, acorde con su preparación y la complejidad de su labor.

El patrimonio siempre tiene un uso político, la restauración siempre se ejecuta en un marco político

Siempre, alguien con poder de decisión sobre las gestiones y recursos necesarios para la restauración estará buscando conservar su empleo y/o posicionarse para obtener uno mejor, lograr puntos para su institución o partido político, hacerse de aliados políticos, etcétera; y para lograrlo suele tratar de demostrar que está muy interesado en las obras, aun cuando no conozca mayor cosa sobre estas o su restauración, por lo que siempre buscará estar presente en medios.

La restauración de *El Caballito* se emprendía tras una pésima y dañina intervención; la de *La Minerva* luego de un daño que la ponía en riesgo real de colapso. En ambos casos las decisiones y labores estuvieron bajo la lupa y crítica de la sociedad, pero también bajo el permanente e ineludible golpe político ajeno al trabajo de restauración desarrollado.

Desafortunadamente, lo común no es que las autoridades políticas estén muy empapadas de asuntos culturales, y menos de restauración —raros y encomiables son los casos en los que sí—, y con frecuencia no esperan a que haya diag-

nósticos y propuestas de intervención hechos por restauradores para hacer declaraciones. Así pues, ha sido frecuente leer o escuchar afirmaciones absurdas como la “densa capa de dióxido de carbono” que se le retiraba a *El Caballito* con ácido nítrico (“El Caballito de Tolsá”, 2013), o que *La Minerva* se retiraría de su emplazamiento (Balderas, 2016). En ambos casos se generaron múltiples notas, desinformación y polémica, y se alentó a distintos grupos de opinantes, que unas veces vertían argumentos legítimos desde la información disponible, y otras esgrimían señalamientos sin fundamento y malintencionados.

El Caballito

Sobre los asuntos políticos involucrados en *El Caballito* podría escribirse mucho. Baste solo señalar que el asumir a una de las obras de arte escultórico más importantes de América y del mundo como mobiliario urbano y confiar su intervención a un no profesional de la restauración generó múltiples problemas para todas las instancias involucradas —incluyendo a las que tuvieron que darle seguimiento— y derivó en una denuncia judicial y una recomendación de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos.

El Fideicomiso Centro Histórico (FCH) se dio a la tarea de reunir un equipo para elaborar el “Proyecto de Investigación Científica para la Conservación y Restauración de la Escultura Ecuestre de Carlos IV y su pedestal”. Sin embargo, para 2015 la labor aún debía ser complementada para constituir un proyecto de conservación y restauración integral. Tras diversos *jaloneos* políticos que incluyeron la sustitución de funcionarios, finalmente en octubre de 2015, para definir y concretar las acciones encaminadas a la restauración del monumento, el gobierno de la Ciudad de México, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA, hoy Secretaría

de Cultura) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), firmaron un convenio de colaboración, determinando que el INAH sería la institución encargada de la conservación y restauración del monumento, con el financiamiento del gobierno de la Ciudad de México a través del FCH.

La Minerva

Aunque desde 2014 había un diagnóstico preliminar de los graves daños en *La Minerva*, el proyecto para su restauración logró el apoyo necesario cuando el alcalde supo que la administración previa ignoró el problema, pues además de buscar la conservación de la obra dimensionó el enorme problema que sería un daño evidente en tan icónica obra, y porque podía usar este hecho a su favor.

En este sentido, la convergencia política fue útil para la conservación de la obra, pero también el que fuera promovida por la autoridad de un determinado partido político generó un fuerte y constante golpeteo de su oposición. Surgieron entonces múltiples detractores al proyecto desde campos muy ajenos a la restauración, y los restauradores estuvieron en medio del fuego cruzado. La desinformación facilitó el desarrollo de las posturas de quienes clamaban que era mejor y más barato hacer una “nueva Minerva” o cambiarla por una efigie “más local, como Frida Kahlo”; de los que rechazaban el “exorbitante” costo de la obra, o de quienes afirmaban que en realidad no estaba en tan malas condiciones. Todo este clamor desahogaba a través del monumento, como símbolo de identidad, síntomas de un malestar generalizado, vinculado con carencia de seguridad, vialidades en buen estado, alumbrado y un largo etcétera.

Opiniones, opinantes y medios

Todos tenemos derecho a una opinión pero es mejor tener una opinión informada, y en materia de restauración suele darse voz a opinantes de lo más variado. Esto se entendería desde el supuesto de que el patrimonio es de todos, pero con frecuencia se hace asumiendo que quienes hablan son especialistas en restauración —de todos los tipos patrimoniales— y ofrecen a los medios “diagnósticos” a partir de una foto de la obra, de verla muy de lejos, de lo que recuerdan de ella, o de su conocimiento sobre otra que suponen parecida.

Desafortunadamente la falta de conocimiento de los objetivos y complejidad de la restauración también hace que muchos no restauradores, o incluso restauradores de otros tipos patrimoniales —arquitectos restauradores hablando de restauración de bienes muebles, por ejemplo—, se asuman como expertos en el tema, porque creen que se trata de reparar lo roto, de reponer lo faltante. Así, estos personajes se sienten con la libertad de señalar materiales y procedimientos supuestamente adecuados que en realidad constituyen un sinsentido. Tal como lo demuestran declaraciones, como aquella que sostenía que la “reintegración” de *El Caballito* se haría con una aleación (sic) llamada *Intraloc* (sic), hecha con Paraloid y Benzotrazol (sic) (Martínez, 2015); o aquella de un escultor que sostuvo que en la restauración de *La Minerva* no podía justificarse el monto publicado, pues los daños eran normales, y la intervención podría alcanzar un monto máximo de dos millones de pesos, incluyendo la renta de los andamios (Huerta, 2016).

Lo más lamentable es que no suele haber un contrapeso por parte de los restauradores, quienes nos hemos tomado muy a pecho aquello de que “es la obra la que tiene que hablar”. Aun si los periodistas buscan dar las dos visiones, los restauradores hemos preferido callar, pese a haber hecho un *diagnóstico metodológico*, a partir de un análisis muy profundo de las característi-

cas materiales, historia de vida y deterioros de la obra; y aprovechando nuestro silencio numerosas personas ávidas de atención, pero sin el conocimiento ni la ética suficientes, se disponen a llenar los vacíos de información con sus suposiciones.

Conclusiones

La conservación del patrimonio cultural es responsabilidad de toda la sociedad, pero la guía y la toma de decisiones de restauración es una actividad que solo podemos realizar *profesionales de la restauración*. Para restaurar obras tan grandes, conocidas y complejas como *El Caballito* y *La Minerva*, los restauradores necesitamos equipos; las soluciones se encuentran mediante el trabajo interdisciplinar y colaborativo, preguntando entre quienes saben, y sabiendo qué preguntas hacer, siendo conscientes de lo que sabemos y de lo que no.

Es mejor estar conscientes de que es ineludible que el patrimonio cultural sea usado como herramienta política, y en consecuencia su restauración también lo será. Asimismo debemos considerar que cualquier vacío de información respecto de los bienes culturales y su restauración se llenará con *lo que sea*, así sea con la voz de personajes que desconocen de restauración y/o del patrimonio estudiado. Por eso también es tarea de los restauradores dar a la sociedad la mejor información disponible, con el lenguaje más sencillo posible, con prudencia y precisión, acorde con los descubrimientos hechos y según los ascendentes grados de dificultad.

La metodología es una herramienta y también puede ser un arma de defensa, una de las más eficientes que podemos emplear los restauradores y debemos aprovecharla para informar sobre los diversos aspectos de nuestras tomas de decisiones y acciones. Si no hubiéramos hecho un trabajo metodológico desde la modestia de quien no sabe lo que hallará,

habríamos podido proponer los procedimientos más tradicionales, aparentemente indiscutibles, aunque no fueran los más adecuados, y hasta invertir tiempo en probarlos. Por fortuna, nuestro conocimiento y respeto hacia las obras ha sido mayor que nuestro miedo a la crítica basada en dogmas.

Con lo anterior se espera que al lector le resulte evidente que la restauración no busca reparar ni recrear un “original” imposible, o dejar la obra “a gusto del cliente”, sino lograr un estado que le permita interactuar con sus espectadores actuales —y alcanzar en el futuro a los espectadores potenciales—, respetando su historia de vida, su “tiempo ideal” y su significado, en un marco deontológico. Se trata de una tarea bastante compleja que solo pueden ejecutar los *profesionales de la restauración*, y no hay soberbia alguna en ello: solamente es competencia profesional.

Bibliografía

Balderas, R. (2016). Adiós a *La Minerva* por cuatro meses. *Crónica Jalisco*. Recuperado de www.cronicajalisco.com/notas/2016/67511.html

Contreras, J. et al. (2017). *Proyecto de intervención para la conservación y restauración de la escultura ecuestre de Carlos IV y su pedestal* (documento inédito). México: INAH.

Clark, K. (2001). *Informed Conservation: Understanding historic buildings and their landscapes for conservation*. Londres: English Heritage.

Fernández, M. (2013). El Caballito: de la gloria al infortunio. *El Búho*, 15 (156). Recuperado de www.revistaelbuho.com/texto/pdfs/156/156_revista_el_buho_completa.pdf

“El Caballito de Tolsá” presenta daños irreversibles, dice INAH; GDF lo niega. (2013). *Animal Político*.

Huerta, C. (2016). La Minerva de Guadalajara no está a punto de colapsar: López Casanova. *Polemon.mx*. Recuperado de <https://polemon.mx/la-minerva-de-guadalajara-no-esta-a-punto-de-colapsar-lopez-casanova>

Martínez, G. (2015). El Caballito, dos años sin Jinete. *El Universal*. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/patrimonio/2015/06/8/el-caballito-dos-anos-sin-jinete>