

**ESTUDIO, DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE  
RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES  
PLAFÓN, FOYER Y PALCOS  
TEATRO COLÓN DE BOGOTÁ**



**MARIA PATRICIA CAICEDO ZAPATA**  
RESTAURADORA DE BIENES MUEBLES  
MAGISTRA EN RESTAURACIÓN DE MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS

**INFORME FINAL**

**CONSORCIO T.C.  
BOGOTÁ  
2009**



## INTRODUCCIÓN

Las pinturas decorativas localizadas en el Plafond de la sala principal del Teatro Colón, en el cielo raso del Foyer y en los cielos rasos de cada uno de los 74 Palcos, fueron motivo de estudio para el diagnóstico, la propuesta de restauración y los costos para la restauración de cada uno de ellos. El Teatro Colón y cada una de las decoraciones murarias encierra una historia, una expresión plástica y una técnica constructiva y pictórica traída desde Italia por el arquitecto Pietro Cantinni, el maestro ornamentador Luis Ramelli, y los maestros muralistas Antinio Faccini, Filippo Mastellarri y Giovanni Menarini. Cada uno de ellos aportó su conocimiento para construir, ornamentar y definir formas y colores, que hoy día disfrutamos cuando ingresamos al interior del Teatro Cristóbal Colón de Bogotá.

El Consorcio T.C. esta encargado de la restauración integral del Teatro Colón, contemplando entre muchos otros temas, el de intervenir las pinturas decorativas ubicadas en los espacios anteriormente citados, con el fin de conservarlos, restaurarlos y devolverles el valor artístico, iconográfico e histórico que tuvieron inicialmente y que a través de los años se ha ido perdiendo gradualmente. Este estudio parte de la información histórica, tomada esencialmente del Archivo General de la Nación, para acercarse a la información de primera fuente con respecto a los maestros realizadores de los murales, la consecución de los materiales y demás información que fue importante en el desarrollo de este estudio, también, fueron recogidos los datos in situ para determinar la apreciación estética, el estudio iconográfico, las técnicas de elaboración de los dibujos, como también el de la toma de muestras para el análisis de laboratorio con el fin de establecer entre otros datos, la técnica utilizada por los maestros muralistas, así como la verificación de intervenciones cromáticas posteriores a la realización de los murales llevando a cabo calas de sondeo sobre diferentes áreas de las superficies cromáticas.

El objetivo de este estudio, se cumplió, al abarcar los tres espacios con sus respectivos murales en su totalidad, (Plafond, Foyer y Palcos), pues inicialmente se había propuesto para el estudio de las pinturas localizadas en los cielo rasos de los palcos, diagnosticar trece (13) de los setenta y cuatro (74) de ellos, al iniciar el estudio, se vio la necesidad de diagnosticar el 100% de ellos debido al deterioro y estado de conservación tan complejo en cada uno de los palcos, logrando definir para cada palco una propuesta de restauración integral.

Con el Estudio para el Diagnostico y la Propuesta de Restauración de los murales, se tiene el conocimiento necesario para establecer el estado de conservación de cada uno de ellos, los alcances de la restauración y los costos para su intervención.

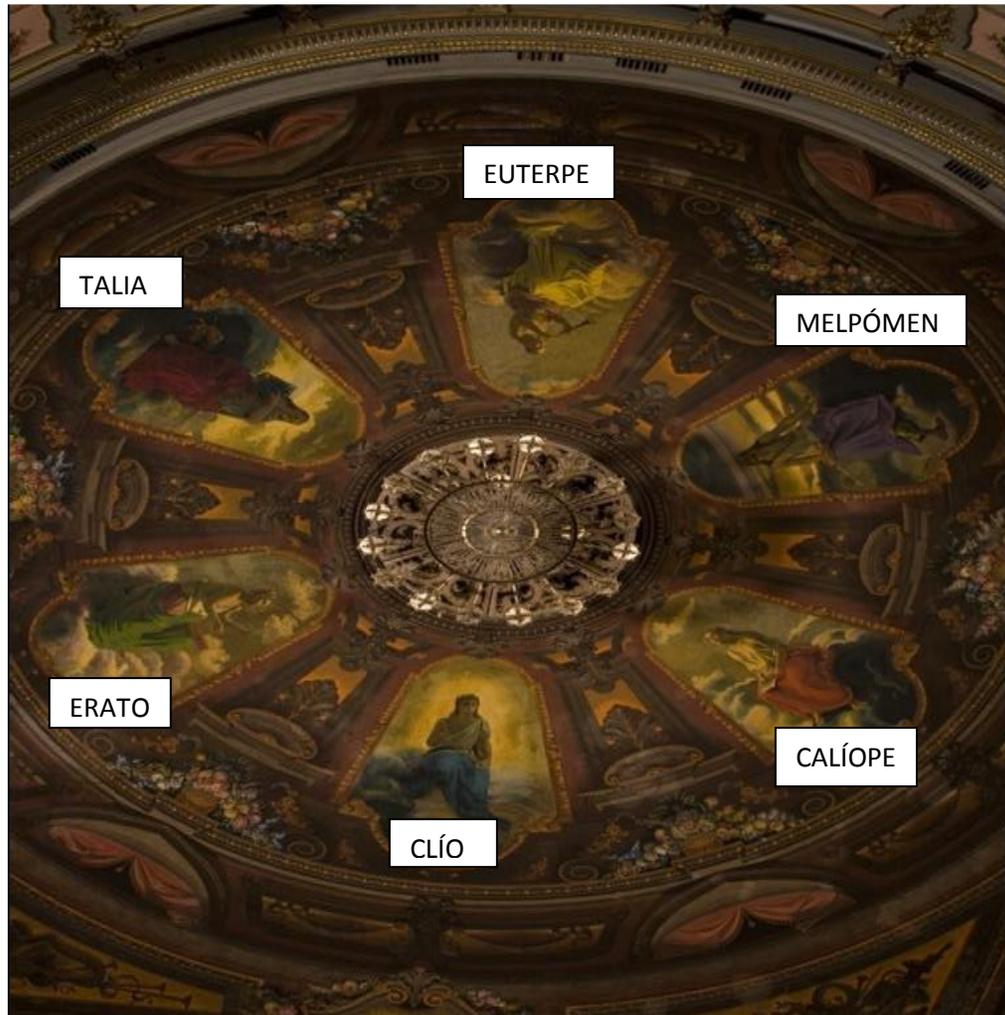


## **PINTURA MURAL PLAFOND**

## LAS MUSAS

### PLAFOND DEL TEATRO COLÓN DE BOGOTÁ

La pintura mural se encuentra ubicada en el cielo raso de platea y ocupa un área de 234,17 m<sup>2</sup>.



*Vista general de la pintura mural de platea*

En un formato semicircular, el espacio se divide simétricamente en seis óvalos radiales más anchos en su parte inferior, donde se ubican seis figuras femeninas sedentes sobre un espacio celestial y mirando hacia lo alto: una lleva corona de laurel, una pluma en su mano derecha y un rollo en la izquierda. La siguiente, lleva una partitura abierta sobre su regazo. La siguiente, un libro y una espada sobre él, mientras con su pie derecho pisa una jarra con líquido derramado. La siguiente, toca una trompeta. La siguiente sostiene un

libro de pasta azul y borde dorado y a sus pies se representa una máscara y címbalos. Por último, la siguiente tañe la lira. Todas visten túnica blanca pero su manto varía en tonos azul, rojo, violeta, amarillo, vinotinto y verde respectivamente. Cada figura es guarnecida por un marco decorado en naranja con elementos fitomorfos.

Entre estas figuras se repite una decoración ornamental de hojas de acanto, una máscara en la parte superior y un florero en la parte inferior. Bajo este y fuera de una moldura en círculo que encierra toda la representación, aparece representado un palco con cortinajes entreabiertos. Entre estos se representa otra guirnalda ornamental en cuyo centro aparece una hoja de acanto con la máscara, repitiendo el diseño de la parte superior entre las figuras principales.

En el centro de toda la representación, un círculo se divide en seis fracciones decoradas con zarcillos de acanto, en tonos crema. Al centro de este se ubica la lámpara. En la periferia, en las dos esquinas que rematan la representación, se pintan instrumentos musicales entre violines, capadores, quenás y guitarras. En el área frontal terminando en relieve, se representa el Escudo Nacional de la época, guarnecido por arreglos florales.

## **AUTORÍA**

Este mural se encuentra atribuido a Filippo Mastellari de quien solo se tienen escasos datos gracias a la información proporcionada por el señor Alberto Mosca, residente en Italia y quien lleva una amplia información de toda la familia Mastellari. Mediante comunicación por correo electrónico, el señor Alberto dice:

*De Filippo Mastellari solo se conoce que estudió a la Academia de Bellas Artes de Bologna Italia y por tanto su estilo es de la tradición de esta escuela que ha sido muy importante en el desarrollo de la pintura italiana en patria como en las Américas.*

*El plafón del Teatro Colón de Bogotá se puede relacionar como estilo a aquello del Teatro Comunale de Bologna. En Italia hasta ahora no encontramos ninguna obra suya.*

*Alberto Mosca*

*Via Pietro Bosiso, 2*

*20052 Monza*

*ITALIA*

En el Archivo General de la Nación no aparece el boceto original de la pintura de platea, ni el contrato de este trabajo, ni el pago, motivo por el cual se toma como hipótesis su autoría.

De acuerdo con los datos de archivo, se conoce una carta de época que dice:

*Bogotá 5 de Agosto de 1890*

*Señor Ministro*

*El Gobierno celebró con el Señor Antonio Faccini el 18 de junio de 1889 un contrato para la decoración y pintura del Teatro Nacional, y en cumplimiento de su deber el señor Faccini ha traído de Italia los profesores Señores Poffaloni Giorgio, **Filippo Mastellari** y Giovanni Menarini, quienes están hace algunos días en esta Capital.*

*...Que en esta fecha el señor Pietro Cantini, Director del Teatro Nacional, ponga a disposición ante el Jefe de la sección 2ª de este Ministerio del señor Antonio Faccini, contratista de la pintura de dicho edificio, la parte construida que éste necesita para dar cumplimiento a su contrato; no obstante para esto, el hecho de que el resto del edificio esté en construcción, ...*

*Sr Ministro  
Jose Segundo Peña  
Ministerio de Fomento Bogotá Agosto 5 de 1890<sup>1</sup>*

Este es el único documento encontrado donde se menciona a Mastellari.

Según Ernesto Cantini, “ Los trabajos de decoración se iniciaron en el mes de agosto (de 1890), de acuerdo con los bocetos presentados... Para mayo de 1.891, ya se tenía bastante adelantada la obra de pintura del cielo raso de la platea...”<sup>2</sup>

Esto se confirma con una carta encontrada en el Archivo, que dice:

*“Bogotá Mayo 16 de 1891.*

*Señor Ministro de Fomento Presente*

*El señor Antonio Faccini celebró un contrato con el Ministerio, que fue publicado en el Diario Oficial... Para el completo cumplimiento de dicho contrato falta hoy solamente lo que fue estipulado en la clausula (e )Art 1º a saber;*

*“**Pintar al fresco los cielos rasos de la Platea**, el salón de entrada, el gran salón de Conciertos o de espera, el de cada uno de los Palcos y el de la casuela, de conformidad R A (?)  
**El contratista tiene ya bastante adelantada la pintura del cielo raso de la Platea** y enseguida pondrá mano al cielo raso de la casuela y a la de los palcos, y según mi conocimiento empleará unos seis meses cuando mas en concluir estos trabajos.....”<sup>3</sup>*

Esto indica que el trabajo de pintura del plafón duró un mínimo de 10 meses.

---

<sup>1</sup> Archivo General de la Nación. Sección 5ª. Ministerio de Hacienda. Teatro Colón. Tomo 308 Folio 206

<sup>2</sup> PIETRO CANTINI. Semblanza de un arquitecto. Jorge Ernesto Cantini Ardila. Corporación la Candelaria, Alcaldía Mayor de Bogotá. Bogotá, 1.990 Págs 209 y 212

<sup>3</sup> Archivo General Op Cit. Folio 228

Por otro lado, en el trabajo plástico de las musas, parece haber dos manos. (Ver estudio técnico)

Esto indicaría que hubo por lo menos dos artistas trabajando en la temática principal del mural. Es posible también que se haya aprovechado la presencia de estudiantes de arte para colaborar en tareas de poca envergadura. Estos estudiantes estaban a cargo del ornamentador Luis Ramelli quien tenía la obligación de dictar cátedra como parte de su contrato sobre los trabajos en el teatro, motivo por el cual no se descarta su participación en un mural de estas dimensiones.

## **APRECIACIÓN ESTÉTICA**

Esta composición parte de un formato en herradura que se divide en cuatro círculos concéntricos, en tamaño ascendente del centro a la periferia. El formato se completa con dos espacios triangulares en las esquinas superiores.

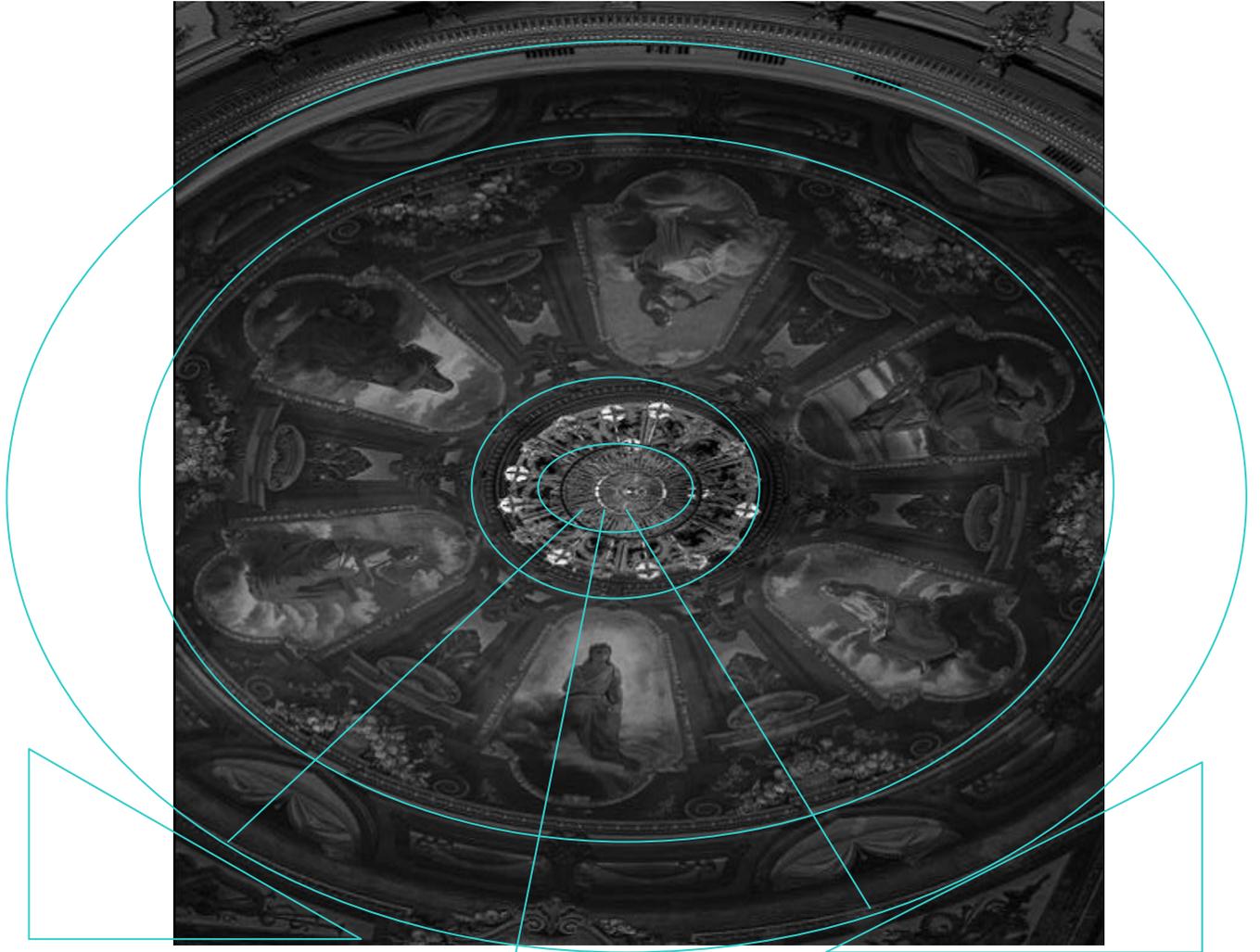
El primero es el menor de los círculos y su función es decorativa y permite la ubicación de la lámpara original y actualmente, por su centro pasa el cable o cadena que sostiene la lámpara actual.

El segundo, marca la división hexagonal que seguirá la ornamentación de los siguientes círculos a su alrededor; su decoración consiste en un diseño repetitivo de zarcillos de acanto que parten de un eje central y se distribuyen a cada lado de manera simétrica. Este eje central es proyectado hasta el cuarto círculo para guiar el manejo simétrico de la decoración ornamental. Lo mismo sucede con las líneas que dividen el espacio en hexágonos.

En el tercer círculo se ubican las figuras principales que alternan con la ornamentación complementaria, de modo que este espacio está dividido en doce secciones idénticas, pese a que ópticamente parece mayor el espacio ocupado por las figuras principales.

En el cuarto círculo se ubican los cortinajes en un formato de media luna, que alternan con la ornamentación complementaria de guirnalda inscrita en un formato rectangular horizontal. Cierran la composición los dos espacios triangulares con instrumentos musicales y el escudo central.

La composición abarca la totalidad del área del cielo raso y se adecua perfectamente al espacio arquitectónico.



*Esquema compositivo*

A continuación se estudiará cada elemento por separado para tener un mejor acercamiento estético.

*Ornamentación central:*



*Vista general de la ornamentación central. Sistema compositivo*

Se trata de un diseño sencillo que se acopla al espacio trapezoidal. Para elaborar el diseño de manera simétrica, se parte de un eje central vertical y uno horizontal. Posteriormente se divide en cuatro círculos, de acuerdo a como se ve en la foto, para trabajar las líneas curvas de los zarcillos: los dos centrales son convergentes en sus formas y los laterales son opuestos o divergentes. (Según señalan las flechas), lo que le otorga dinámica a las formas en movimiento.

El dibujo se define por los contornos calados y por las líneas que complementan el diseño, más gruesas o más delgadas de acuerdo con el área a dibujar.

El manejo de las líneas es suelto y preciso. La paleta cromática la definen básicamente los colores crema y café en diferentes tonalidades.



#### *La línea y el volumen*

El volumen de los zarcillos se precisa con tenues sombras, que varían su intensidad radicalmente, generando contrastes fuertes y una sensación de tridimensionalidad. Además, el artista juega con volúmenes reales (formas caladas) y virtuales (espacio aprisionado entre los volúmenes), que serán complementados con la luz real o la sombra que entre por los espacios calados<sup>4</sup>.

La precisión de los trazos y el manejo seguro de los volúmenes le confieren fuerza expresiva a los elementos vegetales representados.

#### *Musas:*

El esquema estructural de composición parte de un eje central vertical donde se ubica la figura principal. El eje horizontal ubicado a la altura de los zarcillos del marco, condiciona la disposición de cada figura, de modo que su tronco se ubica sobre este eje y la caída del manto y piernas, parten de la parte inferior del mismo.

---

<sup>4</sup> Actualmente este juego de volúmenes se ve afectado por la basura y otros elementos ajenos a la obra, que se encuentran en su cara posterior.

Además, bajo este mismo eje horizontal se ubica la mayor densidad de nubes que soportan la figura.

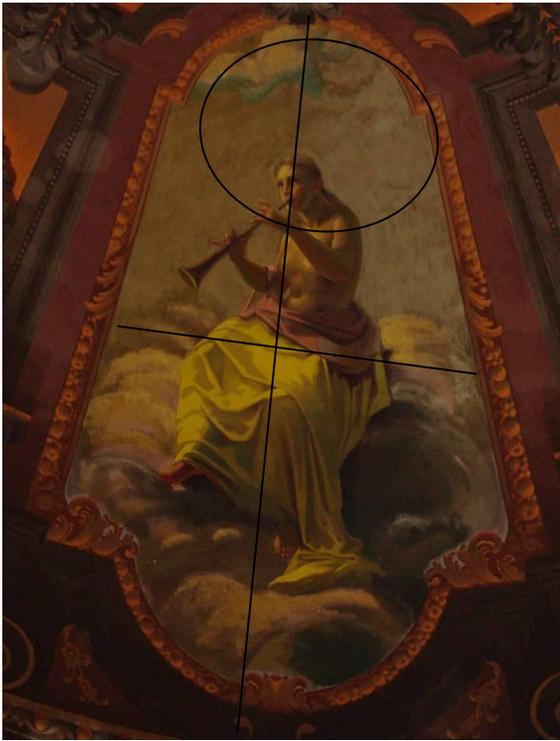
Por otra parte, proyectando el círculo de la parte superior del marco, se logra la exacta ubicación de la cabeza de cada imagen.

### ESQUEMA COMPOSITIVO



*Clío*

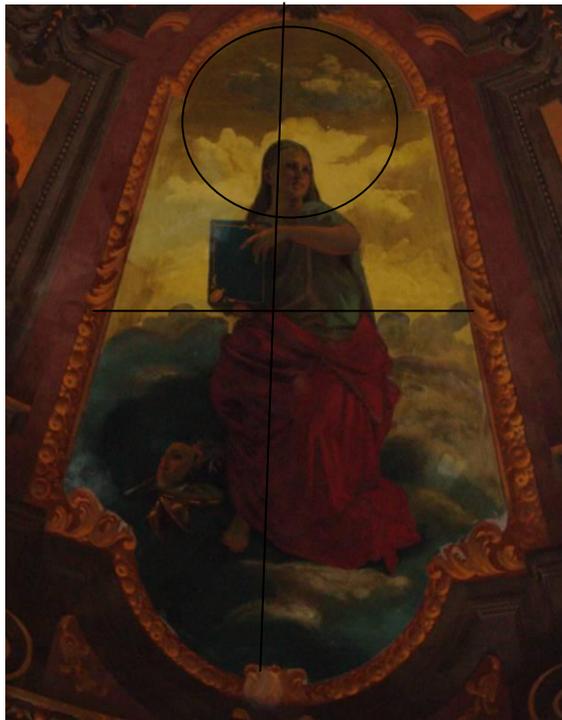
*Calíope*



*Melpómene*



*Euterpe*



*Talía*



*Erato*

La disposición de masas es equilibrada a lado y lado. En las figuras frontales el peso es repartido a cada lado del eje. En Euterpe y Erato, la ubicación del instrumento musical colabora en el equilibrio de masas. No obstante, hay una mayor concentración de masas en la parte inferior que en la superior, donde el espacio es libre y abierto.

El artista juega con el manejo de claroscuros para dar el efecto óptico de bóveda en el cielo raso, de modo que se observa un manejo mayor de tonos claros en la parte central y tonos oscuros hacia la periferia. Las proporciones anatómicas son manipuladas, para deformar las figuras de acuerdo con la perspectiva centrífuga. Esto refuerza la idea de hacer ver el espacio abovedado.

La luz proviene del cielo representado tras las figuras, dejando mayor sombra en la parte inferior; otra luz se ubica de manera frontal para los rostros.

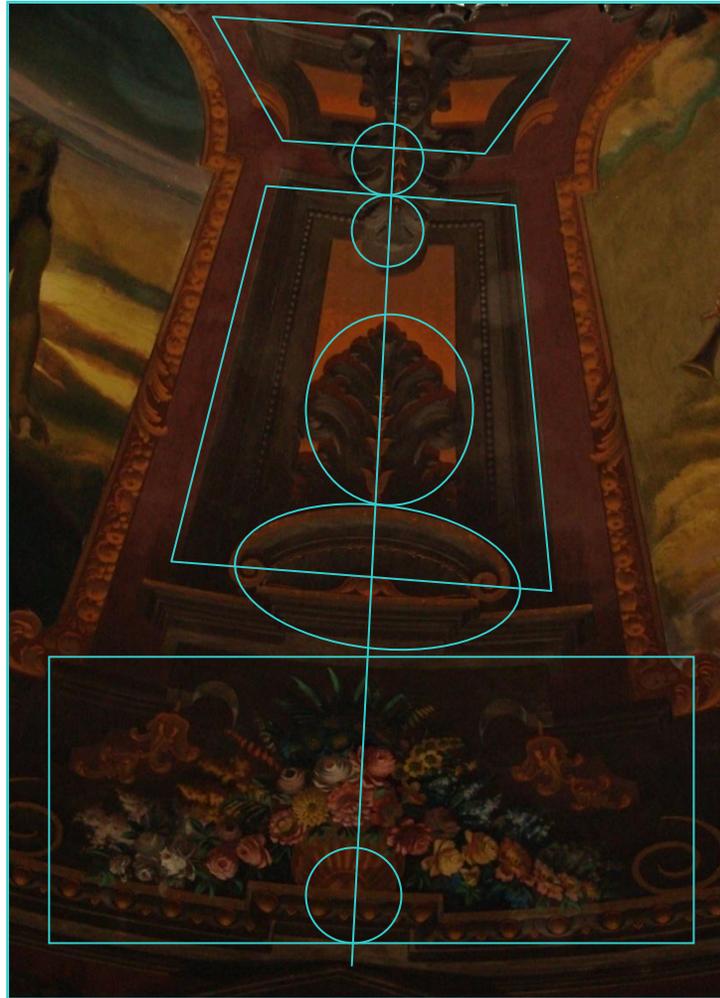
En las figuras de Calíope, Euterpe y Erato, la luz es más contrastante, brindando una atmósfera teatral y de misterio, acentuada en todo el mural por el manejo de colores fuertes y pliegues bien marcados.

Las líneas de los ropajes son más definidas que las de los rostros que muestran líneas difuminadas.

En la composición general Clío parece ser la figura principal, porque Calíope y Erato dirigen sus cuerpos hacia ella. Sin embargo, las demás musas siguen su ritmo de manera independiente. Los rostros apacibles miran al infinito y aunque cada figura es individual, su tratamiento similar es el hilo conductor del mural.

#### *Decoración:*

La distribución de la decoración que alterna con las musas es simétrica y parte de un eje central que define la distribución de masas. El espacio se divide en tres partes: la superior con un marco de fondo en forma trapezoidal, es donde se ubican las máscaras con hojas de acanto. La central, en un marco vertical con hojas de acanto sobre una repisa. Y la inferior, donde se ubican las flores.



*Decoración que alterna con las musas*

Las formas parten de elementos geométricos en su estructura compositiva, para distribuir las simétricamente. Las flores también se reparten de manera simétrica, pero varían sus formas y detalles a cada lado. Nuevamente, existe una mayor concentración de masas en la parte inferior.

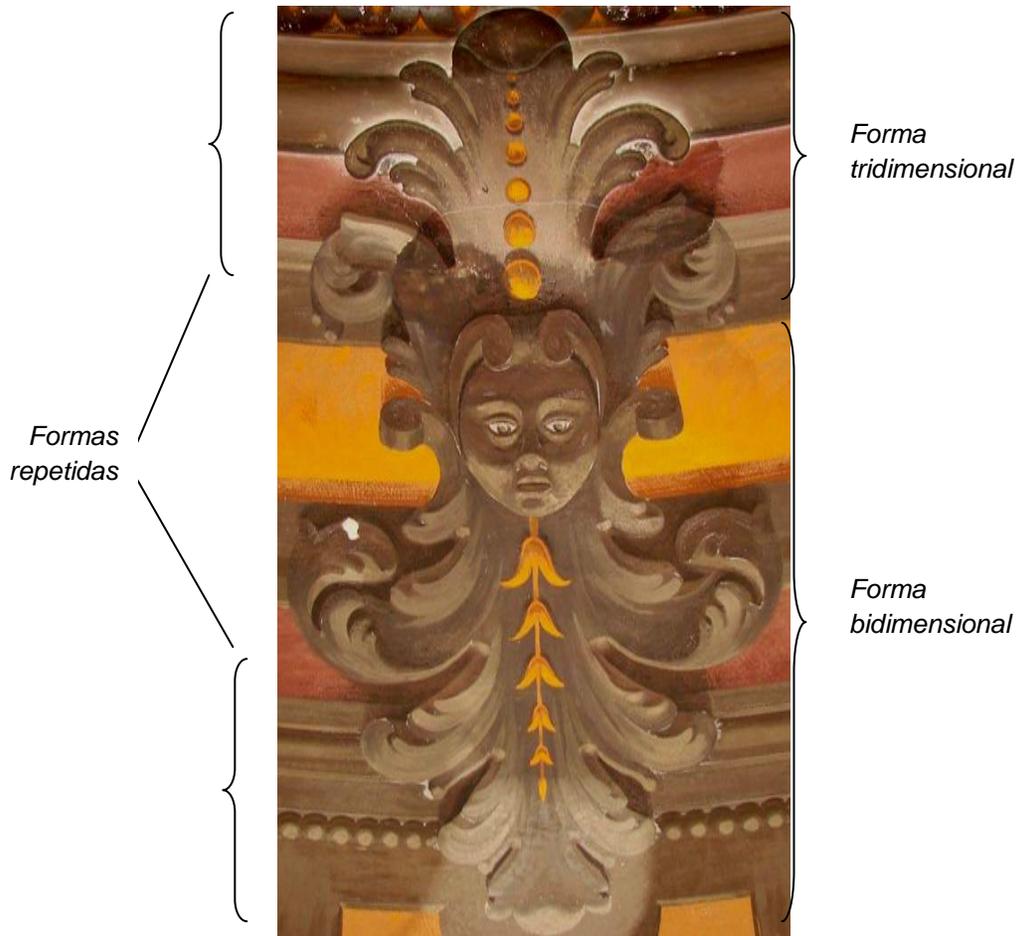
La composición de las flores, parte de un triángulo equilátero y los elementos complementarios, de formas circulares.

La línea del dibujo es delgada, de trazos firmes y seguros. En las flores el dibujo es imperceptible y es el color el que define los límites de las figuras.



*Esquema compositivo de las flores*

Existe un manejo de formas pictóricas que se convierten en relieve, de modo que se pasa de lo bidimensional a lo tridimensional, en una conjugación perfecta, formando una unidad continua que enriquece las formas representadas en el plafón.



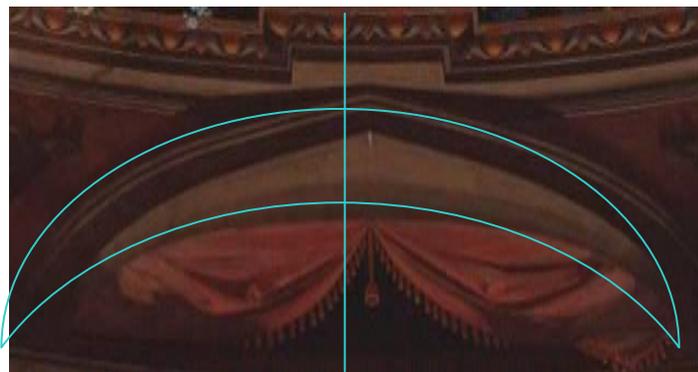
*Decoración pictórica y en relieve*

Además, la decoración en relieve se repite abajo en forma inversa con pequeñas variaciones. En la parte interna de la moldura que cierra la ornamentación metálica, se observa la alternancia de las hojas de acanto: una hacia fuera y la siguiente hacia dentro.

Los marcos y la repisa se trabajan con fuertes contrastes de luces y sombras en tonos grises, generando un efecto tridimensional de moldura. Este efecto se vigoriza con la constante del artista de oscurecer los contornos de la figura, a manera de sombra proyectada. Los fondos son claros en naranja, para la decoración superior, y oscuro para las flores.

La paleta es en su mayoría en gama de grises. Se utilizan tonos fuertes para las luces. En las flores, la gama cromática se amplía considerablemente, predominando los tonos rojos y amarillos. Se observa la destreza del artista en los tonos grises con los que define la ornamentación de máscaras. El volumen es bien logrado a partir de pocos trazos y el contraste fuerte de luz y sombra mantiene, como en otras áreas del mural, el efecto teatral.

Bajo esta decoración, se encuentran los cortinajes en un esquema de media luna, que hacen un juego interesante con los balcones del teatro. Sus colores recuerdan el terciopelo de los balcones y su forma, la decoración propia de la época. La simetría se mantiene y los volúmenes son trabajados a partir de diferentes tonalidades de color rosa y algunas combinaciones de café. Se complementa con los tonos ocres de las borlas decorativas



*Trabajo de cortinajes*

En el círculo externo y alternando con los cortinajes, se repite la decoración de máscaras con algunas variables, pero básicamente su tratamiento es el mismo, a excepción de las luces, pues aquí el tono naranja es inexistente en la decoración de las esferas. Estas máscaras completan su decoración con guirnaldas a cada lado, ciñendo la decoración al espacio alargado de este círculo y conjugando las formas dinámicas en ondas continuas que se fusionan con las formas de los cortinajes.



*Máscaras en el círculo externo*

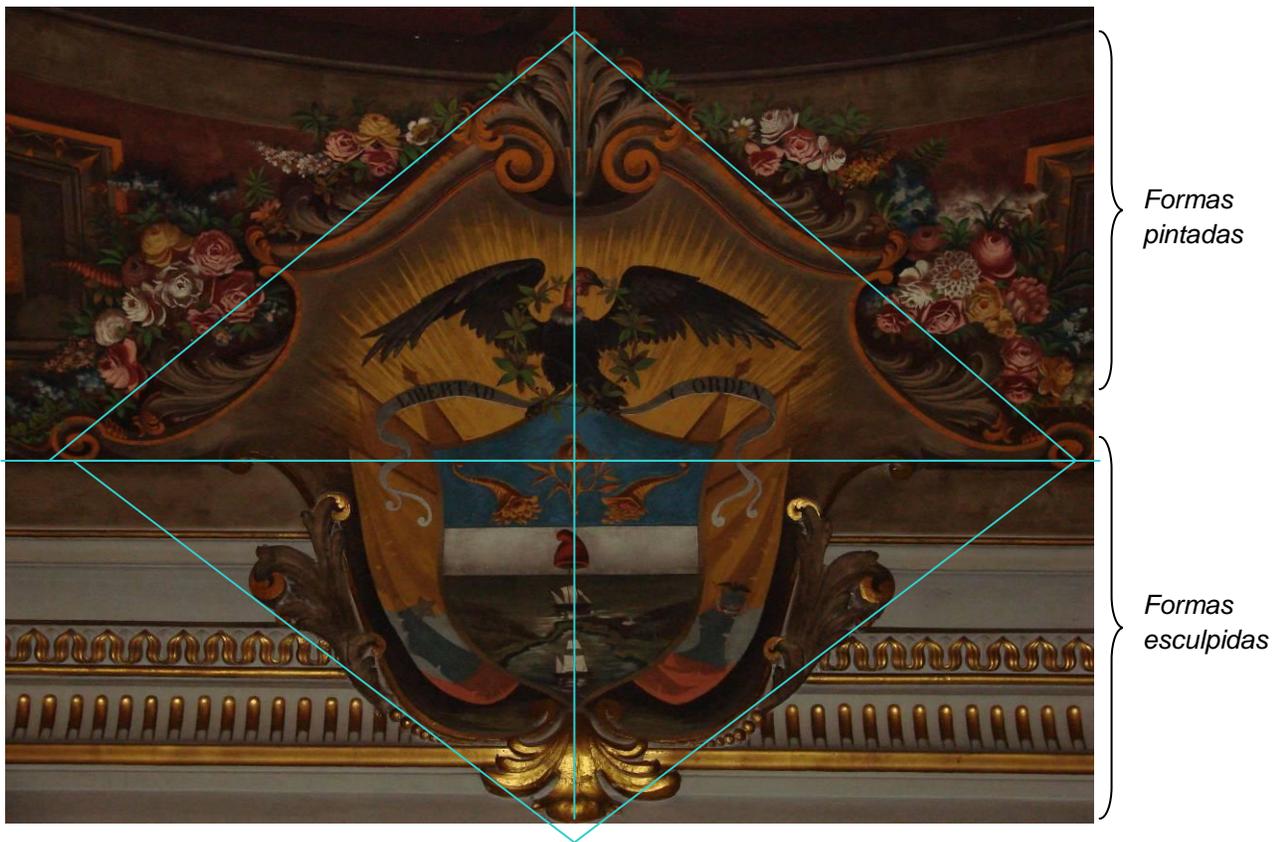
Lo mismo sucede con las flores presentes en el escudo. Este último también presenta trabajos pictóricos que se transforman en relieve, en una unidad armónica. Las formas esculpidas también aparecen en la decoración pictórica.



*Decoración pictórica y escultórica en el escudo*

La estructura compositiva del escudo parte de un eje vertical y dos triángulos opuestos que condicionan la distribución simétrica de las formas. Los colores básicos son propios de la iconografía del escudo, pero además existe un predominio de los tonos ocres en su ornamentación.

La luz se realiza con tonos naranja como en la mayoría del mural, y hay una intención de resaltar particularmente el cóndor del escudo con rayos luminosos. La decoración con hojilla también confiere luminosidad a la ornamentación.



### *Esquema compositivo del escudo*

Por último, las esquinas presentan una composición de instrumentos musicales cuya distribución se ciñe al formato triangular. La gama cromática predominante nuevamente son los grises y los tonos fuertes se dejan para el fondo a manera de luz, resaltando las figuras. Las sombras que proyectan los instrumentos se trabajan en tono siena. Esto y las figuras sobrepuestas, crean el volumen de la composición. El trabajo es semejante al de las demás figuras de tonos grises.



*Detalle de la composición de instrumentos musicales*

Existe un predominio general de formas curvas y diagonales en el mural, otorgando movimiento y dinamismo. La riqueza decorativa y la precisión de los trazos hacen de este un mural de alta calidad plástica.

## **ESTUDIO ICONOGRÁFICO**

La temática seleccionada por el artista obedece al estilo imperante en los teatros de la época. Existe una tendencia a volver a las historias de la Grecia clásica gracias a los hallazgos arqueológicos que marcaron el siglo XIX.

*“Hacia la década de 1890, incluso estos escenarios teatrales refinadísimos y muy palpables, eran capaces de crear un entorno de sensual ensoñación...Las visiones que podían representarse en estos vuelos imaginarios, a menudo se basaban en textos míticos y legendarios”<sup>5</sup>*

---

<sup>5</sup> El Arte del siglo XIX. Robert Rosenblum. H.W. Janson. Ed. Akal 1984 Nueva Cork. Págs: 526 y 528



*Teatro italiano en donde se representan las musas*

*Foto archivo personal del Doctor Jorge Ernesto Cantini*

Por esa razón, en el teatro Colón se observa una temática basada en leyendas clásicas, que oscilan entre lo romántico y lo simbólico, en un ambiente natural, adecuado para la revelación artística propiciada por las musas.

A continuación se verá cada elemento de manera particular para entender el mensaje iconográfico representado en platea.

***Musas:***

## CLÍO:

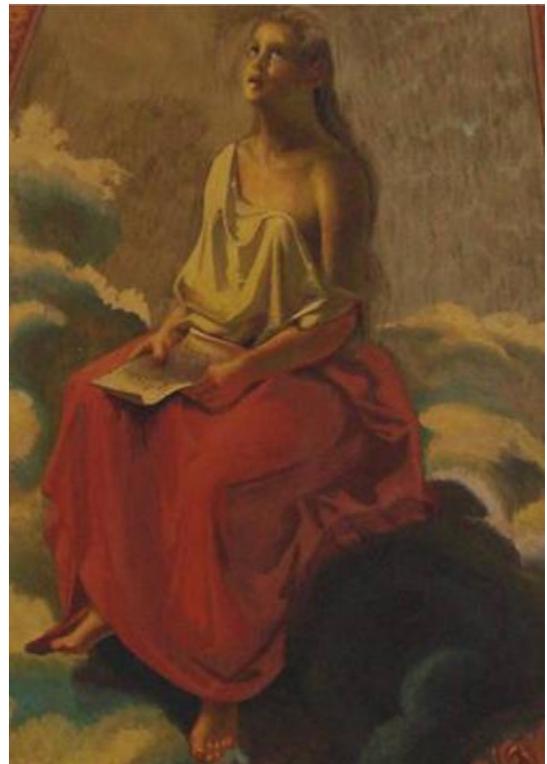


Esta musa se representa coronada de laurel, y con una pluma en su mano derecha y un rollo en la izquierda.

Es la musa de la historia.

La corona de laurel es “*símbolo de cualquier gloria humana, en cuanto se asemeje o invoque la inmortalidad*”<sup>6</sup>. La historia reseña las glorias del hombre haciéndolo inmortal. Además, la inmortalidad es propia de todas las musas.

La pluma y el rollo le sirven para escribir la historia



## CALÍOPE

Se le representa con una partitura que sostiene en sus manos.

Es la Musa de la Elocuencia y de la Poesía Épica y por eso su nombre significa “la de la bella voz”

De acuerdo con los datos bibliográficos, esta musa es generalmente representada “*con corona de oro o de laurel...en actitud meditativa, antes de ponerse a escribir con su estilete sobre unas tabletas*”<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Diccionario de Iconografía y Simbología. Federico Revilla. Ed. Cátedra-Arte Grandes Temas. Madrid, 1999. Pág.242

<sup>7</sup> Íbid. Pág. 88

Según esto, su iconografía sería similar a la de Clío.

Puede ser esta la razón de querer diferenciarla con una partitura “*como una joven que recita un texto hacia el infinito*”<sup>8</sup>

## **MELPÓMENE**



Se le representa aquí con un libro, sobre el cual aparece una espada, y a sus pies una jarra de vino volcada.

De acuerdo con su iconografía, es la Musa de la Tragedia.

Esta musa suele ir apoyando un pie en una roca en una pose heroica<sup>9</sup>. El artista la acopla aquí apoyando el pie sobre la jarra.

El libro y la espada son alusivos al teatro trágico. Suele representarse también coronada de pámpanos (vástago tierno de la vid) pero en este caso aparece a cambio el vino derramado, rememorando a Dionisio,

pues su culto contribuyó al desarrollo de la tragedia y el arte lírico.

---

<sup>8</sup> PIETRO CANTINI. Semblanza de un arquitecto. Jorge Ernesto Cantini Ardila. Corporación la Candelaria, Alcaldía Mayor de Bogotá. Bogotá, 1.990 Pág. 209

<sup>9</sup> Diccionario de Arte y Arqueología. J.W. Mollet. Edimat Libros. Madrid 1998. Pág. 247



## **EUTERPE**

Su nombre significa “Deleite”.

Se le representa tocando una trompeta, aunque generalmente aparece con la flauta doble como su inventora.

Es la Musa de la Música y la Poesía Lírica.

También puede aparecer coronada de flores y con otros instrumentos musicales a su alrededor.<sup>10</sup>

## **TALÍA**



Aparece representada sosteniendo un libro en sus manos y con máscaras, una pandereta, una quena y címbalos o platillos a sus pies.

Es la Musa de la Poesía Idílica y de la Comedia.

Su nombre significa “florecer” por lo que también representa la vida pastoril.

---

<sup>10</sup> Diccionario de Iconografía y Simbología. Federico Revilla. Ed. Cátedra – Arte. Grandes Temas. Madrid, 1999. Pág.174

El libro en sus manos representa la poesía idílica, y la máscara, la comedia. Los instrumentos musicales complementan el arte de la comedia, muy propio en la época.

### **ERATO**

Se le representa tañendo la lira.

Su nombre significa “amorosa”, por lo cual es considerada la Musa de la Poesía Amorosa y de la Lírica.

En otros textos se menciona como la “musa de la poesía erótica y de la música”<sup>11</sup>

De cualquier modo la bibliografía es clara en mencionar su representación con la lira y con expresión gentil y amorosa, por lo que se refuta la teoría de Cantini al mencionar que esta es “Polimnia”<sup>12</sup> (quien representa la poesía sacra y la geometría)



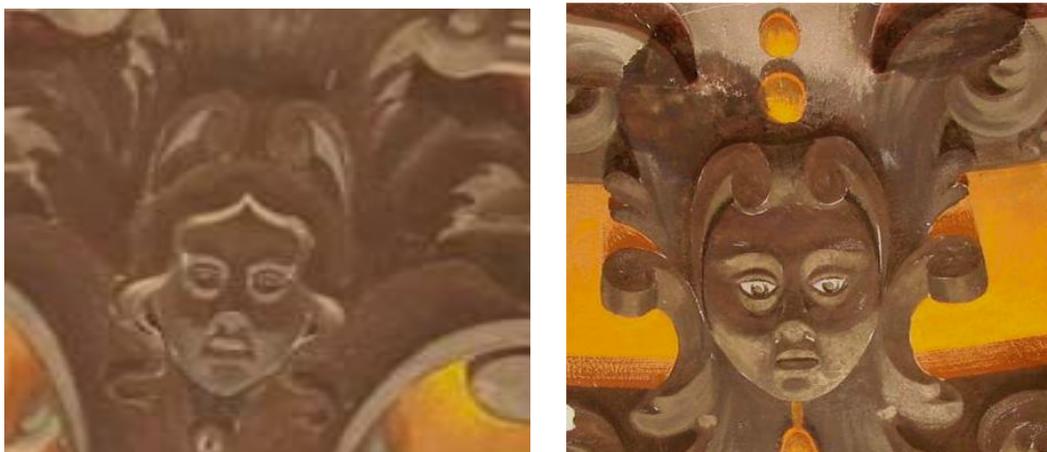
Además de las musas aparecen otros elementos iconográficos de interés:

### **MÁSCARAS:**

---

<sup>11</sup> Diccionario de Arte y Arqueología. J.W. Mollet. Edimat Libros. Madrid 1998. Pág. 247

<sup>12</sup> PIETRO CANTINI. Semblanza de un arquitecto. Jorge Ernesto Cantini Ardila. Corporación la Candelaria, Alcaldía Mayor de Bogotá. Bogotá, 1.990 Pág. 212



*Máscaras en la decoración*

Las máscaras aparecen reiterativamente en el mural. Algunas con un fuerte contraste entre luz y sombra.



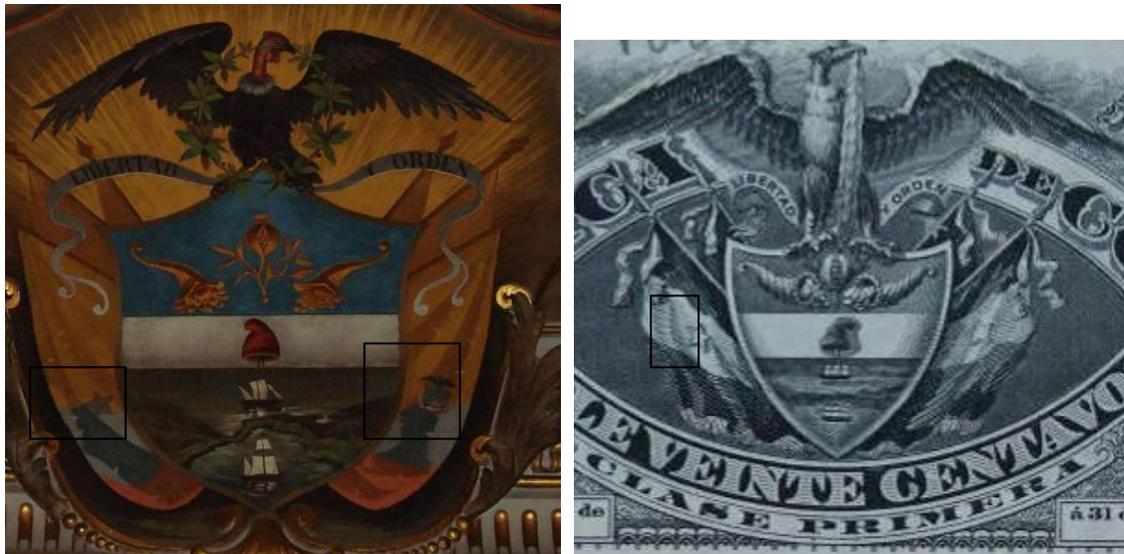
*Máscaras representadas en el mural*

Además de las asociadas con la musa Talía, estas máscaras aparecen integradas a la ornamentación en relieve y a los instrumentos musicales. Más allá de ser componentes

decorativos, son representación del teatro, como elementos que permiten el cambio de apariencia para jugar con otras personalidades.

## **ESCUDO NACIONAL**

En la parte frontal se representa el escudo de la República de Colombia, con toda su carga simbólica. Como elemento particular, este escudo presenta una estrella en el lado izquierdo y un escudo en el derecho. En los folios de época del Ministerio de Hacienda, se encuentra este mismo tipo de escudo. Algunas veces va representada una estrella a cada lado y otras una estrella y un escudo.



*Escudo de platea y escudo en los folios del Ministerio de Hacienda.*

*Se destacan los elementos particulares.*

Para entender su iconografía, se extrae un documento escrito en la página web de “Colombia, Símbolos Patrios”:

*“A cada lado de la granada va una cornucopia de oro inclinada y vertiendo hacia el centro, monedas del lado derecho, y frutos propios de la zona tórrida del izquierdo. La faja del medio en campos de platino lleva en el centro un gorro frigio enastado en una lanza como*

*símbolo de la **libertad**. En la faja inferior va el istmo de Panamá, en azul, con sus dos mares adyacentes ondeadas de plata, y un navío negro, con sus velas desplegadas en cada uno de ellos. El escudo reposa sobre cuatro banderas divergentes de la base, en las cuales las dos inferiores formarán un ángulo de 90°, y las dos superiores irán separadas de las primeras en ángulos de 15°. Estas banderas van recogidas hacia el vértice del escudo. El jefe del escudo está sostenido por una corona de laurel pendiente del pico de un cóndor con las alas desplegadas. En una cinta de oro, asida al escudo y entrelazada a la corona va escrito, con letras negras mayúsculas, este lema: "Libertad y Orden".*

En este caso el istmo aún no se representa. Aparecen los dos mares y posiblemente el Lago Gatún.

En época romana, el gorro frigio (llamado pileus) era el distintivo de los libertos. Tal vez por esta razón, durante la Independencia de Estados Unidos y la Revolución Francesa fue adoptado como símbolo de libertad. De ahí que aparezca en el escudo nacional.

## ***INSTRUMENTOS MUSICALES***

En la parte superior del mural y a cada lado del escudo, aparecen representados algunos instrumentos musicales. Estos, además de simbolizar la música, de acuerdo con la función del espacio donde son representados, tienen la intención de mostrar la simbiosis entre lo europeo y lo nacional, pues aparecen instrumentos de ambos lados ligados con cintas unos a otros: el arpa y el charango; la quena y la trompeta; los platillos y la pandereta; la guitarra, el violín, la lira y la zampoña.



*Instrumentos musicales en la pintura de platea*

Esta simbiosis es permitida en la ornamentación secundaria, pues es sabido que para el boceto del telón de boca se pretendía incluir elementos autóctonos colombianos que fueron rechazados en su tiempo. Se desconoce si esta ornamentación pasó desapercibida en el momento de revisar los bocetos, o simplemente siendo elementos secundarios del mural, fueron permitidas.

## **FLORES**



*Elementos florales*

Esta decoración es abundante en el mural de platea. Las flores son símbolo de la belleza femenina, de juventud y vitalidad y en este sentido pueden estar asociadas con las musas.

Pero también son un elemento muy propio del arte de la época cuando estaba en boga la representación del espacio abierto y natural.

### ***INTERPRETACIÓN***

El mural representa las artes liberales.

*“Su iconografía está tomada del modelo de las Musas Clásicas, las divinidades que personificaban las diferentes disciplinas artísticas e intelectuales entre los griegos y romanos”<sup>13</sup>.*

De acuerdo con la mitología griega, estas musas eran hijas de Zeus, dios de dioses, y de Mnemósine, diosa de la memoria. En la Odisea se establece el número de nueve y *“Hesíodo es el primero que da los nombres de las nueve, que a partir de entonces pasaron a ser reconocidas”<sup>14</sup>.*

Pero en el mural de platea aparecen seis de las nueve musas, pues según comenta Ernesto Cantini, fue la falta de espacio lo que condicionó que se descartaran tres. Además, el artista supo escoger bien cuáles serían suprimidas, pues entre ellas está Polimnia (diosa de la geometría) y Urania (diosa de la astrología) cuyo simbolismo se aleja de la función del teatro.

Las musas y sus elementos complementarios como las máscaras, las flores y los instrumentos musicales, apuntan a la función del espacio teatral donde se representan. La música, la poesía y el teatro son artes que hacen su debut en el escenario principal del Colón y este mural nos identifica con ello.

---

<sup>13</sup> Símbolos y Alegorías. Los Diccionarios del Arte. Ed. Electa Milán 2003 Pág. 348

<sup>14</sup> [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)

Además, como se mencionó al principio de este capítulo, la representación se ciñe a los parámetros artísticos que se repetían en los teatros italianos del momento, pues no hay que olvidar que los autores de este mural son de nacionalidad italiana.

Por otra parte, la presencia del Escudo Nacional, demuestra la importancia del teatro para el país. Este nació cuando se buscaba “dotar a la ciudad capital de un teatro más acorde con las necesidades y evolución cultural de su sociedad”<sup>15</sup> Como ciudad capital, se quería fortalecer el arte del teatro, la danza y la música en un país con escasos escenarios culturales.

Recuérdese que el teatro era llamado en sus inicios “Teatro Nacional”, pues era representación del arte escénico a escala nacional. El escudo recuerda la presencia y compromiso del estado en la cultura de su nación, en uno de los escenarios más importantes de nuestro país. De hecho, fue declarado Monumento Nacional en el año 1.975, afianzando su presencia como símbolo nacional.

## **ESTUDIO TÉCNICO**

### **SOPORTE**

Para comprender el sistema constructivo de la cubierta, se considera necesario remitirse al texto de Jorge Ernesto Cantini, donde se hace una clara descripción de este:

*En el mes de agosto de 1888 se inició la construcción de la cubierta del edificio sobre puentes de hierro y madera de cedro, la cual fue escogida por el propio Maestro Cantini en las selvas del Caquetá.....la cubierta de la sala propiamente dicha cubre los palcos y la platea, con un área de 648 m<sup>2</sup>.; tiene una conformación muy interesante ya que se diseñó con vigas inclinadas en madera y hierro apoyadas en los extremos del muro de platea, con una luz entre apoyos de 27mt.; de estas vigas penden las cerchas que por medio de riostras y temples en hierro sostienen un emparrillado en madera, el cual se forró integro en cañabrava para recibir el yeso y de esta manera conformar el cielo raso de la platea...”<sup>16</sup>*

---

<sup>15</sup> Arquitectura Teatral. Patrimonio y Sentir de una Sociedad. Diana Muñoz. Tesis de Grado. Universidad de la Salle. Bogotá, 1999. Pág. 47

<sup>16</sup> Íbid, Págs 198 y 200



*Sistema de vigas y refuerzo en hierro en el área de unión*



*Pendolones y tensores de los cuales pende el canasto de caña de castilla y el mortero con la pintura mural.*

Aunque Cantini menciona que eran vigas de madera y hierro, solo se observan actualmente vigas en madera. Únicamente los refuerzos de unión son elaborados en hierro. Estos elementos metálicos se ajustan al “emparrilado de madera” mediante varas de hierro que se sujetan a las vigas con gruesas tuercas. El “emparrilado” se forma por una cuadrícula de vigas tirantes, separadas unas de otras aprox. 1m., a las que van sujetos los listones paralelos o cercos que se separan unos de otros aprox. 30cm., reforzando la unión con otros travesaños, ensamblados en chaflán. Además, entre estos y

las vigas también hay listones verticales de refuerzo ajustados con ensamble en tenaza y cola de milano y reforzado con clavos de forja.



*Sistema constructivo del soporte*



*Ensamble en chaflán de los travesaños de refuerzo*



*Ensamblajes de listones verticales*

La cama de caña de castilla abierta en un entramado tupido que se sujeta al emparrillado de madera con clavos de forja.



*Entramado de chusque*

## REVOQUE

De acuerdo con los análisis de laboratorio, se trata de un mortero compuesto por dos capas denominado mortero 1 y mortero 2: El mortero 1 está esencialmente constituido por elementos granulares diversos (o carga), aglutinados por una mezcla cuyo componente fundamental es yeso. Las características ópticas permiten afirmar que además de yeso la matriz contiene cal. El mortero 2 tiene rasgos muy similares a los reconocidos en el 1. Está principalmente compuesto por elementos granulares variados (o carga), sólo que aglutinados por una mezcla cuyo componente esencial es cal. Las características microscópicas indican que la matriz también contiene bajas proporciones de yeso.

Este fue aplicado a presión con espátula por la cara anterior. Por la cara posterior se observa el estrato rebosado sobre el chusque.

## ENLUCIDO

Según Jorge Ernesto Cantini, “se preparó el cielo raso de la platea con una capa de yeso fino y cal”.<sup>17</sup> Sin embargo el análisis de laboratorio menciona que el estrato que prepara la superficie para recibir la pintura está compuesto solamente de cal.

De acuerdo con los cortes estratigráficos, se observan tres capas que componen el enlucido: la primera es solamente cal de un grosor variable entre 200 y 400 $\mu$  aprox. La segunda es una capa gris clara con partículas rojas a base de cal. Y la tercera, una capa gris oscura a base de cal.

Se presume que el primer enlucido es trabajo de Luis Ramelli quien estaba encargado de preparar los cielorrasos para el trabajo posterior de pintura.

Los siguientes estratos son obra del artista. Se cree que el primero fue un error corregido en el segundo, debido a que la idea de un enlucido coloreado es servir de imprimación, es decir, afectar ópticamente los colores que posteriormente irán aplicados sobre él. De modo que no tendría sentido colorearlo de gris claro para luego cubrirlo con otro estrato.

---

<sup>17</sup> Íbid, pág. 209

El segundo enlucido, por consiguiente, además de preparar el muro para recibir la pintura, sirve como imprimación, transformando los colores al vibrar con este tono gris oscuro.

Su textura es gruesa, granulosa y su acabado irregular. Es posible ver con luz rasante el acabado de este estrato aplicado con espátulas y brochas burdas. Incluso en varias áreas se observan desniveles y rayones dejados por el paso de la herramienta.



*Detalle con luz rasante que permite ver la textura del enlucido*

## **RELIEVES**



*Ornamentación en relieve*

Con la misma estratigrafía, se elaboraron relieves que complementan las formas pictóricas. Muy seguramente estos fueron elaborados por el artista Luis Ramelli quien realizó todos los relieves del teatro.

En la zona central, se elaboró la moldura que encierra la ornamentación metálica en el área de la lámpara. Esta moldura presenta además, seis relieves de hojas de acanto distribuidos simétricamente, que se conjugan con las pinturas de máscaras que se intercalan con las figuras principales. Estos relieves son elaborados por el método de moldeado. Los cortes de las hojas son angulares y rectos. Posteriormente las molduras son ancladas a la estructura del mural mediante yeso y clavos.

En el área del escudo, medio escudo está elaborado en relieve, con la misma técnica de moldeado, ajustado al muro con gruesas varillas metálicas.

En esta zona se descubrió el contorno del escudo marcado en el muro tras el relieve.



*Dibujo preparatorio tras el relieve, marcando su ubicación*

De acuerdo con los análisis de laboratorio, los relieves presentan la misma estratigrafía de otras áreas: enlucido a base de cal y dos capas de imprimación en gris claro y gris oscuro (Ver anexo cortes 10 de TE 71 -08 y 3 de TE 74-08)

## **ORNAMENTACIÓN METÁLICA**

El área central alrededor de la lámpara es elaborada en cobre de acuerdo con el corte 6 de los análisis de laboratorio. Posiblemente este trabajo fue elaborado por Luis Ramelli, según se lee en un documento de archivo:

*El Ministerio de fomento debidamente autorizado por el Ecsemo Sr Presidente de la República, por una parte, y Luis Ramelli en su propio nombre, por la otra, han celebrado el siguiente Contrato:*

- A. Ramelli se compromete á ejecutar...las obras de albañilería, carpintería, ornamentación, pintura, barnizada, **herrería**, y dorado de todo lo que aun falta por hacer, en el Teatro Cristóbal Colón, bajo la dirección del arquitecto señor Pietro Cantini, Director de la obra.*
- B. Ramelli se somete de manera inapelable a todas las instrucciones que Cantini le dé... **y cubierta de fierro del patio.** (nombre dado a platea)<sup>18</sup>*

El área se dividió en seis partes ubicando listones de madera en forma radial, que sirven de sostén a los elementos metálicos. El diseño o matriz principal se divide en tres partes que van ancladas unas a otras mediante clavos en los extremos y en el centro. Estas son: hexágono central, figura principal y esquinas de unión entre zarcillos.

---

<sup>18</sup> Archivo General de la Nación. Sección 5ª. Ministerio de Hacienda. Tomo 308 Folio ¿?.



*Sistema constructivo de ornamentación metálica*

El diseño se trabajó con la técnica de calado, siendo muy pulido en los cortes y partiendo de una matriz para repetir las formas sin dificultad.

Por último se aclara que en el caso de esta ornamentación metálica, el corte 6 (que está al revés en el informe) muestra solamente dos estratos correspondientes al soporte y a la base de preparación en yeso. La capa pictórica no salió motivo por el cual es necesario repetir el corte para determinar si la técnica es la misma o no que en el resto del mural.

### ***DIBUJO PREPARATORIO DE LA PINTURA***

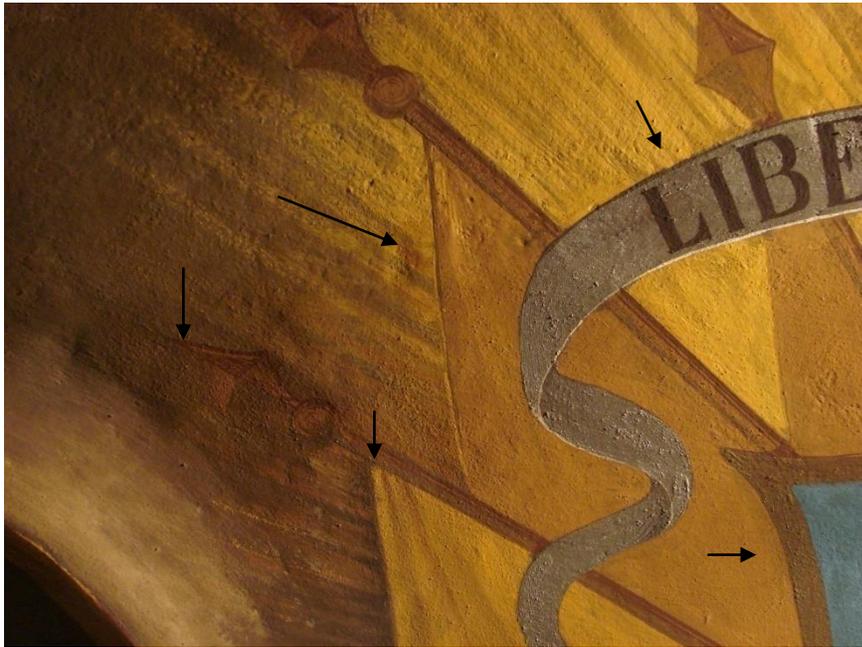
El diseño inicial fue pasado al mural mediante varios métodos:

- **Incisión:** con la ayuda de un calco y cuando aún estaba fresco el enlucido, se pasa un punzón de madera dejando marca en el estrato. Este método se utilizó en el escudo donde con luz rasante se pudo detectar la presencia de incisiones, siendo unas más

profundas y perceptibles que otras. Además, el dibujo se repasó posteriormente con un color rojo, corrigiendo algunas áreas del diseño.

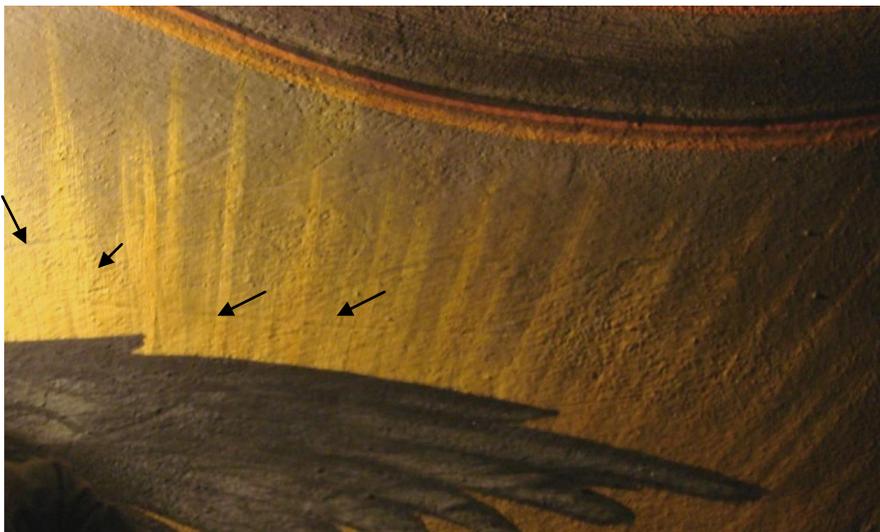


*Detalle con luz rasante donde se observa la incisión*



*Incisiones visibles con luz rasante en el escudo*

En algunos casos el dibujo se corrió levemente después de hecha la incisión, a manera de correcciones.



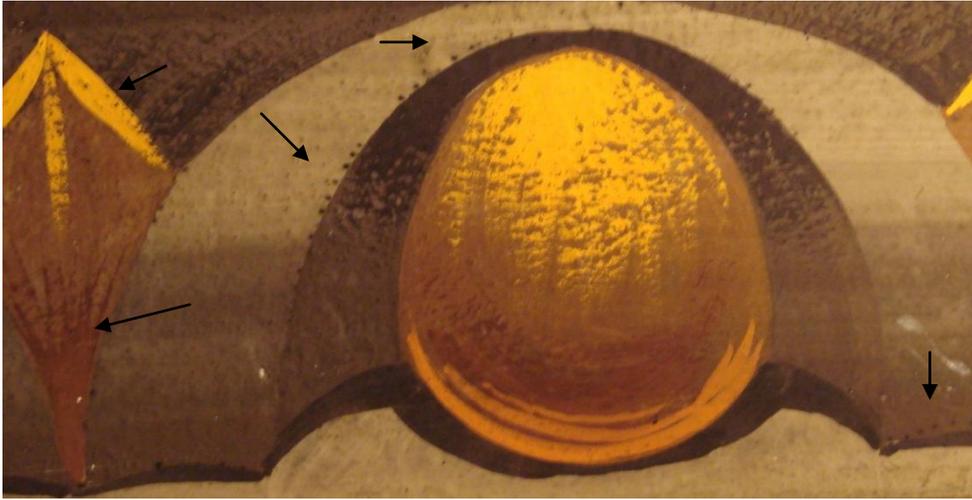
*Incisiones corridas de acuerdo con el contorno de la pintura*

También se detectaron incisiones en algunos ejes de simetría de otros diseños.



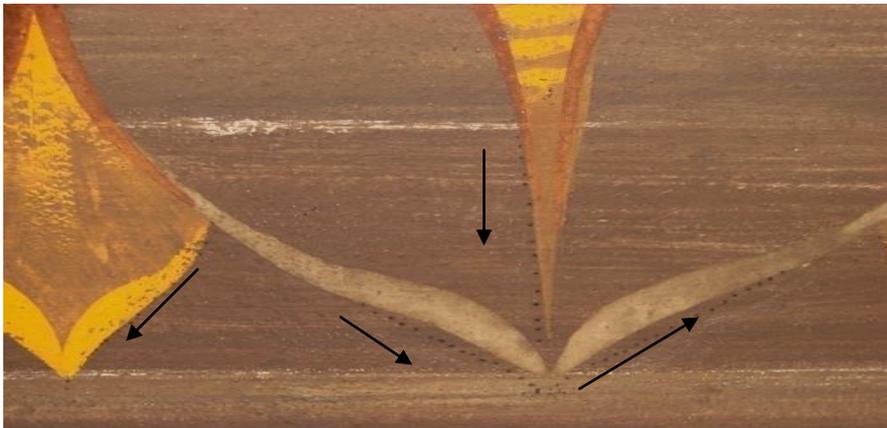
*Incisión del eje de simetría*

- Estarcido: en un papel se pasa el diseño a escala natural. Luego se perfora por la línea del dibujo y se ubica sobre el enlucido; con una almohadilla de pigmento negro en polvo se golpea la superficie perforada, de modo que el diseño se ve traspasado a manera de puntos sucesivos.



*Estarcido. Las flechas indican solo algunas de estas líneas punteadas*

Esta técnica se utilizó en el diseño repetitivo de las molduras que bordean el cuarto círculo, donde es visible gracias a que el color se desvía levemente de estos contornos marcados. También se utilizó en los marcos de los instrumentos musicales y en los de las figuras principales, aunque en esta área es menos evidente.



*Marcas de estarcido*

- Cuerda batida: se tensa una cuerda embebida en pigmento en polvo. Cuando se ha ubicado correctamente en el área a marcar, se ejerce una fuerza en la cuerda de modo que esta rebota sobre la superficie seca, dejando la marca del trazo<sup>19</sup>. Este método se observa en las líneas rectas de mayor dimensión como los marcos de las figuras principales en donde incluso se evidencia sobre algunos diseños.



*Línea de dibujo preparatorio, que no se cubrió con la pintura*

*Detalle del dibujo preparatorio del marco de las figuras principales*

- Calco directo y a mano alzada: este método se observa en las figuras principales. También se utilizó en los diseños ornamentales repetitivos como máscaras o guirnaldas, pese a que lo lógico en este caso habría sido estarcido. Sin embargo, no hay huella de ello.

El diseño se pasó posiblemente con ayuda de un tiralíneas y carbón de sauce. Estos se mencionan en una lista de materiales que llegaron al “Teatro Nacional” como se le conocía entonces al Teatro Colón:

*“Los bultos del material para el Teatro Nacional de Bogotá contienen:.....*

*6. Colores y pinceles. **Tiralíneas a fresco...***

*13. **Carbón sauce**, pinceles y papel ascolli*

*23. Un rollo de papel de dibujo*

*Firma Antonio Faccini<sup>20</sup>*

<sup>19</sup> Este método lo describe Cennini como “tirar la cuerda” Cennino Cennini. El libro del Arte. S. XIV Ed, Akal. Pág.114

<sup>20</sup> Archivo General de la Nación. Fondo Ministerio de Obras Públicas. Sección 5ª Teatro Cristóbal Colón Trabajos de Pinturas Faccini Tomo 308 Folio 198

El papel ascoli se desconoce. Ascoli es una ciudad de Italia, de modo que se presume sería un papel traído de Italia y de características especiales para el dibujo o el calco.



*Posible uso de tiralíneas en algunos diseños*

En las flores no se logra percibir el dibujo preparatorio. Se presume que se realizó el diseño mediante aguadas de color haciendo imperceptible el dibujo.

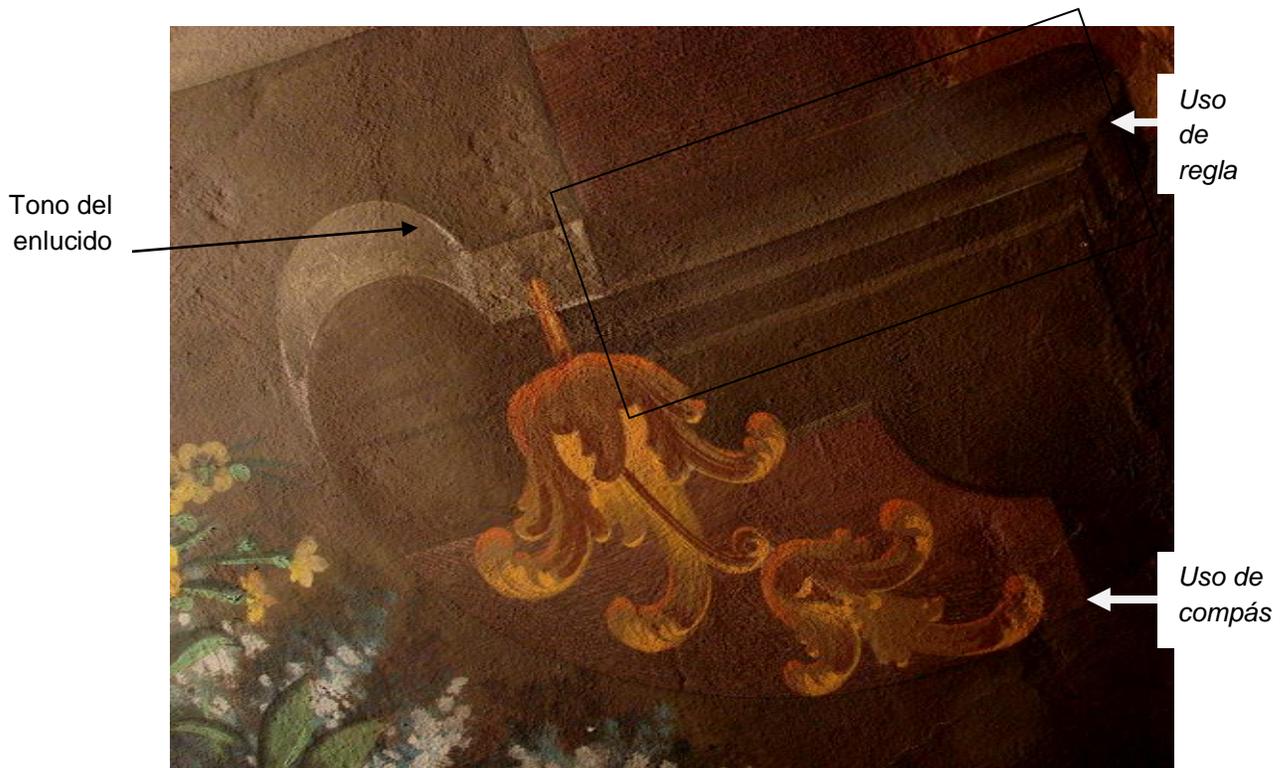


*Aunque poco perceptible, en algunas áreas se observa una pequeña sombra dejada posiblemente por una aguada de color del dibujo preparatorio.*

*A la derecha, esta aguada ha dejado un pequeño halo de humedad.*

Por otra parte, se utilizaron otras ayudas complementarias para realizar el dibujo como el compás (círculo que encierra la flor de la lira, platillos, etc.) o una cuerda anudada a un punto fijo para áreas más grandes (marcos, área bajo el florero) o una simple regla para trazos rectos de poca dimensión.

Otro elemento interesante a destacar es cómo el artista utiliza el tono de imprimación gris para dejarlo intencionalmente como línea de dibujo o como luz en algunos diseños.



*Dibujo preparatorio: uso de compás y regla*

Es de anotar que el dibujo es claro y preciso en general en toda la ornamentación. Sin embargo, en las figuras principales el dibujo es difuso, especialmente en los rostros donde los rasgos son definidos a partir del color.

## CAPA PICTÓRICA

De acuerdo con los análisis de laboratorio, la técnica es *pintura a seco* en donde los pigmentos son aglutinados con agua cal. Además, se realizan varios acabados finales al óleo<sup>21</sup>.

El trabajo de pintura parece haber sido realizado en dos fases. En la primera, terminado el mural, se realiza algún tipo de evaluación donde se decide completar algunas luces y sombras en varias partes del mural con un tono naranja. Además, insertar los diseños florales cerca al escudo y la decoración de volutas de la moldura que encierra la decoración de la periferia. Esto se presume debido a que se encontró bajo las ovas o volutas y bajo las flores de esta área, un trabajo de molduras completamente terminado y sobre él posteriormente se realizan las volutas y las flores en sus espacios respectivos.



*Detalle moldura de ovas, bajo la cual se observa otra moldura recta.*

*Nótese los trazos oscuros que se prolongan formando la moldura*

---

<sup>21</sup> Esta técnica mixta de realizar acabados al óleo, en una pintura al temple, fue común en el siglo XIX. Ver anexo Análisis de Laboratorio. Universidad Externado de Colombia.



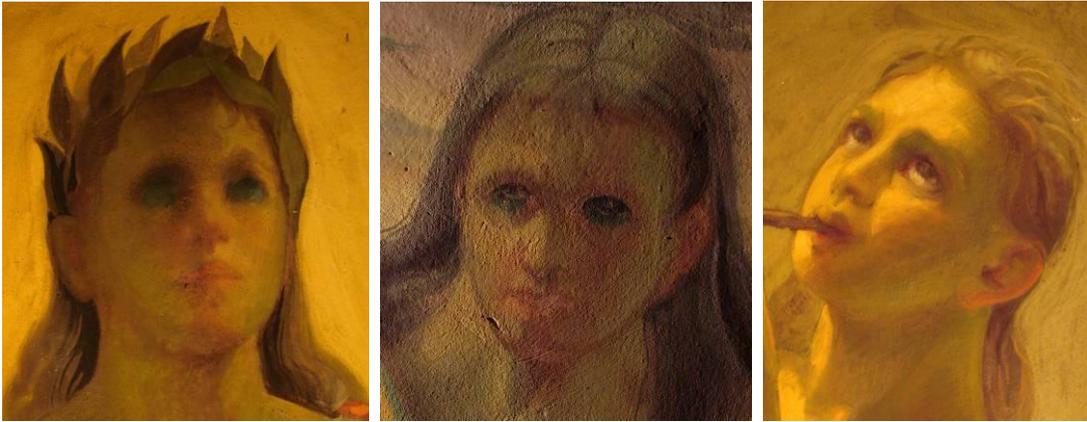
*Detalle decoración floral. Nótese cómo se transparenta la moldura bajo las flores*

De haberse establecido este diseño desde un principio para la pintura, se hubiera dejado el espacio para esto y no terminar sin sentido algo que luego sería cubierto.

Tampoco se trata de un repinte pues se sigue la misma técnica del original y con luz ultravioleta no se hace ninguna diferencia, lo que supone un trabajo antiguo. Por tal motivo se presume que se trate de una segunda etapa de la pintura.

A continuación se estudia cada elemento por separado para comprender la técnica pictórica.

*Figuras principales:* como se anotó anteriormente, el dibujo se aprecia impreciso pero hay que recordar que es visto desde la platea, de modo que se definen los rasgos faciales mediante manchas de colores diversos, dando una sensación impresionista. El pelo de la figura Clío por ejemplo, es apenas visible en la caída de los hombros y se mezcla con el color de las hojas.



*Clío, Melpómene y Euterpe. Encarnados similares.*

*Trabajo impreciso de los rostros, manifestado especialmente en las pupilas*



*Talía, Erato y Calíope*

*Los rostros son más definidos y la luz de los ojos brinda mayor expresividad*

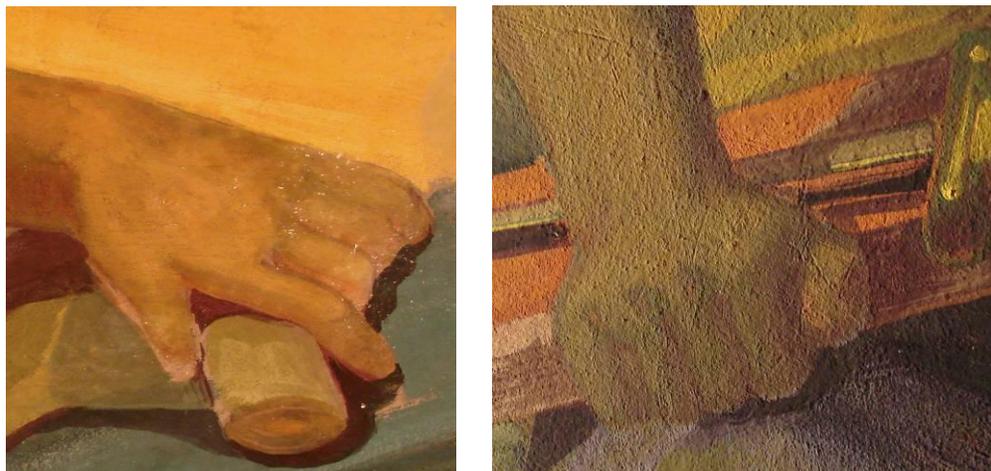
En términos generales se trabajan primero las figuras principales, luego el marco y por último el fondo. No obstante se tiene duda de este último debido a que parecen ser repinte.

Se observan dos tipos de trabajos para encarnados y vestiduras

Los encarnados: están trabajados con tonos naranja, verde y café, aplicando veladuras que se van entremezclando parcialmente para definir el tono final.

Los retoques son imprecisos. Los ojos no muestran un trabajo claro de las pupilas en Clío, Melpómene y Euterpe. Luego de trabajar el color de las figuras, se aplican parcialmente algunas líneas de color para redefinir los contornos. Se observa más definición en los detalles de los rostros de Talía, Erato y Calíope. Además, sus ojos presentan más brillo otorgado por la luz expresiva que el artista ha impreso en ellos.

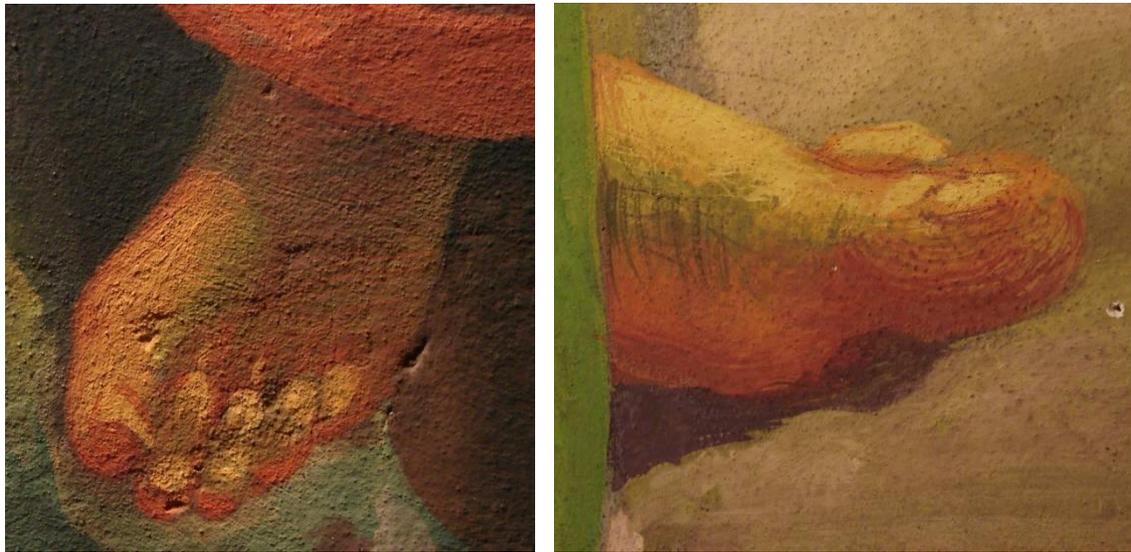
En las manos, se delimitan los dedos con líneas de color rosa y café. . Las uñas, con líneas de colores rosa y verde. Aquí también las formas se elaboran con fuertes manchas de colores contrastantes, a excepción de Clío y Melpóneme cuyo encarnado de pies y manos son colores más tenues.



*Detalle manos de Clío y Melpómene, con pocos detalles*



*Detalle manos de Calíope y Erato, con tonos fuertes y detalle uñas*



*Pies de Calíope y Erato*

*Vestiduras:* las vestiduras se trabajan con diferentes tonalidades de un solo color y luego se agrega blanco, siena o café para los claros y oscuros más intensos. De acuerdo con el informe de laboratorio TE-74-2008, corte 2, las vestiduras están trabajadas con veladuras de pigmentos aglutinados con cal y al final se aplican trazos de óleo para dar expresión y luz a algunos pliegues.

Existen dos tipos de trabajo en los pliegues: los de líneas verticales para Clío, Melpómene y Talía, y los de formas triangulares, de las otras tres musas, en donde algunas luces se elaboran en pinceladas de sentido contrario a las formas y los colores son más fuertes y contrastantes. Nuevamente, son más elaborados los de estas últimas.

De acuerdo con la técnica de Cennini para los vestidos, se menciona:

*“Toma como siempre tres pocillos: pon en el primero dos partes de azul y uno de albayalde; en el tercero, dos partes de albayalde y una de azul, y mézclalos bien. Después, toma el pocillo aún vacío: pon en él la misma cantidad de los colores de los pocillos primero y tercero, y haz con ellos una mezcla, bien removida con un pincel de cerdas o de marta, romo o duro y, con el primer color, más oscuro, perfila los contornos y los pliegues más oscuros. A continuación toma el color intermedio y rodea los pliegues oscuros y rellena los espacios entre ellos, de modo que adquieran relieve. Por último pasa el tercer color por las partes más luminosas de los pliegues, para que adquieran aún más relieve...Toma el color más claro y añádele albayalde con temple, y resalta los salientes de los pliegues. Con albayalde puro destaca las partes especialmente sobresalientes y con azul ultramar puro, refuerza los pliegues más hundidos y los perfiles más duros; así, modelando el vestido con volúmenes y colores, sin ensuciar un color con el otro; con dulzura.”<sup>22</sup>*

Este modo de trabajar se observa en el mural, con variables cromáticas de acuerdo con la época, pues los tonos del mural son más osados y fuertes. El manejo de diferentes tonalidades ya preparadas agiliza el trabajo y precisa el manejo de luces y sombras con mayor rigor.

---

<sup>22</sup> El Libro del Arte. Siglo XIV Cennino Cennini. Ed. Fuentes de Arte. Pág. 125



*Trabajo de pliegues en Clío y Talía*



*Trabajo de pliegues en Euterpe y Erato*

*Otros elementos complementarios:*

Las nubes son pinceladas largas y continuas en semicírculos, en diferentes tonos ocres, verdes y negros.



*Trabajo del cielo en Calíope*

Los marcos que guarnecen las figuras, parten de un tono café rojizo sobre el cual se pintan las volutas en café claro y se superponen luces en tono naranja y ocre.

Los trazos son firmes y continuos; sin embargo, estas volutas son menos definidas que las de la moldura externa.



*Detalle del marco que guarnece las figuras*

En general, los trazos son casi imperceptibles y los acabados pictóricos son cuidadosos y precisos

*Ornamentación:*

En los elementos ornamentales del mural, se evidencia la técnica italiana en el manejo de medias tintas así:

*“En el método italiano son preparadas las tintas por gradaciones, poniendo en una taza vidriada o de porcelana blanca una pequeña cantidad de blanco de cal, en otra de negro y en otra del color puro, este último en menor cantidad y todos en la proporción del trabajo a ejecutar. Del color puro que se quiere dividir en matices, se echa una cantidad en la taza que contiene el blanco, diluyéndolo con agua en tres gradaciones: una poco clara, otra algo clara y la otra muy clara, pero de manera que la diferencia de tono de una a otra no sea muy exagerado. Estas diluciones sirven para los claros y medias tintas. Con el mismo color puro se procede de la misma manera con la taza que contiene el negro, para obtener los matices oscuros.”<sup>23</sup>*



*Nótense las tenues diferencias cromáticas en estos tonos*

Este método se aprecia en varios elementos decorativos del mural de plafón.

---

<sup>23</sup> Técnicas y Secretos de la Pintura. Op. Cit. Pág.133

Las máscaras se consiguen mediante veladuras de tonos cafés - grises, aprovechando el color del enlucido para los tonos claros. Los ojos se delinean con una tinta oscura y nuevamente se aprovecha el color del enlucido para la córnea. Luego se aplica un tono marrón claro en media luna y bajo este uno medio siguiendo la misma forma.



*Máscara del área central*

La boca se realiza en el mismo café claro para el labio superior, sobre el cual se aplica la sombra y el labio inferior en café oscuro. En el centro, una línea más oscura forma el volumen.

Las cortinas son elaboradas mediante sucesivas veladuras rosadas de diferentes tonalidades y algunos cafés para las sombras.

De acuerdo con el informe de laboratorio TE-71-2008, las cortinas se trabajan mediante estratos superpuestos de rojos a base de cal y a base de aceite (óleo). Esta técnica se repite a lo largo del mural con el fin de brindar brillos y acabados finales más expresivos.

En este caso, las luces se marcan en pinceladas que van en sentido contrario a las formas. Sin embargo, el deterioro de esta área no permite observar actualmente un buen acabado.



*Detalle trabajo de cortinas*

Las flores tanto de los floreros como las que acompañan al escudo, se elaboraron en veladuras, con diferentes densidades de color e incluso empastes, formando contrastes que definen las formas. Otras flores son trabajadas a golpe de pincel en dos o tres colores, formando un racimo. Los tallos comienzan con tonos oscuros sobre los que se aplican las luces.

Al final se aplican los tonos de fondo en café y negro. Aquí y en otras áreas del mural existe la constante de trabajar las sombras a manera de



*Detalle trabajo de sombras*

Líneas sucesivas más abiertas o cerradas de acuerdo con la intensidad deseada.

A continuación se exponen los 6 arreglos florales de platea, con el fin de compararlos y demostrar que a pesar de ser similares, ninguno es igual al otro.



*Elementos florales de platea*

Los instrumentos musicales también aprovechan el tono gris del enlucido para varios detalles. Su trabajo es similar al de tonos grises de las otras áreas de los murales.

El fondo naranja se aplicó después de realizar los instrumentos, debido a que las pinceladas siguen la dirección de las formas del diseño. El estrato corresponde a una capa de óleo y se aplicó sobre la pintura café rojiza a base de cal<sup>24</sup>. Este naranja brinda luz a la composición.

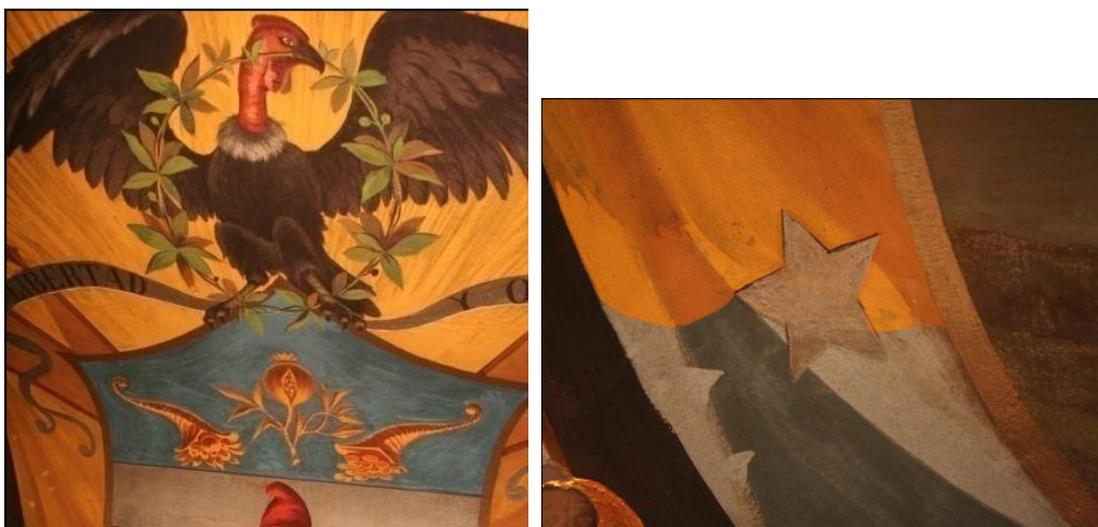


*Detalle instrumentos musicales*

En cuanto al escudo, se observa un trabajo detallado en el cóndor y en las cornucopias con los contrastes fuertes de luz y sombra como en el resto del mural. Sin embargo, los tonos planos tienen un acabado burdo.

---

<sup>24</sup> Ver Anexo informe de laboratorio TE-71 – 2008 cortes 1 y 2



*Detalle trabajo del escudo.*

*Compárese el trabajo del cóndor y el acabado del área azul, gris o plateada*

En los elementos en relieve se advierte también un acabado burdo en los tonos planos. Sin embargo, se observan terminaciones doradas que corresponden a las técnicas de hojillado y corladuras: en las hojas de acanto en relieve del escudo (ver informe TE-71-2008 corte 10) aparecen dos estratos amarillentos al óleo sobre la imprimación gris oscura. Sobre estos se aplica la hojilla de oro y luego el color a manera de corladura (transparencias de colores brillantes sobre hojilla). En este caso se trata de pintura al óleo.



*Detalle trabajo de hojillado y corladuras*

Estos estratos blanco-amarillentos corresponden al acabado final de las hojas al descubierto, sin hojilla. Sobre éste estrato y en las puntas de las hojas se aplica una mixtión (adhesivo resinoso) para adherir la hojilla.

Este tipo de dorado no requiere capa de bol (tierra mineral + cola) como el dorado al agua, pero tampoco permite el bruñido o brillado de la hojilla.

## **INTERVENCIONES ANTERIORES**

Este estudio parte de la información histórica, los datos recogidos in situ y los análisis de laboratorio, así como las calas de sondeo hechas para verificar la existencia de algunos repintes.

Los problemas de humedad de este mural han sido históricos. Ya en los años 30 se hacía mención de este problema y la necesidad de repararlo:

*A principios de los años 30 el director del teatro solicitó obras con carácter urgente tales como: soldar el tejado metálico, ya que tenía gran cantidad de goteras y había peligro de que las vigas que soportaban la cubierta se pudrieran, además reportó que la humedad estaba dañando los pisos, los dorados, los estucos, etc.*

Y más adelante menciona (año 1936):

*Otro elemento factor de deterioro presente en esa época en el teatro, eran las goteras y humedades, causadas por la falta de mantenimiento de los materiales de cubierta como tejas metálicas, y vidrios. **Las intervenciones en esta etapa se efectuaban puntualmente, generando un proceso inacabable de intervenciones, algunas de envergadura como la restauración del plafond en 1936, y otras sólo de mantenimiento***

*Noviembre 16: Comunicación del Inspector del Teatro al Director Nacional de Bellas Artes en donde se reporta el serio desperfecto del plafond del Teatro debido a las goteras que se han presentado últimamente. Se hace solicitud de la pronta reparación de este daño.<sup>25</sup>.*

Aunque no se indica el alcance de estas intervenciones ni a cargo de quién estuvieron, en particular de la “restauración” mencionada, se cree que fue en esta época en que se realizaron las reparaciones de los relieves centrales y los repintes que presentan algunas figuras.

En el tema del escudo, aún se tienen dudas sobre la posible presencia de intervenciones. De acuerdo con el informe de laboratorio TE-71-2008 en el corte No. 7 se observa el estrato azul directamente sobre la imprimación gris oscura original. La diferencia radica en que esta capa en su composición presenta yeso además de cal. Se desconoce el motivo por el cual se agregó yeso al estrato pictórico, pues no aparece en ninguna otra parte del mural. Esto hace que la capa se observe manchada y dispareja.

En el caso de las montañas a cada lado del canal, aunque muestran una buena técnica plástica, se observa también una variable, (ver corte 8) pues aquí no aparece la segunda imprimación gris oscura, sino el color directamente sobre la capa gris clara. Se presume

---

<sup>25</sup> Investigación Histórica Teatro Cristóbal Colón. Ministerio de Cultura. FONADE. Arquitecta: Marta Cecilia González. Auxiliar: Natalia López. Contrato No. 2050209 Arquitecto Rafael Rincón. Bogotá, agosto de 2005 Págs: 51, 54 y 77

que se trate de intervenciones, sin embargo, no es posible confirmarlo pues la información en ningún caso es clara con respecto a los posibles originales que cubriera. Además, con análisis U.V. no se diferencian áreas de repinte.

A continuación se estudia cada intervención de manera particular.

- Refuerzo estructural de la ornamentación central: se ubicaron listones en la cara posterior para reforzar el soporte de esta ornamentación, posiblemente en tiempos en que se cambió la lámpara. Aún cumplen su función. Además, se realizaron amarres con metal y con un cordón entre estos y las piezas metálicas



*Refuerzos en la estructura central*

- Cambio de lámpara: De acuerdo con los datos históricos se realizaron mejoras con motivo de la IX Conferencia Panamericana desde 1947, entre las cuales está *la Instalación de una nueva araña de cristal tallado* reemplazando la lámpara original que pende del plafón principal<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Villaesguerra, Jaime. (1992) “100 Años del Teatro Colón”, Bogotá.



Caja de  
ensamble  
del  
travesaño

*Estructura que soporta la lámpara.*

*Se señala además la caja del ensamble del travesaño original*

Para ello fue necesario eliminar el travesaño original que se ajustaba a la estructura mediante ensamble de cola de milano. Actualmente se observa la caja de este ensamble vacía. El nuevo travesaño es una viga gruesa de madera que se ajusta al área central mediante refuerzos en metal grueso y se ancla a cada lado en la estructura, que posiblemente fue puesta como refuerzo estructural para este elemento decorativo.

- Restitución de faltantes y reconstrucción pictórica de moldura central y hojas de acanto: algunas hojas presentan resanes elaborados posiblemente en yeso. Aunque el empate con el original es relativamente bueno, su textura difiere, siendo más lisa la intervención.



Área  
original

Área de  
intervención

*Moldura y hojas de acanto intervenidas*

La capa pictórica en esta área parece haberse perdido completamente debido al calor producido por la lámpara, motivo por el cual se reconstruyó completamente tanto en la moldura como en las hojas. Se respeta el diseño y color del original.

De acuerdo con los análisis de laboratorio (TE-74-2008) en el corte No. 4 aparece solamente la capa café sobre la preparación blanca. Esta corresponde a la intervención y se ha respetado la técnica pues se continúa trabajando la pintura a base de cal. Sin embargo, difiere en tono y los trazos del diseño son de menor calidad. Si se compara con el corte No.3, la pintura original de las áreas claras corresponde a la imprimación gris. Esta capa se ha perdido también en el área de intervención.

- Repinte en fondo (cielo) de las figuras principales: De acuerdo con el informe de laboratorio TE-74-2008, el corte No. 5 que corresponde al tono de fondo de la figura Melpómene, muestra una capa 6 en tono gris que corresponde al repinte. En este caso, se intervino siguiendo la misma técnica del original, es decir pintura a seco a base de cal. Sin embargo, el color difiere, pues el tono original es verde y en este caso es gris. Además, en todas las musas los trazos en estas áreas son muy evidentes. Se diferencian del original por el acabado burdo y el trazo visible.

Es muy probable que estos repintes se hayan realizado en la misma época en que se intervino el área central de molduras, ya que se utilizó allí también la técnica a seco con cal.

Es de aclarar que no abarcan la totalidad del fondo (como se confirma con los cortes 7 y 8 correspondientes a la parte inferior del fondo o cielo de las figuras Calíope y Clío). El repinte se restringe a la parte superior del fondo de las figuras y es un estrato delgado.



*Detalle fondo cielo de Calíope. Obsérvese la irregularidad del trazo.*

- Repinte plateado en el escudo. De acuerdo con el informe de laboratorio TE-71-2008 corte 6, aparece un estrato azul a base de cal bajo el estrato plateado a base de óleo. En este caso se trata de una intervención pues el azul se cubre completamente y el estrato plateado tiene un acabado completamente diferente al original.



*Repinte plateado en banda y estrella*

## RESTAURACIONES ANTERIORES:

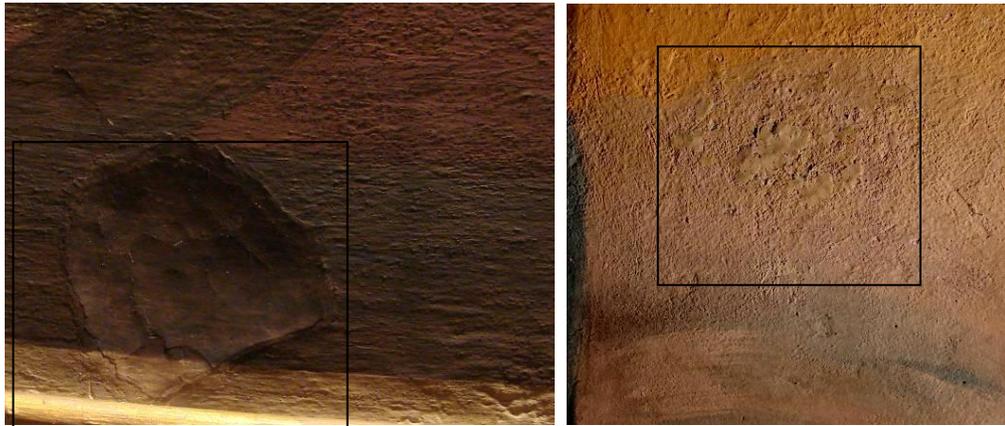
De acuerdo con la información proporcionada por el restaurador Héctor Prieto, este mural fue intervenido por el CNR en la misma época en que se intervino el mural del foyer. Dicha restauración se enfocó en la intervención sobre las grietas del área norte del plafón y consistió en:

- Consolidación de grietas y fisuras con alcohol polivinílico. Se desconoce el porcentaje.
- Consolidación parcial de color: aunque este tratamiento no fue mencionado por el restaurador, se cree que, igual que en el foyer, los brillos muy parcializados que presenta el mural son causados por una consolidación parcial de la pintura. Además, se realizó una prueba de limpieza con alcohol etílico y funcionó lo que hace creer que se trata de un mowilith o mowiol.



*Con luz rasante se evidencian los brillos que corresponden a una posible consolidación*

- Elaboración de resanes con carbonato de calcio y alcohol polivinílico. Estos resanes se elaboraron solo en los faltantes más profundos; están desfasados en relación con el nivel del original y presentan una textura más lisa que este.



*Resanes en fondo de molduras de periferia y fondo de figura Clío*

*El primero está hundido y el segundo elevado en relación con el original*

- Reintegración de color. Se realizó sobre los resanes o directamente sobre el enlucido. La reintegración se hizo con acuarela de acuerdo con el contexto cromático. En algunas áreas es reintegración invisible mediante mezcla cromática y en otras es reintegración con el método de rigattino (líneas paralelas de color formando ópticamente el color deseado por efecto de vibración cromática). En ambos casos el color difiere del original



*Reintegración sobre el enlucido*

*Rigattino*



*Reintegración sobre resane*

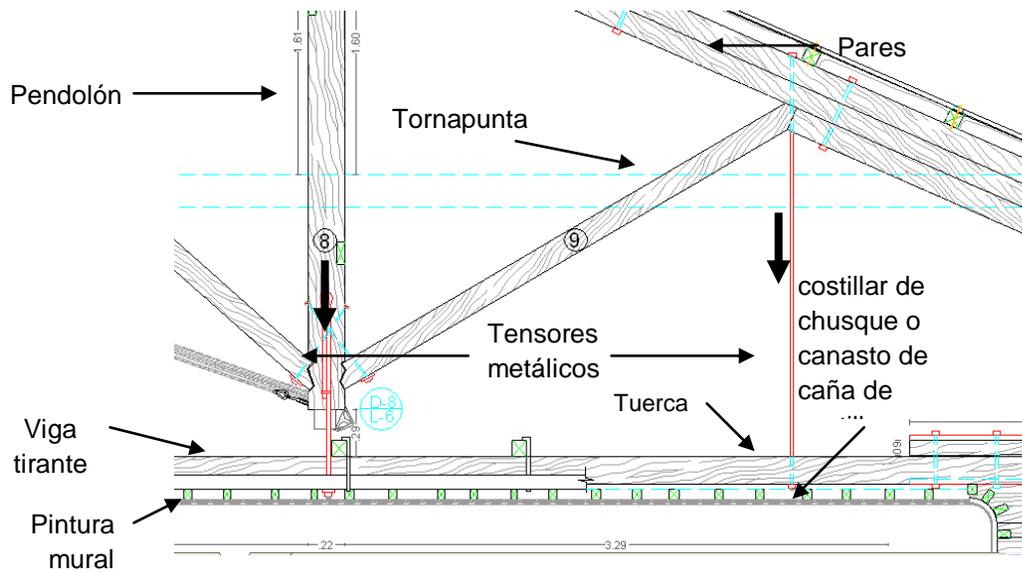
*Mezcla cromática*

- Ubicación de papel japonés en las áreas que presentan desprendimiento del mural desde el revoque. Este desprendimiento parcial del revoque se debe a que se está ejerciendo una presión directa en la estructura de chusque por la cara posterior del mural. Esta estructura no está hecha para soportar peso o presión alguna, motivo por el cual se desprendió fácilmente parte del revoque, enlucido y pintura del mural, quedando suspendida en forma de cono.



*Desprendimiento en forma de cono y papel japonés coloreado sobre él*

La presión es ocasionada por la tuerca y el tornillo de los tensores que han venido cediendo hacia abajo, rompiendo el costillar de chusque o canasto de caña de castilla y parte de la pintura, posiblemente por el peso de la estructura de pares al sostener la lámpara. Este problema cesó en el mismo momento en que se reajustó la lámpara. (Ver Estado de conservación - fracturas)



*Plano donde se observa el problema estructural provocado por los tensores*

*Cortesía: Levantamiento Arquitecta Catalina Reyes*



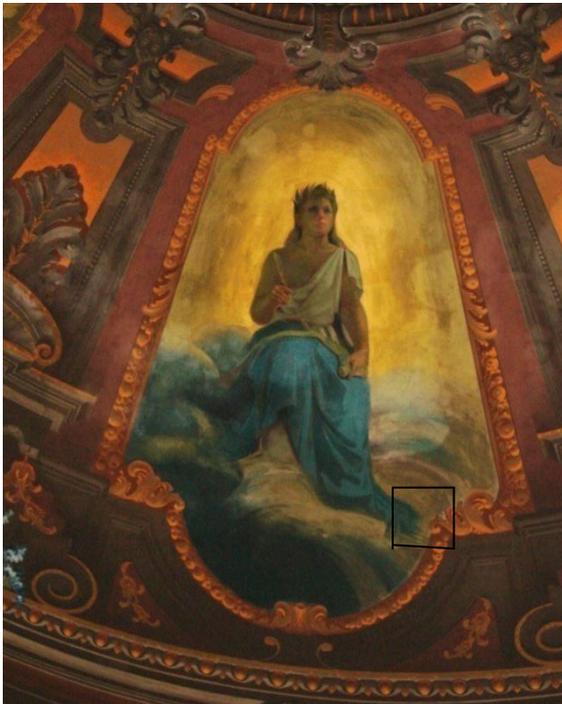
*Detalle de la estructura y el tensor.*

*A la derecha detalle del área afectada. Se observa la tuerca que rompe el costillar*

Debido a que el papel japonés oculta el alcance de los daños por estar coloreado, se desconoce si existe algún faltante en esta área o todo el fragmento está suspendido y sostenido por el papel.

- Reintegración de color sobre el papel japonés: este papel se aplica como medida preventiva y de manera temporal mientras se soluciona el problema del desprendimiento. Es posible que se haya reintegrado pensando en evitar focos blancos distractores de la lectura del mural, mientras se solucionaba el problema. Se desconoce el motivo por el cual no se solucionó al tiempo con la intervención realizada entonces.

## CALAS DE SONDEO



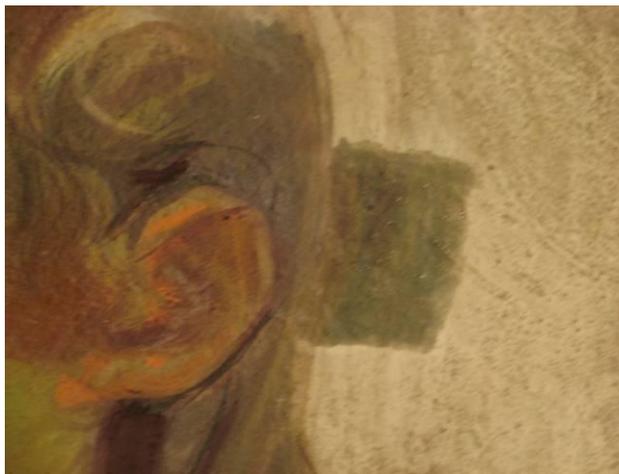
Detalle del área donde se realizó la ventana de sondeo.

1. Fondo de figura Clío: Se realizó con salivol. Los resultados son óptimos. En la foto se observa cómo resalta el área original de azul y café rescatada bajo el repinte.



*Detalle Cala de sondeo en cielo de Clío*

2. Fondo de figura Calíope. Se realizó igual que la anterior y el resultado es óptimo. Además del color verde original, se rescatan contornos del cabello ocultos bajo el repinte.



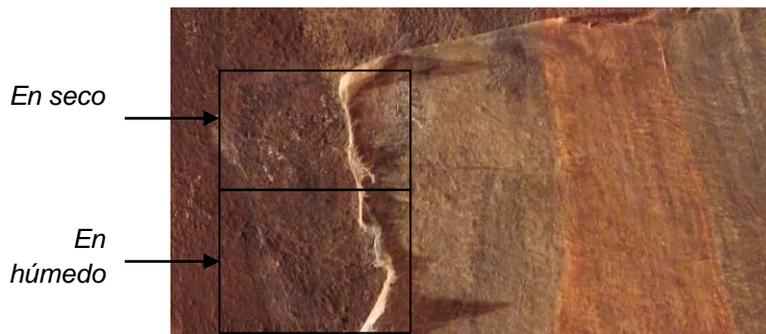
*Detalle prueba de limpieza en cielo de Calíope*

3. Fondo de figura Euterpe. Con la misma metodología se rescata la fuerza expresiva y las pinceladas originales del cielo



*Detalle prueba de limpieza en cielo de Euterpe*

4. Eliminación papel japonés: Inicialmente se trató de eliminar en seco, pero el papel está muy adherido y alcanza a levantar parte de la pintura. Se probó entonces con humedad controlada y el resultado es óptimo



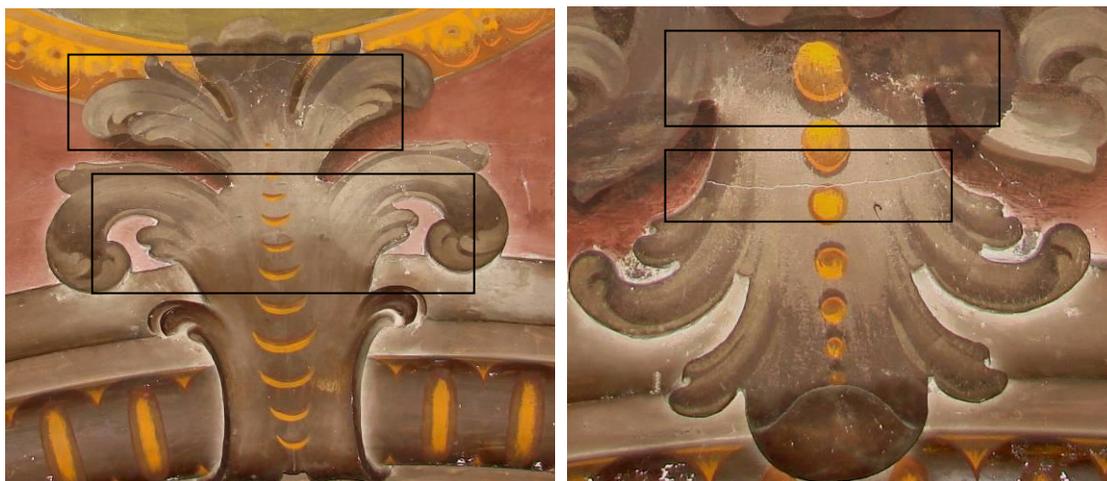
*Eliminación de papel japonés*

*Nótese los puntos blancos de la prueba en seco*

## ESTADO DE CONSERVACIÓN

### REVOQUE Y ENLUCIDO

- Desprendimientos desde el revoque. Como se menciona en el capítulo anterior, se ejerció presión en el canasto de caña de castilla en tres puntos, ocasionando el desprendimiento en cono de estas áreas periféricas del mural, especialmente en el ala sur.
- Fracturas: los relieves centrales que empatan con las máscaras pintadas, presentan fractura en la misma zona: área de unión entre relieve y pintura. Esto supone un problema técnico de anclaje, pero también la presión que la lámpara ejercía en esta área especialmente, debido a su peso.



*Detalle molduras. Áreas de fractura*

En los datos históricos se menciona:

**1995**

*Febrero 9: Recomendación de colgar la lámpara existente de una estructura nueva e independiente a la de la cubierta y cielorraso.*

Y más adelante se menciona:

**1996**

*Febrero 8: Aprobación de propuesta, por parte del Comité Técnico Asesor del Consejo de Monumentos Nacionales, de la instalación de una cercha en madera para soportar la lámpara central del plafón y las obras de impermeabilización en las uniones de las tejas de la cubierta del teatro.<sup>27</sup>*

Esto indica que inicialmente la lámpara ejercía la presión hacia abajo al estar pendiendo de la estructura del plafón, motivo por el cual se veían afectados los elementos ornamentales. Pero en el año 1996, este problema se soluciona al independizarla de la estructura.

- Grietas: existen algunas grietas de interés en las esquinas del mural, debido al asentamiento del edificio por las construcciones aledañas.



*Grietas de asentamiento. Ala nororiental*

*Grietas por movimiento estructural*

- Otras se produjeron por vibraciones del cielo raso en las diferentes épocas en que se han realizado mantenimientos de la cubierta. Otras más son producto de la humedad que también ha sufrido el mural a lo largo de su historia por problemas de goteras. Se realizaron seguimientos de la grietas y estas se encuentran

---

<sup>27</sup> Investigación Histórica. Teatro Cristóbal Colón. Op.Cit. Pág. 91

inactivas en su mayoría. Las de menor dimensión son las nuevas grietas producidas por vibraciones producidas en el cielo raso, por mantenimiento.



#### CAPA PICTÓRICA

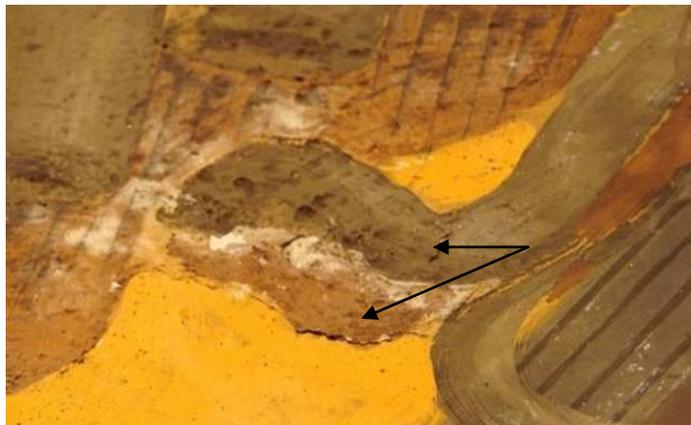
- Escamación y abombamiento de la pintura por problemas de humedad. Este problema se presenta especialmente en la periferia



*Detalle con luz rasante en los instrumentos musicales.*

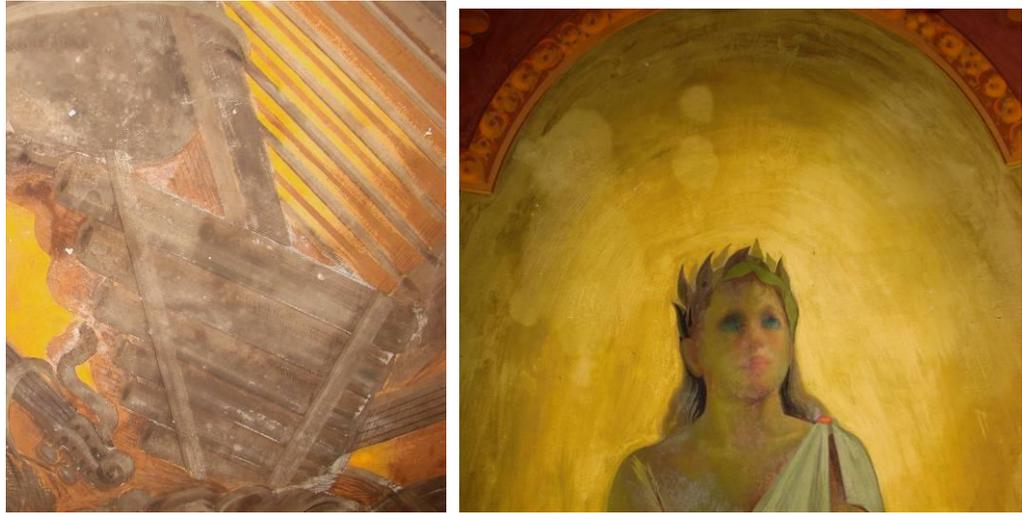
*Se observa el abombamiento de la pintura*

- Pulverulencia especialmente en los tonos negro y café. Se sabe que los tonos oscuros requieren más aglutinante que los claros. Este parece ser un problema técnico por falta de aglutinante. En las cortinas, el tono rosa presenta el mismo problema por problemas de humedad, lo que produce la pérdida del poder de cohesión del aglutinante.
- Levantamientos de la capa pictórica: En la moldura central, el levantamiento es producto del calor producido por la lámpara. En otras áreas es producto de la humedad que hincha el aglutinante acabando con su poder de adhesión.



*Levantamientos de la capa pictórica*

- Manchas de humedad. A lo largo de la historia, este mural ha sufrido daños por problemas de goteras de la cubierta. Aunque se han reparado en su momento, actualmente se presenta nuevamente el mismo problema, motivo por el cual se presentan halos en todo el mural, debido a que la humedad provoca la migración de carbonatos a la superficie, produciendo en la pintura blanqueamientos parciales en forma circular.

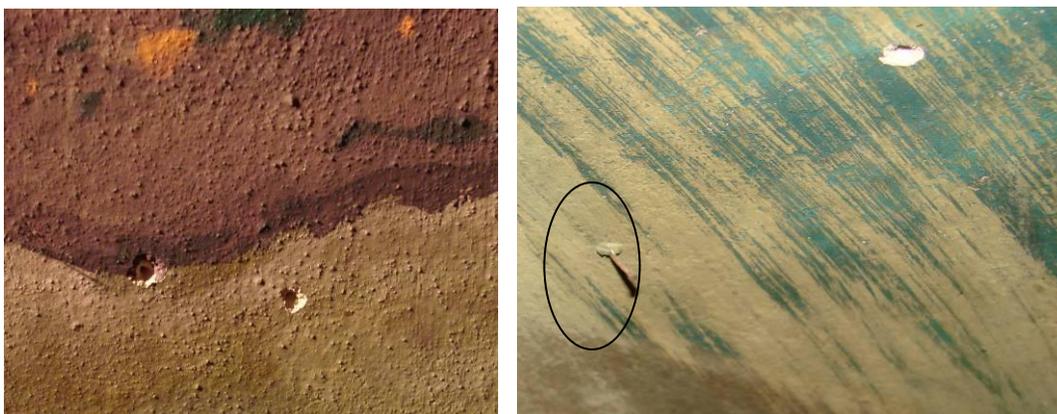


*Manchas de humedad. Problema generalizado en el mural*

- Presencia de sales: De acuerdo con los análisis de laboratorio, se trata de sulfatos y cloruros. Aunque la primera es fuertemente ácida, son sales solubles en agua<sup>28</sup>. Se encuentran en las áreas con más blanqueamiento o escamación.
- Orificios: alrededor de las figuras principales aparecen varios orificios posiblemente provocados al ubicar puntillas de poca dimensión en esta área. (se encontraron algunas puntillas en el área) Se cree que en el momento en que se realizó la intervención del fondo de las figuras, se ubicaron estas puntillas para sostener telas o algo semejante que cubriera las figuras a manera de protección para aplicar el color del fondo sin problema. Posteriormente, al eliminar las puntillas se produjo el faltante. De hecho se encontraron algunos caballetes o pintura levantada a manera de carpa y algunas puntillas.(ver gráfico)

---

<sup>28</sup> Sulfato ácido de sodio. Ver Diccionario de química y de productos químicos. Gessner G. Hawlwy. Nueva Cork, 1995



*Detalles de orificios en fondos de las figuras principales. En el óvalo se destaca una puntilla*

#### ORNAMENTACIÓN METÁLICA

- Abolladuras y deformaciones de la ornamentación metálica. Este deterioro posiblemente se produjo en el momento en que se cambió la lámpara al cambiar la estructura. La deformación puede ser además producto del calor proporcionado por la misma.
- Oxidación y manchas en bordes de volutas al lado izquierdo superior. Esto se debe a los problemas de humedad
- Suciedad y elementos ajenos al mural acumulados en la cara posterior de la ornamentación metálica.



*Suciedad acumulada en la cara posterior*

## **DIAGNÓSTICO**

### **PROBLEMAS ESTRUCTURALES**

Este mural presente una multitud de problemas que se han venido empeorando a lo largo de su tiempo vida.

Uno de los factores que más ha incidido en su deterioro es la humedad, recurrente desde la terminación del teatro, lo que ha generado grietas, oxidación del metal en el área central y problemas diversos en la capa pictórica como presencia de sales sobre la pintura, halos blancos en todo el mural y falta de adhesión de la pintura al enlucido. (pulverulencia, levantamientos, abombamientos)

El segundo factor de deterioro es el antropogénico. Si bien el mural ha recibido mantenimiento, este no siempre ha sido el más acertado, agravando el problema. Muestra de ello son las visibles alteraciones que muestra el mural en la actualidad a nivel estructural y estético.

Por una parte, existe el problema de los desprendimientos de la pintura desde el revoque. El peso de la lámpara antes soportada por la estructura del mural, ha hecho que varias áreas de la periferia presenten este daño desde hace ya bastantes años. Si bien la lámpara ya no ejerce presión al independizarse su estructura en el año 1.996, el daño ya está hecho y los tensores aún siguen invadiendo la estructura de la pintura mural.

En segundo lugar, el calor generado por la lámpara ha incidido en la deformación parcial de la ornamentación metálica, pero especialmente en la pérdida total de la pintura original de la moldura y las hojas de acanto que encierran esta área debido a la cercanía de estos relieves con la lámpara. Actualmente, la pintura que reemplaza la original, se valora gracias a la continuidad técnica y de diseño en relación con el original (pintura al temple con cal). No obstante, se está perdiendo por el mismo factor.

### **INTERVENCIONES ANTERIORES**

#### **ENLUCIDOS Y CAPA CROMÁTICA**

Por otra parte, la restauración y otras intervenciones han agravado el problema debido a que el mural se ve fragmentado y alterado en su estética:

Los repintes no se integran al original debido a su acabado irregular, su tono y textura.

Los resanes son diferentes en textura y no respetan el nivel del original.

La reintegración de color se ha alterado y se muestra en un tono distinto al del contexto cromático.

El papel japonés no se eliminó a tiempo para continuar la restauración y ahora es otro problema a eliminar.

Todas estas alteraciones hacen que el mural presente múltiples puntos de vista que afectan la apariencia general y demeritan sus calidades plásticas.

## **PROPUESTA DE TRATAMIENTO**

Para una mejor comprensión, este capítulo será dividido en dos partes: Criterios y pasos operativos.

### ***CRITERIOS***

De acuerdo con el diagnóstico planteado, la propuesta debe estar encaminada a rescatar la estabilidad estructural y devolver los valores plásticos y estéticos alterados. Se expondrá cada problema de manera particular para justificar los procedimientos a llevar a cabo.

### ***INTERVENCIÓN ESTRUCTURAL***

Las grietas son viables de solucionar con inyección de un mortero o un consolidante, según el caso, pues no están activas y el problema de goteras ya se está tratando con la

ayuda de los arquitectos que actualmente tienen el contrato para restaurar el teatro, (Unión Temporal T.C.)

Los desprendimientos de pintura desde el revoque, son un problema delicado pues es necesario inicialmente dar solución al nivel de los tensores, subiendo el tensor desde los pares o atornillando la tuerca y eliminando con segueta o disco de diamante el sobrante del tornillo. Posteriormente, retirar el fragmento de pintura para limpiar la cara posterior de suciedad y escombros y permitir su correcta adhesión a la superficie original. Es posible que estas áreas estén muy frágiles considerando el tiempo que llevan en suspensión, motivo por el cual será necesario consolidar cada fragmento teniendo cuidado de no consolidar con ello los fragmentos a eliminar. Por todo esto es un proceso delicado y de mucha precisión.

## INTERVENCIÓN DE LA SUPERFICIE CROMÁTICA

En el fijado de la pintura se buscará un adhesivo que no produzca halos de humedad, considerando la fragilidad de la pintura ante este factor.

Otro problema delicado a tratar es la eliminación de halos blancos debido al área que abarcan, pues la totalidad del mural se ve afectada por este factor. Será necesario considerar la posibilidad de reintegrar con veladuras estas áreas, ya que la limpieza no funciona en estos casos. Los carbonatos continúan apareciendo una y otra vez aún después de varias limpiezas y se corre el riesgo de abrasionar la pintura al insistir con este método, debido a que la capa de carbonato no se encuentra solo en superficie sino que forma parte integral de la capa pictórica.

El papel japonés debe ser eliminado para proceder a la unión de las partes desprendidas. Este procedimiento es bastante lento y delicado, puesto que el papel se ha adherido demasiado a la superficie debido a que lleva mucho tiempo en unión con la pintura. Se debe eliminar lentamente observando constantemente los resultados para evitar que la pintura sea arrastrada con el papel.

Los repintes del fondo de las figuras deberán eliminarse de acuerdo con los resultados de las pruebas de limpieza, para rescatar las tonalidades originales. Estas capas de repinte son delgadas y se eliminan fácilmente.

Los resanes y reintegraciones de color de la restauración anterior, se eliminarán para tratar el área adecuadamente, buscando mejores resultados.

Se conservará la pintura de la moldura y relieves centrales que reemplazan la pintura perdida, pues pese a que el tono varía en relación con el original, esta área vista en conjunto se integra al original, gracias a que se respetó el color y la forma de este. Además es de valorar que se continuó con la misma técnica de temple a base de cal. En este caso, lo necesario es dar solución al calor producido por los bombillos de la lámpara central, para evitar que esta área se siga perdiendo.

## **METODOLOGÍA Y PASOS OPERATIVOS**

- Limpieza cara posterior del área metálica, eliminando los escombros y elementos ajenos al elemento decorativo.
- Refuerzos estructurales de ornamentación metálica. Con la limpieza será posible evidenciar exactamente qué áreas están afectadas por los amarres y serán ajustadas de acuerdo con la técnica original de la ornamentación.
- Consolidación de la capa pictórica en los puntos de levantamiento y abombamiento. Se realizará con un adhesivo de contacto, considerando la técnica original del mural y su vulnerabilidad a la humedad.
- Fijado de la pintura con falta de cohesión. Se realizará por aspersion con un paraloid B72 en un disolvente adecuado y en baja proporción para evitar brillos.
- Eliminación de resanes y reintegración de color con humedad controlada, de acuerdo con la naturaleza de los materiales de la intervención. Se usará bisturí para hacer más fácil y rápida la eliminación.
- Consolidación de fisuras y grietas con un adhesivo sintético (primal B66) y con mortero de cal apagada y arena fina en proporciones adecuadas de acuerdo con el área a tratar.
- Nivelación de tensores: por la cara posterior, se subirá el tensor hacia los pares o se atornillará la tuerca y se cortará el tornillo sobrante para volverlo al nivel que le corresponde. Paulatinamente se irá reacomodando la estructura de chusque desde la cara posterior.
- Desprendimiento de fragmentos sueltos a manera de cono: Aprovechando el papel japonés ya adherido a estas áreas, (el papel servirá de sostén al fragmento mientras se realiza el tratamiento), se desprenderá cada fragmento con la ayuda

de espátulas y bisturí. Paulatinamente se irá consolidando el fragmento para evitar que se disgregue durante el proceso. Se limpiará por la cara posterior eliminando escombros y suciedad de manera mecánica y se unirá con un adhesivo de contacto a la superficie original y con ayuda de presión fija. En caso de presentarse faltantes, se rellenarán previamente las áreas por la cara posterior, con un mortero a base de cal apagada y arena.

- Eliminación de papel japonés. Una vez adherido perfectamente el fragmento y seco el adhesivo, se procederá a eliminar el papel. Se realizará humedeciendo de manera controlada el papel y levantando paulatinamente cada área humedecida. Se hará lentamente para evitar cualquier desprendimiento de la pintura en esta área. Se pensará en disgregar por capas y puntualmente el papel en caso de presentarse alguna dificultad, a manera de rollos con una espátula de goma.
- Limpieza general con borrador de miga, eliminando las sales y la suciedad acumulada. Este método permite eliminar los agentes de deterioro sin producir alteración alguna en la pintura. En el área metálica se eliminarán las oxidaciones y manchas con un solvente suave que no dañe el estrato pictórico. (Pendiente de acuerdo con los resultados de análisis pues el corte de esta área debe repetirse).
- Eliminación de brillos. Se realizará con alcohol etílico controlando su efecto sobre la pintura mural original.
- Restitución de faltantes: se realizarán los resanes de las grietas con un mortero de cal y arena fina en proporciones variables de acuerdo con la profundidad de cada faltante. Se mantendrá el nivel y la textura del original. En el caso de la capa más superficial se aplicará el resane coloreado para tratar a un mismo tiempo el trabajo de resane y color. En el caso de colores planos, el resane llevará el mismo tono. En el caso en que la grieta comprometa diferentes áreas de color, se trabajará el mismo gris que presenta el enlucido original y sobre él se realizará la reintegración posterior de color.
- Reintegración cromática. Se realizará la reintegración de las áreas que presentan transparencias de color con veladuras de pigmentos secos y alcohol polivinílico. Con el mismo material se trabajarán las áreas de faltantes, densificando la mezcla de acuerdo con las necesidades de cada área.
- Cambio de bombillas en la lámpara central. Se sugiere el cambio por bombillos que no produzcan calor evitando los deterioros que este ha venido produciendo.
- Finalmente se sugiere la elaboración de un catálogo informativo para visitantes, considerando la importancia que tienen estas pinturas y lo poco que el público conoce de ellas.

GRAFICOS PINTURA MURAL PLAFOND



**GRÁFICO DE  
UBICACIÓN DE DETERIOROS**



*Halos blanquecinos*



*Abombamiento de la capa  
pictórica*



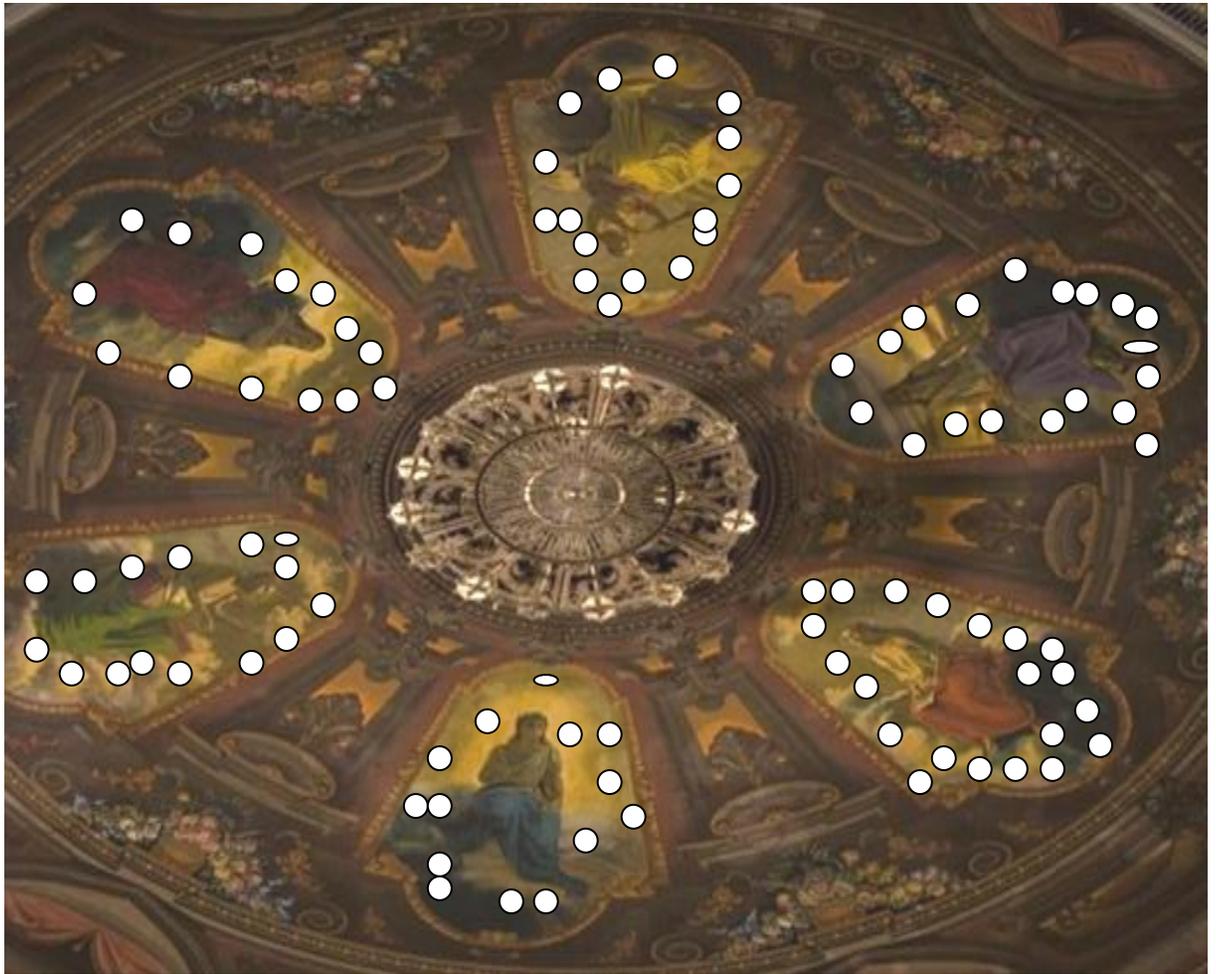
*Fisuras*



## GRÁFICO

### INTERVENCIONES ANTERIORES

-  *Repintes*
-  *Resanes*



## GRÁFICO UBICACIÓN DE ORIFICIOS

*Los orificios se concentran  
especialmente alrededor de las  
figuras principales*