

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

Problemas respecto del uso de conceptos de conservación-restauración en los medios de comunicación: irreversible, pátina y original

Jannen Contreras Vargas
Gabriela Peñuelas Guerrero
Ilse Marcela López Arriaga
Ángel Ernesto García Abajo

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N III

ISBN: 978-607-484-747-5

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

Palabras clave

Irreversible, pátina, original, aleaciones de cobre, escultura, medios.

Resumen

El caso de la fallida limpieza de *El Caballito*, en 2013, ha mostrado que el entendimiento de sus problemas y daños ha sido deficiente, en parte por el uso desinformado que políticos, artistas, artesanos e incluso autodenominados especialistas han hecho en los medios de comunicación complejos conceptos de conservación como pátina, reversibilidad y original. Esto ha demostrado la necesidad de que los conservadores-restauradores proporcionemos información precisa y accesible para los medios y los usuarios del patrimonio cultural sobre las consideraciones materiales, estéticas, históricas y sociales pertinentes, y los conceptos y principios que rigen la compleja toma de decisiones en conservación.

Introducción

Decidimos hacer este trabajo porque a lo largo del tiempo que llevó el caso de la intervención de la escultura ecuestre en honor a Carlos IV, conocida como *El Caballito*, hemos podido notar que no siempre se ha ofrecido la información más adecuada para el entendimiento de los daños sufridos, y los retos y oportunidades respecto de su restauración.

La información es un asunto complejo. Como señaló Neil Postman, cuando a la gente se le priva de información hay un riesgo de perder el significado de lo que se pretende expli-

car y de tomar ignorancia por conocimiento. Postman (1985) establece que la desinformación es información confusa, irrelevante, fragmentaria o superficial, que nos hace creer que sabemos algo cuando en realidad nos aparta del saber, porque la gente está igualmente aislada cuando no tiene acceso a la información que cuando se le inunda con ella –y particularmente cuando no es precisa–. En este caso estamos ante un ejemplo de desinformación, donde los conceptos de reversibilidad, pátina, autenticidad y original han sido usados a la ligera e incluso de una forma un tanto imprecisa.

El Caballito y los trabajos de septiembre de 2013

La escultura de *El Caballito*, diseñada por el artista/arquitecto español Manuel Tolsá en honor del rey español Carlos IV, inaugurada en 1803, es considerada una de las mejores estatuas ecuestres en el mundo. La estatua vivió múltiples vicisitudes porque, en un territorio en busca de su independencia, un monarca español no era muy popular, tal como denota el mismo hecho de que se le conozca más como “El Caballito” que como Carlos IV. Tuvo que ser escondida de quienes buscaban convertirla en monedas y armas, y más de dos siglos después la frase en su pedestal aún debe justificar su preservación: “México la conserva como un monumento al arte”.

En la década de 1970 tuvo más de un tratamiento. El ingeniero Luis Torres, declaró: “Yo intervine en una limpieza del *Caballito* entre 1971 y 1972 [...] En *El Caballito* se hizo la intervención mínima: desengrasado con gasolina blanca o con algún otro solvente inocuo; se lavó con un detergente no iónico y se secó con secadores de pelo” (Gómez, 2014: 9). En 1979 el INAH llevó a cabo otra intervención, inmejorablemente registrada, que consistió sobre todo en una cuidadosa limpieza superficial, el resane de poros y errores de fundición de mayor



Figura 1. *El Caballito*, estatua ecuestre Carlos IV, antes de las obras de septiembre de 2013. Obra en bronce Keller de Manuel Tolsá, inaugurado en 1803, 5.04 x 4.88 x 1.73 m, además de pedestal. Ciudad de México. Cortesía de J. Víctor Legorreta.

tamaño, la aplicación de un inhibidor de corrosión y de una capa de protección polimérica (Chan, *et al.* 1979). De acuerdo con el jefe de Gobierno del Distrito Federal, Miguel Ángel Mancera, también hubo una intervención en 1993, pero no pudieron encontrarse referencias al respecto.

Ninguno de esos trabajos tuvo mayor consecuencia en los medios, pero el de septiembre de 2013 fue muy distinto. Como se sabe, el contratista decidió realizar una supuesta limpieza con una solución de ácido nítrico y cardas metálicas y, aunque fue detenido sólo un día después (González, 2013), causó daños todavía evidentes.

Un periódico publicó una foto de los trabajos con el título: “Le hacen la barba” (*Reforma*, 2013). La imagen muestra a un trabajador tallando la barba del rey con una carda montada en taladro. En ese momento el medio no consideró tales acciones como negativas o negligentes, y el uso del doble sentido lo vuelve incluso humorístico. Fue hasta la masiva inquietud en redes sociales que se comenzó a considerar un “crimen” o un atentado contra la escultura.

El personal del INAH hizo un dictamen técnico de los daños a partir de la única herramienta permitida legalmente: la inspección visual. Con base en ella se señaló que el área “limpiada” fue de 35%, pero alcanzó aproximadamente 50% por los escurrimientos de la solución, lo cual provocó daños irreversibles a la superficie: desaleación, corrosión y abrasión, además de daños al basamento de piedra porque no estaba protegido (INAH, 2013).

Si se considera que las principales alteraciones antes de eso eran escurrimientos de brocantita –típico de los monumentos en condiciones urbanas–, polvo y hollín, resultaba claro que los tratamientos realizados fueron innecesarios e insustentables.



Figura 2. Las imágenes ilustran algunos de los daños causados por la fallida intervención: la pérdida de la capa superficial, desaleación y corrosión: productos de corrosión verdes, nitratos de cobre, debido a la acción del ácido nítrico. Cortesía de Gabriela Peñuelas y Ricardo Castro, INAH.

Conceptos

Por la inusual atención recibida, las autoridades del INAH tomaron la también inusual decisión de publicar el dictamen en su totalidad.

Reversible, irreversible

Los conservadores-restauradores estamos muy familiarizados con el concepto de reversibilidad. Durante nuestra formación somos advertidos sobre ser extremadamente cautos al decidir sobre tratamientos de limpieza porque nada que sea removido puede ser devuelto, y sobre nuestra certeza de que el material removido no es importante para el uso, estabilidad y significado de los objetos (Appelbaum, 1987). Para los autores del dictamen era muy claro que los tratamientos experimentados por la escultura incluyeron la remoción irreversible de material relevante y, por lo tanto, el daño causado es también irreversible.

Sin embargo, políticos y otros personajes de la escena cultural trataron de negar cualquier implicación de irreversibilidad. Un ejemplo es la afirmación: “La escultura ecuestre del rey Carlos IV, de Manuel Tolsá, no muestra ningún ‘daño irreversible’, por lo que tal afirmación es absolutamente imposible, improbable y aventurada” (Muñoz, en Rodríguez, 2013: 7). En un sentido similar, otra figura política señaló que la escultura “sí tenía salvación” (Notimex, 2013). Podría pensarse que esas autoridades políticas entendieron –y temieron– que el significado de irreversible en el dictamen era que el daño no podía ser tratado y que la escultura permanecería en ese estado sin posibilidad de restauración.

Artistas y artesanos declararon también que el INAH exageraba o incluso mentía al decir que la escultura “se había echado a perder”, aun cuando el dictamen jamás consignó algo

similar (La Silla Rota, 2013; Sánchez, 2013). Un conocido escultor declaró: “No se dañó el original y sagrado bronce, no hay corrosión, la obra no tiene hoyitos” (Mateos, 2013: 4). Es curioso que justo los daños mencionados por el escultor sean los causados por la infausta intervención. Estas apreciaciones son explicables porque los artistas no requieren mayor conocimiento sobre la química de los metales para desarrollar su labor creativa, a diferencia de la restauración de patrimonio metálico.

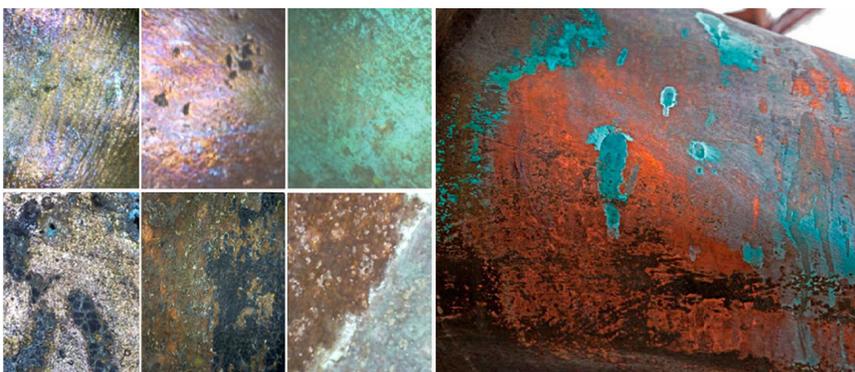


Figura 3. Superficie de una de las patas delanteras que muestra la eliminación de la capa de la corrosión / pátina y escurrimientos de solución de ácido nítrico que formaron nitratos de cobre. Cortesía de Ricardo Castro, INAH.

En el dictamen el daño se consideró irreversible y al tiempo estableció: “Es urgente iniciar un proceso de intervención para estabilizar el monumento histórico y restituir los elementos necesarios que garanticen su conservación” (INAH, 2013: 17), lo que obviamente implica la posibilidad de mejora a partir de la condición reportada mediante una intervención correcta, pero ante la presencia de la palabra “irreversible” parece que muchos decidieron simplemente evitar la lectura.

Respecto de la reversibilidad, incluso según la definición de la Real Academia Española queda claro que la obra no puede volver a su condición anterior, no exactamente como estaba. En materia de conservación-restauración Appelbaum (1987: 65) expresa: “En términos funcionales la reversibilidad no quiere decir que el objeto sea idéntico a lo que era, sólo que podemos devolverlo a un estado en el que nuestras opciones de tratamiento sean tan amplias como lo eran antes de realizar el tratamiento en cuestión”. Incluso desde esta óptica más flexible los tratamientos aplicados no sólo limitaron las opciones de la escultura, sino que obligan a una intervención mayor: el daño es efectivamente irreversible.

Sí es posible formar otra capa de material en superficie, incluso con algunas características físicas y químicas similares a aquella dañada, pero eso no revierte la eliminación de material propio de la obra, tanto de la pátina como del metal por desaleación, ni cambia la apreciación de la gente sobre ese hecho. Ya lo decía Heráclito, nadie se baña dos veces en el mismo río.

El término irreversible fue correctamente usado, mas a partir de esa experiencia puede concluirse que habría sido conveniente conjurar los miedos de los políticos dejando en claro que aun cuando el daño es irreversible, un trabajo de restauración adecuado, diseñado y dirigido por profesionales de la conservación-restauración lograría devolver la unidad a la imagen y la protección a la superficie.



Figura 4. Arriba: Detalles de diferentes zonas de la superficie dañada: atacada con formación reciente de óxidos de cobre, diferentes productos de corrosión verdes, principalmente nitratos de cobre. Abajo a la izquierda y centro: zonas parcialmente afectadas que muestran restos de pátina de corrosión, restos de capa de protección y hollín. Abajo a la derecha: límite entre una zona de cuprita y otra cubierta con nitrato de cobre.

Pátina

En general la pátina se ha entendido como la evidencia dejada por el tiempo en las obras, que frecuentemente las favorece (Brandi, [1949] 1996a: 380). En México lo definido por Cesare Brandi ha sido el canon en la formación de restauradores profesionales: “Desde el punto de vista estético, la pátina es aquella imperceptible e impalpable sordina —o acallamiento— puesta por el tiempo sobre la materia, y en este papel provee la medida práctica en la que debe ser mantenida” (Brandi, [1953] 1996b: 378). Determinar lo que debe ser considerado como pátina, y por lo tanto mantenido, no se basa en el gusto, y no es ni automático ni naif; implica una serie de análisis y profundos juicios críticos.

Paul Philippot ([1966]1996: 373), uno de los más mayores y más respetados conservadores y autores del siglo XX, y con quien por fortuna aún contamos, expresa respecto de la pátina: “La pátina es precisamente el efecto ‘normal’ que tiene el tiempo en los materiales. No es un concepto físico o químico, sino crítico. La pátina no es otra cosa que la combinación de estas alteraciones normales en tanto afectan la apariencia de la obra sin desfigurarla [...] no es un asunto material sino que se erige sobre el dominio crítico y siempre implica un juicio estético”.

Todos los materiales cambian con el tiempo de maneras muy distintas. El caso de los metales es *sui generis* porque su comportamiento electroquímico causa la formación de diversos productos de corrosión coloreados (Dent [1977] 1996), cambios de textura, resistencia mecánica, protección ante la corrosión, etcétera, y los consecuentes cambios en la apariencia. Esto puede darse de modo natural por la reacción con el medio ambiente, o artificialmente cuando las obras son patinadas como tratamientos de acabado por artistas y artesanos que aplican una variedad de materiales y sustancias químicas

(Hurst 2007) que buscan el desarrollo controlado de corrosión colorida.

Natural o artificial, la corrosión se forma a partir del metal, por eso electroquímicamente las pátinas son capas de conversión relativamente estables (Doménech-Carbó, Doménech-Carbó y Costa, 2009). Que una capa de corrosión sea llamada pátina depende de un juicio crítico (Scott, 2002; Mourey, 1987), y es muy difícil (en realidad, la mayor parte de las veces imposible) diferenciar una pátina formada naturalmente de una artificial.



Figura 5. Zonas no intervenidas y prácticamente no dañadas donde se muestra la capa de corrosión / pátina de la escultura, hollín y los típicos escurrimientos de lluvia. Cortesía de Gabriela Peñuelas y Ricardo Castro, INAH.

Las restauradoras Cimadevilla y González (1996: 28) proponían características a cumplir para una pátina: ser continua, compacta y homogénea; seguir el diseño del objeto acrecentando su calidad estética, y estar formada por productos de corrosión pasivos que aislen al metal de los agentes agresivos, protegiéndolo. González (2009) ampliaba algunas de sus apreciaciones para considerar materiales orgánicos; barnices o ceras pigmentadas que pueden proveer protección y características ópticas particulares. Pero además debe haber materiales derivados de acciones humanas —como expresiones sociales— las cuales pueden tener valor estético, simbólico, documental, tecnológico, etc., y que pueden ser inherentes al entendimiento de la obra (Contreras *et al.*, 2014).

Debido a la naturaleza de algunos de estos materiales es raro que sobrevivan mucho tiempo en exteriores, pero existen estrategias para que los remanentes sean analizados, registrados, evaluados y, de ser necesario, preservados o incluso repuestos.

En nuestros días la perspectiva más aceptada es considerar la variedad de materiales en superficie como potenciales fuentes de información y conforme a su evaluación de preservación. En consecuencia, no existe un listado o una fórmula para determinar qué es importante y qué debe mantenerse en las superficies; debe cuestionarse y discutirse amplia y seriamente en función del cada caso.

¿Qué se opinó?

En el dictamen de daños de *El Caballito* se reportó una grave pérdida de pátina, y ésta se volvió algo tan relevante e inaccesible como el santo grial.

La mayoría de la gente que hizo declaraciones a los medios es ajena a las consideraciones y discusiones sobre la

variedad de materiales e importancia de las capas superficiales en la escultura. Una de las autoridades involucradas establecía justo tras la interrupción de los trabajos que: “Más que una pátina, la que se observaba era una capa de dióxido de carbono, de lluvia ácida, polvo y de grasa, la cual se estaba retirando y, por tanto, cambió la tonalidad del color de *El Caballito*” (Muñoz en Rodríguez, 2013: 15). Aunque un gas como el dióxido de carbono, o un líquido como la lluvia, se constituye en capas sólidas que deban retirarse con ácido nítrico, y que pasar del verde oscuro al rosado no es un simple cambio de tonalidad, esta declaración perfila una intención de establecer que la capa afectada no era una pátina.

En un sentido similar el contratista que llevó a cabo la “limpieza” dijo que usó el ácido para retirar “la espesa capa de sarro, grasas, restos de pintura, impurezas y demás elementos que en una ciudad como ésta el tiempo va formando en el bronce”, y detalla que esto no debe confundirse con “la benévola pátina que el tiempo genera en los nobles metales que en aleación forman el bronce” (Marina, 2013: 3).

Pese a sus respectivas imprecisiones, el político niega la pátina y el contratista parece reconocer como pátina sólo a la natural. Por su parte, los escultores y artesanos que comentaron a los medios parecen entender como pátina sólo la pátina artificial, como un acabado que ellos pueden elegir de acuerdo con su intención creadora o el gusto del cliente.

Un escultor declaró: “Si van a poner una pátina más duradera, más fresca, que no siga deteriorando el bronce, había que limpiarlo todo y dejarlo como nuevo con una pátina reluciente; para el bronce esa es la técnica, tienen que usar por fuerza el ácido” (Sebastián en Sánchez, 2013: 3). Otro afirmaba: “[...] [el contratista] estaba en lo correcto al usar el ácido nítrico para quitar la pátina, no hay otro camino, no lo dejaron terminar, después se iba a aplicar la pátina al gusto de la Autoridad” (Ponzanelli en Mateos, 2013: 5). Y un artesano fundidor

explicaba de una forma más amplia cómo, según él, debe ser el proceso de restauración de una escultura:

[...] como parte del proceso de restauración de cualquier escultura de bronce, es necesario quitar la capa de pátina con ácido nítrico y agua; una vez que está completamente limpia, se aplica una nueva pátina para proteger a la estatua de las afectaciones climáticas [...] Primero se limpia con carda o cepillo de alambre, después se queman las partes que están con grasa, después, en caso de necesario, se aplica ácido nítrico para quitar la capa de pátina vieja. Así queda la escultura como recién de la fundición. Después se aplica la nueva capa de pátina (Rivero en lasillarota.com, 7 diciembre 2013).

Las apreciaciones de estos creadores son correctas para la patinación artificial de esculturas recién hechas, en las que los autores tienen tanta libertad como deseen, pero su idea de la restauración como una oportunidad para decapar esculturas antiguas, dejarlas como nuevas y aplicar patinas artificiales al gusto de un político o de quien sea, no es sólo inadecuado sino peligroso para el patrimonio cultural, y en particular cuando estas visiones son dadas por correctas y se difunden de manera masiva.

De manera obvia, el equipo de especialistas formado por el Fideicomiso del Centro Histórico (FCH) para analizar la escultura y desarrollar la estrategia de restauración se pronunció en relación con la pátina, desafortunadamente el resultado no es más preciso o más claro.

En el proyecto de investigación –disponible en línea– se establecieron tres clasificaciones: original, histórica y actual (FCHCM, 2014: 23-24):

- La “pátina *original*” es definida como una desarrollada en la fundición de acuerdo con los gustos y tradiciones del momento de producción, y *por los cambios que sufrió el monumento es*

posible que esté muy alterada y sea prácticamente imposible de recuperar.

- Las “patinas históricas” son definidas como causadas por retoques o procesos de alteración durante los cambios de ubicación.
- La “pátina actual” es descrita como constituida por “productos de corrosión, intencionales y ambientales, pigmentos, partículas de carbón y otros materiales orgánicos productos de la combustión depositados a lo largo del tiempo, lo cual necesariamente incluye materiales que se pueden calificar como suciedad o materiales indeseables”.

En apariencia si alguna característica pudiera considerarse digna de preservación sobre la superficie escultórica sería la pátina original, y las abundantes declaraciones constituyen un diálogo de sordos porque los distintos opinantes se han referido en realidad a conceptos distintos.

La elección de palabras y argumentos define una posición teórica. Al respecto resulta muy particular que el proyecto del FCH considere a la mugre y los materiales indeseados como formadores de la “pátina actual”. El texto del FCH evoca de manera directa a los defensores de la limpieza radical en la Controversia de la Limpieza, y la revive sin atenuantes más de 60 años después, al considerar a la mugre y los materiales indeseados como formadores de la “pátina actual”. Haciendo una analogía, el guano de ave en una pintura de caballete sería pátina e imposibilitaría su remoción o, al contrario, posibilitaría quitar todo lo demás que se considere también parte de la pátina.

Brandi siempre defendió las limpiezas críticas y dejó muy en claro su posición al señalar que “el último refugio de los defensores de la limpieza total es la hipótesis de que la mugre, los barnices acumulados por siglos y demás, pueden ser tomados por pátina” ([1949] 1996: 382). Argumentar que la mugre y materiales indeseados forman la pátina actual se

contrapone con la posición teórica con la que fuimos formados la gran mayoría de conservadores-restauradores mexicanos, pero a diferencia de la eliminación de barnices posible en la pintura, los cambios dictados por la termodinámica en los materiales formadores de corrosión en la escultura dejan como única opción a los defensores de la limpieza radical eliminar la capa de corrosión modificada, es decir, toda: delicado y peligroso.

Al respecto también vale recordar lo dicho por Philippot ([1966]1996: 373): “Ignorar el hecho de la evolución de los materiales –lo que sería un error científico– o negarse a considerar el problema que impone el concepto de pátina –la relación entre el estado original y el estado presente de los materiales– es, en otras palabras, negarse a considerar la realidad estética de la obra”.

Como consecuencia de lo sucedido, creemos que se ha hecho uso irreflexivo y abusivo del término pátina, y ello lo vuelve aún más complejo de lo que ya es, quizá por falta de conocimiento sobre el estado de la cuestión en ese tema, sobre el comportamiento químico de la superficie metálica y sus productos de corrosión, o incluso por una intención de excusar los tratamientos realizados. Así que tal vez lo correcto sea hablar de capas superficiales que pueden ser importantes por su carácter protector, su aportación a la apreciación y por la información histórica y tecnológica provista (Contreras y González, 2012; Contreras et al., 2014), y dejar de lado innecesarias clasificaciones barrocas.

“Original” y auténtico

Sí, en el dictamen del INAH se empleó el término pátina original. Habría sido útil explicar que no se implicaba que fuera la capa elegida por el mismísimo Manuel Tolsá, porque sabemos que eso es imposible de determinar, sino que se trataba de una capa formada de material original o propio de la escultura y por lo tanto sustantiva, pero habría sido mejor evitar el término original porque, otra vez, para muchos no es un término claro y se presta a malinterpretaciones.

De acuerdo con las diferentes opiniones aquí citadas, lo original es la apariencia de la escultura al momento de ser concluida, y tanto políticos como artistas procuraron negar el daño a la así entendida pátina original. Un escultor preguntaba: “¿Quién nos dice que era la original y si en alguna época de la historia ya se había limpiado y se había vuelto a patinar?” (Sánchez, 2013: 6). Hay numerosas declaraciones en sentido similar, incluso por parte del jefe de Gobierno: “Sabemos que hubo una intervención en 1993, porque todos recordamos como era *El Caballito*, su coloración verde que fue modificada en 1993, es decir, esa pátina, es precisamente la de esa época y no la original” (Espino, 2013). Por su parte el ingeniero Luis Torres, parte del equipo del Fideicomiso del Centro Histórico de la Ciudad de México (FCHCM), argumentó que la pátina afectada fue la producida por la intervención de 1979, y no la original (Sánchez, 2014); sin embargo, como se puede comprobar fácilmente en el informe técnico, tampoco se dio en esa ocasión (Chan et al., 1979), y no se encontraron reportes oficiales o de prensa que mencionaran una intervención mayor en 1993. Considerado así, resulta difícil afirmar que la capa dañada en 2013 fuera reciente, pero desde el punto de vista de la conservación la fecha de formación del material eliminado es de poca relevancia; tal discusión sólo podría ser útil para disminuir

la responsabilidad sobre los daños causados, y es irrelevante en vista de los problemas que deben ser atendidos.

Philippot ([1966] 1966: 373) exponía que devolver el objeto a su estado original era un asunto físicamente imposible y críticamente indeseable:

Debe admitirse que el estado original de la obra –ese estado en que el artista la dejó cuando el proceso creativo se completó– es imposible de restablecer o incluso de determinar objetivamente. Ninguna restauración puede aspirar a restablecer el estado original [...]. Sólo puede revelar el estado actual de los materiales originales. Aun si la restauración pudiera determinar el estado original, sería imposible abolir la segunda historicidad de la obra y el espacio de tiempo que ha cruzado para aparecer ante nosotros.

Philippot y Brandi coinciden en que la pátina tiene un valor de antigüedad que revela la impresión del tiempo en el objeto; remover materiales alterados por el tiempo no devuelve las obras a su estado original, en cambio las deteriora, contradice su antigüedad y elimina materiales e información necesarios para su preservación y entendimiento (Marín y Méndez, 2013; Contreras y González, 2012). La unidad de una obra gira en torno a sus propios cambios, borrando casi por completo todo rastro de una hipotética autenticidad originaria (Barbero, en Marín y Méndez, 2013) y la búsqueda por llevar una obra al estado original es de hecho absurda. Como resumió Philippot (2010:19) en años recientes: “No es suficiente remover capas para dismantelar el tiempo, no funciona de esa manera”.

Así, la tendencia en la conservación-restauración en México ha dejado de lado la búsqueda del estado original por el entendimiento de la autenticidad del patrimonio como: “[...] una medida del grado en que los atributos del patrimonio cultural (incluyendo su forma y diseño, sus materiales y sustancia, su uso y función, su tradiciones y técnicas intrínsecas, su localiza-

ción y ambiente y su espíritu y sentimiento, entre muchos otros factores) actúan adecuada y creíblemente, como testigos de su importancia” (Carta de Riga, 2000 en Schneider, 2009: 63).

Los criterios que se han de tomar en cuenta al hablar de autenticidad en un bien cultural deben ser sopesados desde una dimensión valorativa. Un asunto clave sobre este tema es que la realidad de una cosa es su actividad y la visión actual que se tiene sobre ella (Schneider, 2009: 62).

El objetivo de la conservación no es sólo preservar los aspectos materiales de un objeto; por lo tanto, no pretendería que sólo la pátina artificial dispuesta por los colaboradores de Tolsá sería digna de conservarse, sino su autenticidad, la identidad, el significado y la importancia que tiene la escultura patrimonio para las personas. Los conservadores tenemos la responsabilidad de velar por la preservación del conjunto, no por la ilusión de un original imposible.

Los medios

El patrimonio cultural, lejos de ser sólo un asunto de especialistas, es una construcción social que involucra a diversos actores. Así, es lógico que en este caso se recabaran opiniones de artistas, artesanos y hasta políticos, pero es patente que los medios de información no se preocuparon por recurrir a los profesionales de la conservación-restauración con la formación, experiencia y trayectoria adecuada para informar con claridad y responsabilidad sobre este caso. Desafortunadamente, el conservador-restaurador ha mantenido un bajo perfil; hemos minimizado nuestra presencia ante el espectador para convertirnos en traductores de sentido del patrimonio cultural: se evidencia la reintegración, pero sin mostrarla demasiado (Peñuelas, 2015).

Este cuasi anonimato se ha convertido en un problema, sobre todo en casos con tanto impacto mediático como el de *El Caballito*. El papel del restaurador ante la sociedad debe ser mucho más activo, abierto y transparente para impedir, en la medida de lo posible, que sólo se cuente con información inexacta brindada por autoproclamados especialistas, que incluso son capaces de proponer desatinos como la refracción de la luz visible y UV en un bronce para determinar la antigüedad de una pátina, y que son fácilmente vendidas a los medios como verdad.

Los conservadores-restauradores tenemos la responsabilidad ética de proporcionar información contrastada, precisa y accesible tanto a los medios como a los usuarios del patrimonio cultural sobre las consideraciones materiales, estéticas, históricas y sociales pertinentes, y los conceptos y principios que rigen la compleja toma de decisiones de conservación.

Conclusiones

En esta era de la información —y, de manera paradójica, de la desinformación—, el papel y la responsabilidad del restaurador deben evolucionar. Es necesario que los conservadores participemos en el espacio público, y se hace cada vez más importante documentar e informar acerca de nuestra toma de decisiones no sólo para dignificar y posicionar a la conservación profesional, sino para aumentar la conciencia de las implicaciones de la intervención y su impacto en el patrimonio. Lo más importante: para que la gente conozca y se involucre en la preservación de su patrimonio.

Los usuarios del patrimonio tienen derecho a saber que hay más características dignas de ser analizadas, registradas y conservadas en la superficie de una escultura metálica que sólo la pátina; que no todo se puede definir como pátina; que la recuperación del estado original o la pátina original, entendidos como algo dado hace siglos, o hace media hora, no es el objetivo de la restauración, y después de todo son imposibles de recuperar; que los objetos pueden ser conservados y restaurados de manera profesional aun cuando de hecho hayan sufrido daños irreversibles.

Referencias

Appelbaum, Barbara (1987), "Criteria for Treatment: Reversibility", *Journal of the American Institute for Conservation*, 26 (2): 65-73.

Brandi, Cesare (1996a), "The Cleaning of Pictures in Relation to Patina, Varnish, y Glazes", en Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), *Historical y Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 380-393. Originalmente publicado en *Burlington Magazine*, 91 (556), 1949.

Brandi, Cesare (1996b), "Theory of Restoration, III", en *Historical y Philosophical Issues In The Conservation Of Cultural Heritage* Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 380-393. Originalmente publicado en *Bollettino dell' Instituto Centrale del Restauro*, 13 (1953).

Cimadevilla, Ilse y Carolusa González (1996), "La teoría de la restauración aplicada en la intervención de objetos metálicos", *Imprimatura, revista de restauración*, 2: 25-33.

Chalmers, Alan (1984), *¿Qué es esa cosa llamada ciencia? Una valoración de la naturaleza y el estatuto de la ciencia y sus métodos*, México, Siglo XXI.

Chan, Julio, Roberto Peralta, César Correa, José Luis Gutiérrez y Juan Manuel Chávez (1979), "Comisión Estatua Ecuestre de Carlos IV 'Caballito': Informe del Taller de Conservación y Restauración de Metales" (mecanoescrito), CNCPCN-INAH.

Contreras, Jannen y Carolusa González (2012), "Toque de Midas, eliminación de pátinas en esculturas de bronce", en *Notas Corrosivas Memorias del 3er Congreso Latinoamericano de Restauración de Metales*, México, 2013, disponible en <http://www.publicaciones-encrym.org/gestion/index.php/ediciones/article/download/346/407+andcd=1andhl=esandct=clnkandgl=mx>, consultado en septiembre de 2014.

Contreras, Jannen; Gabriela Peñuelas; Marcela López y Ángel García (2014), "Metal Patina, Patina Loss y Repatination Criteria: The Case of 'El Caballito'" en *Métal à ciel ouvert : La sculpture métallique d'extérieur du XIXe au début du XXe siècle*, París, ICOMOS/Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques, 206-213.

Dent, Phoebe (1996), "A Review of the History y Practice of Patination", en *Historical y Philosophical Issues In The Conservation Of Cultural Heritage*, Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 394-414. Originalmente publicado en *National Bureau of Standards Special Publication 479*, Gaithersburg (1977).

Dómenech-Carbó, Antonio; María Teresa Dómenech-Carbó y Virginia Costa (2009), *Electrochemical Methods in Archaeometry, Conservation y Restoration*, Berlin, Springer-Verlag.

Espino Bucio, Manuel (2013), "Advierten sanciones a quien cometió errores en el caso de 'El Caballito'", *Crónica*, 17 de octubre.

FCHDF. Fideicomiso del Centro Histórico del Distrito Federal (2014), "Proyecto de Investigación Científica para la Conservación y Restauración de la Escultura Ecuestre de Carlos IV y su Pedestal", disponible en <https://attachment.fsbx.com/>

file_download.php?id=26039234080702&andeid=ASssBkwtZT VZUwW9TjxYE8oatdFZLxAm98-Lr75-yhxzeNOX7eWs4pig AE-BGmakNCwandinline=1&andext=1423418406&andhash=ASu zjEFahL-5Fif, consultado en septiembre de 2014.

González, Carolusa (2009), “La pátina y la restauración de metales: entre la objetividad científica y la interpretación crítica”, en *Memorias del Primer Encuentro entre Restauradores y Corrosionistas*, Campeche, México, UACAM, 1-16.

Gómez, Emily (2014), “Expertos prevén que restauración del Caballito comience hasta finales de 2014”, *Animal Político*, 2 de mayo, disponible en <http://www.animalpolitico.com/2014/05/expertos-preven-que-restauracion-del-caballito-comience-hasta-finales-de-2014>, consultado en septiembre de 2014.

González Rosas, Blanca (2013), “Arte: *El Caballito*”, *Proceso*, 4 de octubre.

Hernández, Bertha (2014), “*El Caballito* no es de bronce, sino de una aleación de cobre y plomo”, *Crónica*, 2 de mayo.

Hurst, Steven (2007), *Bronze Sculpture. Casting y Patination. Mud, Fire, Metal*, Atglen, Schiffer Pub.

ICCROM (2000), *The Riga Charter on Authenticity and Historical Reconstruction in Relationship to Cultural Heritage*, disponible en http://www.alters-rathaus-halle.de/dokumente_17.asp, consultado en septiembre de 2014.

INAH (2013), “Dictamen de daños a la estatua Ecuestre de Carlos IV conocida como *El Caballito*”, 8 de octubre de 2013, disponible en <http://www.inah.gob.mx/images/stories/Comunicados/2013/dictamen.pdf>, consultado en septiembre de 2014.

Lasillarota.com 2013, “*El Caballito* de Tolsá, opiniones encontradas”, diciembre 7, disponible en <http://lasillarota.com/83953-caballito-de-tolsa-opiniones-encontradas>, consultado en marzo de 2015.

Mateos, Mónica (2013), “Ponzanelli exculpa a Marina del daño a *El Caballito* y acusa al GDF”, *La Jornada*, 14 de octubre.

Marín Benito, Eugenia y Dora Méndez Sánchez (2013), “Una reflexión sobre la noción de pátina y la limpieza de las pinturas, de Paul Philippot”, *Intervención* 4(7): 62-74.

Marina Othón, Arturo (2013), “Comunicado a la prensa nacional”, 9 de octubre de 2013, disponible en <http://es.scribd.com/doc/175050674/Comunicado-a-la-prensa-nacional-Arturo-Javier-Marina-Othon>, consultado en septiembre de 2014.

Mourey, William (1987), *La conservation des antiquites metalliques: de la fouille au musee*, Dragignan, LCRRA.

Notimex (2013), “Sí tiene salvación escultura de *El Caballito*: García Noriega”. *Crónica*, 9 de septiembre.

Peñuelas, Gabriela (2015), “La valoración del patrimonio cultural en el campo de la restauración mexicana. Estudio del caso ENCRyM-INAH”, tesis de maestría, Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura, México.

Philippot, Paul (1996), “The Idea of Patina y the Cleaning of Paintings”, en Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), *Historical and Philosophical Issues In The Conservation Of Cultural Heritage*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 372-376. Originalmente publicado en *Bulletin de l'Institute Royal du Patrimoine Artistique*, 9 (1966).

Philippot, Paul (2010), “Finalement, c’est une question de conscience”, *CeROArt Conservation, exposition, restauration d’Objets d’Art*, 15 de noviembre, disponible en <http://ceroart.revues.org/2051>.

Postman, Neil (1985), *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*, Nueva York, Penguin Books.

Rodríguez, Ana (2013), “Ningún daño irreversible en la estatua de *El Caballito*, afirma Inti Muñoz”, *La Jornada*, 26 de septiembre.

Sánchez, Luis (2013), “Avalan restauración de *El Caballito* con ácido nítrico”, *Excelsior*, 14 de octubre.

Sánchez, Leticia (2014), “*El Caballito* no tiene daño estructural”, *Milenio*, 30 de abril.

Schneider, Renata (2009), “La noción de autenticidad y sus diversas repercusiones en la conservación del patrimonio cultural de México”, en Renata Schneider (coord.), *La conservación-restauración en el INAH. El debate teórico*, México, INAH, 59-71.

Scott, David (2002), *Copper and Bronze in Art, Corrosion, Colorants Conservation*, Los Ángeles, Getty Conservation Institute.

UNESCO (1994), *Nara Document on Authenticity*, disponible en <http://whc.unesco.org/archive/nara94.htm>, consultado en marzo 2015.

Viollet-Le-Duc, Emmanuel E. (1996), “Restoration”, en Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr. y Alessandra Melucco Vaccaro (eds.), *Historical and Philosophical Issues In The Conservation Of Cultural Heritage*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 314-318. Originalmente publicado en *Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVI siècle*, París, Bance (1854).