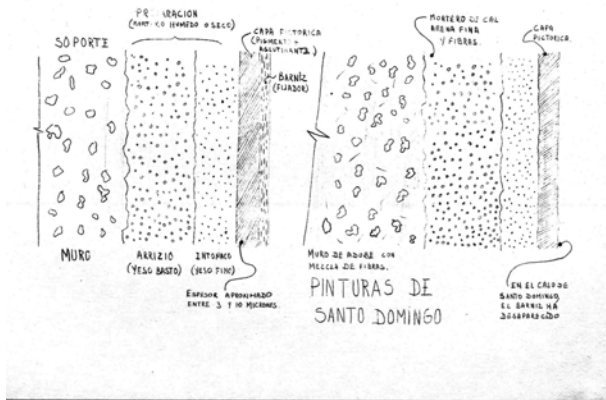


Nota del editor: Anterior a la publicación en el medio digital de este documento, se ha realizado una revisión en la cual se corrigieron errores ortológicos y tipográficos. Además, se han completado nombres de personas y referencias bibliográficas.

RESTAURACIÓN DE LAS PINTURAS MURALES

Arquitecto Camilo Mendoza Laverde



Pinturas de Santo Domingo.

A. LAS TÉCNICAS DE PINTURA MURAL

Una pintura mural es la obra pictórica que se realiza directamente sobre un muro. La utilización de una o varias técnicas da origen a las diversas clases de pintura mural: al fresco, al seco, al temple, etc.

Al fresco es la técnica que utiliza pinturas al agua, aplicadas al revoque todavía no fraguado, ligándose a éste durante el fraguado.

Al seco, pinturas de colores al agua, aplicadas sobre el muro seco.

Al temple, la pintura (pigmentos disueltos en agua) se aplica utilizando aglutinantes orgánicos (yema de huevo, miel y cola, jugo lácteo de higuera, caseína de la leche) o inorgánicos (como el agua de cal).

La pintura mural al temple consta de los siguientes estratos (ver figura).

B. LAS PINTURAS MURALES DE SANTO DOMINGO DE TUNJA

La pintura mural en la Nueva Granada es poco conocida: la mayoría de los ejemplos de este género han sido recubiertos con posterioridad a su realización, por razones de orden religioso, estético o incluso político, o por el simple deterioro y destrucción de la obra. Es indudable que la presencia del mural es un eslabón muy importante en la cadena de hechos artísticos en nuestro país, independiente del valor que se le asigne dentro del panorama pictórico universal. Su verdadero valor radica en el hecho de haberse utilizado como elemento ornamental en la arquitectura. Se encuentran en Tunja en las casas del fundador capitán Gonzalo Suárez Rendón, del escribano Juan de Vargas y en la de Juan de Castellanos, «de un ingenuo renacentismo manierista de carácter decorativo», según Francisco Gil Tovar, y en el templo de Santo Domingo, recientemente descubiertas.

En el templo de Santo Domingo, representan un momento importante dentro de la vida del monumento. Parece que corresponden a sus primeros años (digamos, primera centuria), y son muestra clara de lo que fue la iglesia en esas épocas remotas, llena de color y de ingenuidad.

Respecto a su autor, se han estudiado varias hipótesis. Una de ellas se basa en el relato de fray Alonso de Zamora en su Historia de la provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada (Barcelona, 1701), libro IV, capítulo IV:

¹ Zamora, fray Alonso de, O.P. *Historia de la provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada, de la Orden de Predicadores*. Barcelona, 1701.

² Vargas, José María, O.P. *Historia del arte ecuatoriano*, Ed. Santo Domingo, Quito, 1964, pág. 34.

«Muy á los principios del provincialato del reverendísimo padre misionero fray Pedro Martyr (Pedro Mártir Palomino), tuvo esta provincia, y convento del Rosario la dicha, de que de la de Quito viniera el venerable padre maestro fray Pedro Bedón, cuyas firmas se veneran en sus libros, como reliquias. En ellos se hallan, como depositario en estos años, y en el refectorio el año de 1594, cuya pintura se debe á sus manos. Con ellas manifestó en las Imagenes de diferentes pensamientos, el grande espíritu, y devoción que tenia á los Santos (se refiere al convento de Bogotá)... Estuvo tambien en el Convento de la Ciudad de Tunja, en que pintó algo de su refectorio, y fundó la Cofradia de Nuestra Señora del Rosario, que hasta oy permanece con grande ostentación, y reverencia, rezando todos los dias el Rosario á coros en su capilla, que empezó á fabricar, y en todo resplandece la devoción cordial, que tenia á la Virgen Santissima su venerable fundador».¹

El convento está ocupado actualmente por la Policía Nacional. En lo que ahora es el Casino de Oficiales, pudimos observar rastros de murales antiguos, recubiertos también por pañetes y pintura.

El padre Bedón vivió en Tunja durante cuatro años. La hipótesis de que hubiera realizado también las pinturas del coro es reforzada por el hecho de que en muchos conventos por donde pasó dejó huellas de su obra artística.

Otra posibilidad es que las haya realizado el italiano Ángel Medoro, pues tienen algunas similitudes con dos de sus óleos que se conservan en el Museo de Arte Colonial de Bogotá. El padre fray José María Vargas menciona que el padre Bedón «en Tunja debió apreciar las pinturas que hacía poco había realizado ahí su maestro y amigo Ángel Medoro»,² las que se encuentran en la Catedral de dicha ciudad o, quizás, las que aquí estudiamos.

Una tercera posibilidad es que hayan sido discípulos del padre Bedón quienes las pintaron, por cuanto él «no fué simplemente un pintor, sino que

³ Ibídem, pág. 35.

en el afán de enseñar el arte a sus discípulos, llegó a formular las reglas prácticas que ellos debían observar en la Escuela de Pintura». ³ Esto hace pensar que sus enseñanzas hayan sido utilizadas por los discípulos de sus cuatro años de estadía en Tunja y ellos hayan realizado obras similares, no sólo en Tunja y Boyacá sino en otros lugares del país.

C. LA RESTAURACIÓN DE LOS MURALES

1. Destapado superficial.

Bajo la dirección del técnico inglés David Perry se iniciaron los trabajos de la siguiente manera:

Después de un rápido análisis visual de los resultados obtenidos en los sondeos, se decidió que el sector a trabajar intensamente era en los muros del coro, pues en el muro sur aparecía esbozada una cara de gran interés, lo cual denotaba la presencia inmediata de pinturas de gran valor.

Se procedió a destapar una zona de unos 0,40 x 0,40 m., quitando las capas de pintura que habían sido superpuestas en épocas posteriores. Luego, a medida que se destapaba, se fue haciendo una limpieza un poco más a fondo para ver los diversos valores de la pintura. Fue así como comenzaron a aparecer un sol y una iglesia, una mano, la capa del fraile, hasta empatar con la cara hallada al principio quedando así descubierta una parte de la primera imagen que se supuso era Santo Tomás de Aquino (algunas personas afirman que es Santo Domingo de Guzmán, fundador de la orden dominicana, por la casa que porta en la mano izquierda).

Después de algunos días de observar el método de Mr. David Perry y de practicar

con los instrumentos en partes no vulnerables mientras se aprendía el proceso, cada uno de nosotros la arquitecta María Cristina Silva y yo inicié labor concentrada en sendas imágenes.

Empezamos haciendo el destapado superficial, alternando esta labor con el resto del coro en donde se fueron encontrando otras obras, tanto en el muro sur como en el norte y en el correspondiente a la fachada, aunque en éste menos que en los primeros.

Este proceso de destapado superficial es relativamente sencillo y rápido, siempre y cuando el pañete o pintura superpuestas se quiebren fácilmente.

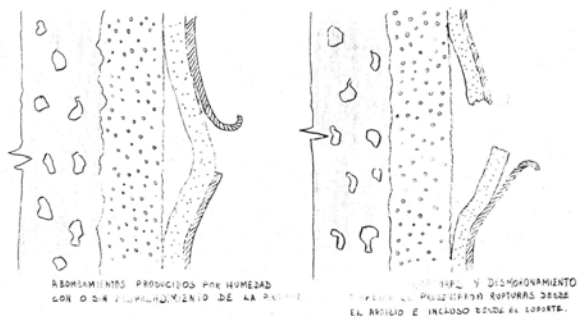
2. Limpieza a fondo.

Una vez descubiertas las partes seleccionadas y donde el sistema de limpieza superficial ponía en peligro la obra pictórica, se procedió a la limpieza a fondo, la cual consiste en despejar totalmente las superposiciones de pintura, cal, arena, polvo, etc. Esta limpieza es de muchísimo cuidado y de desarrollo muy lento.

Los primeros días, mientras dominábamos los instrumentos, adquiríamos práctica y conocíamos el comportamiento de los materiales y los daños que pueden causar al menor descuido, la labor fue difícil y lenta. Fue en esos días de limpieza a fondo cuando fue necesario deshacernos de la curiosidad y la pasión por descubrir más, para pasar a tratar de dominar la técnica y buscar la perfección de la limpieza con infinita paciencia.

3. Problemas que se presentaron durante la limpieza.

Surgieron, por supuesto, algunos problemas que dificultaron aún más la labor, como la presencia de humedad, la cual afectó la estabilidad de la obra pictórica,



Izquierda: Abombamientos producidos por humedad con o sin desprendimiento de la pintura. Derecha: Rupturas y desmoronamiento. También se presentaron rupturas desde el arrizio e incluso desde el soporte.

debilitándola, o convirtiendo la llana superficie en una serie de grietas, rugosidades y abombamientos.

En algunas zonas, la pintura superpuesta se ha adherido tanto, que es casi una hazaña separarla sin producir raspones o desprendimientos. En otras, por cualquier razón (golpes de pica para afirmar el pañete posterior, movimientos telúricos, etc.), el muro ha sufrido rupturas o desmoronamiento tanto del soporte como de la obra. Fue aquí donde se requirió mayor cuidado, pues un paso en falso hubiera producido la caída de una gran área de obra pictórica.

Para evitar esos desmoronamientos fue necesaria, antes de limpiar, la consolidación de dichas partes débiles; inyectando mezcla de cal y caseína para darles un soporte completo.

4. Reparaciones del soporte.

En la época en que irrespetuosamente fue pañetado el muro, para que fijara la mezcla fueron propinados a la obra muchos golpes de pica o cincel, quedando esos agujeros como partes irremediabilmente perdidas de la obra pictórica. Continuando el proceso de restauración se llegó

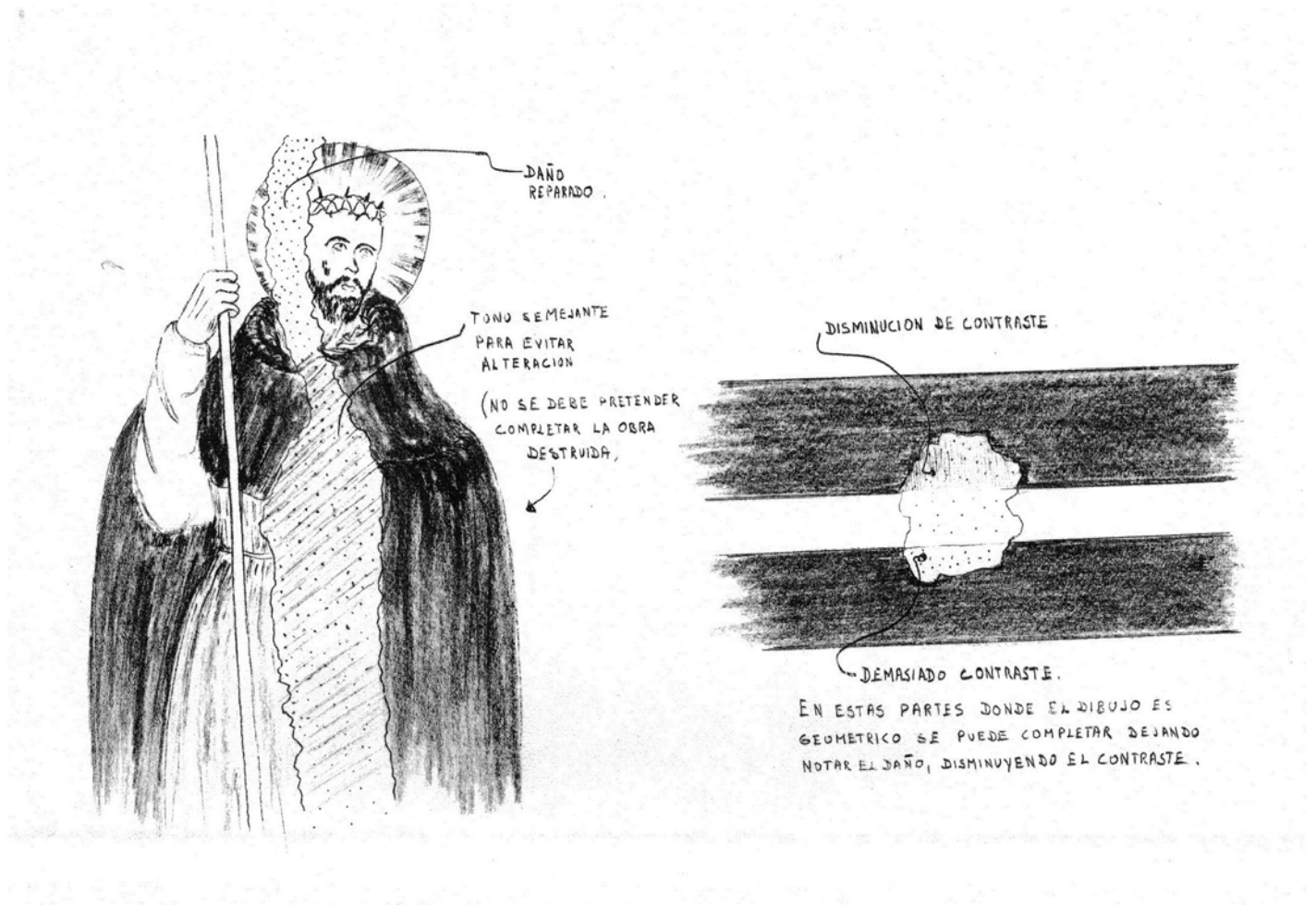
a la reparación del soporte en dichos agujeros, uno por uno, buscando evitar que por estas rupturas se siga cayendo o agrietando la pintura antigua.

5. Proceso de conservación.

Una vez terminadas estas reparaciones, se pone fin a esta parte del proceso, y se comienza el de conservación para asegurar la duración de la obra restaurada. El criterio del técnico inglés, que compartimos nosotros, es el de respetar la obra del pasado totalmente, pues con cualquier intervención, con pretensión de igualdad así ésta se logre, ya sea repintando o completando zonas faltantes, lo único que se logra es falsear la obra artística.

Entonces, pues, buscamos revitalizar los colores, los mismos colores que fueron aplicados en el siglo XVII, afirmándolos y devolviéndoles la vida que tuvieron originalmente. En las partes faltantes según este criterio, se repara hasta el borde para evitar posibles rupturas, pero dándole un acabado diferente en textura al soporte antiguo para que quede claro al observador que allí hubo daño y evitar, en lo posible, intervenciones falsificadoras en el futuro.

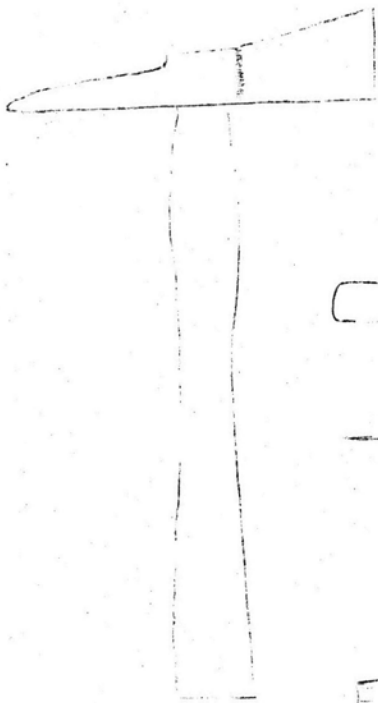
Hay algunos sitios en que estos acabados contrastan y compiten fuertemente con la obra de arte, haciéndose necesaria la intervención, dejando muy clara la diferencia entre la obra antigua y la actual que, de ningún modo, debe tener pretensión artística, buscando solamente disminuir el contraste. El sistema usado en la restauración de Santo Domingo se explica en la ilustración. Se usó donde es factible la complementación (diferenciada de todas maneras de algún modo, insistimos), por ejemplo, en dibujos de tipo geométrico donde no fue necesaria la creación del pintor.



Izquierda: No se debe pretender completar la obra destruida. Derecha: En estas partes donde el dibujo es geométrico se puede completar dejando notar el daño, disminuyendo el contraste.

PARTE DEL INSTRUMENTAL UTILIZADO

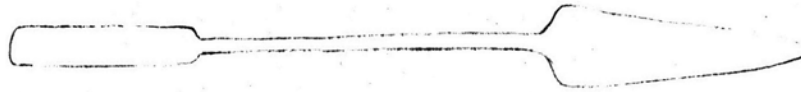
87



MARTILLO



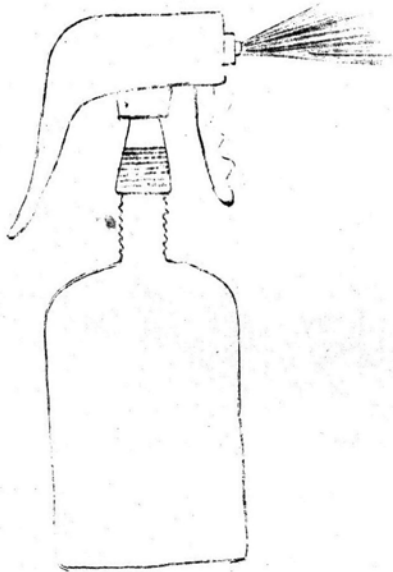
EL FILO NO DEBE SER MUY AGUDO.



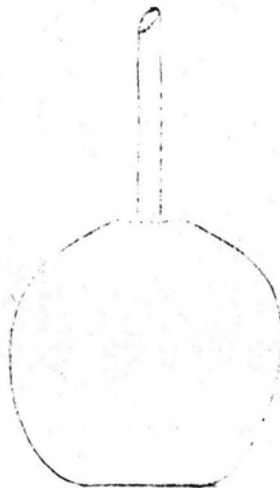
ESPATULA



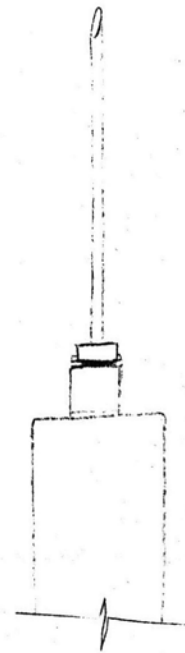
BISTURI



ATOMIZADOR

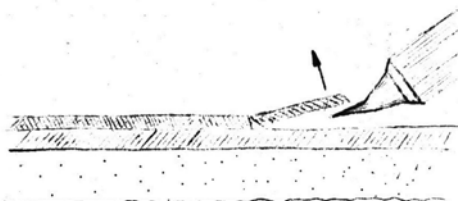
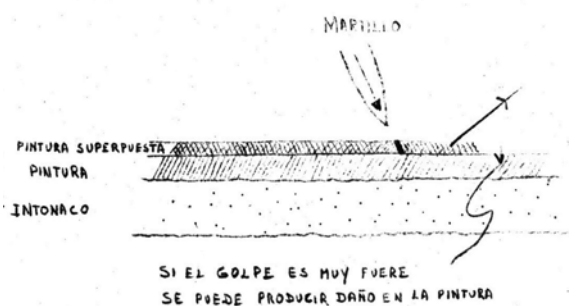
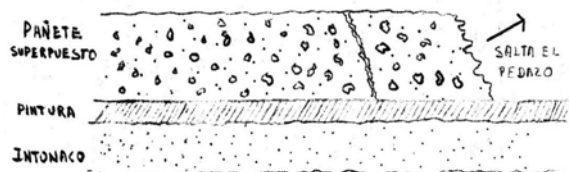


PERILLA

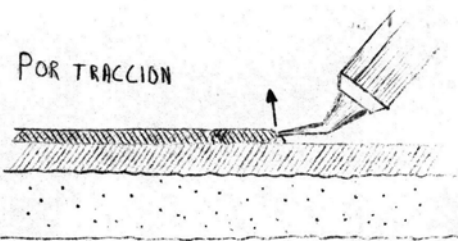


JERINGA AGUJA N° 14

88
MARTILLO DE DESTAPADO



POR TRACCION CUANDO LA SUPERPOSICION
ESTA SEPARADA DE LA OBRA



D. TÉCNICA EMPLEADA

1. Destapado.

Cuando la obra de arte se halla cubierta por pañete o pintura cristalizada, se puede utilizar el martillo, dando golpes secos y no muy fuertes, en la dirección indicada en el dibujo, para no correr el peligro de dar el golpe sobre la obra.

Cuando lo que se quiere tumbar es una película delgada de pintura, el golpe debe ser muy suave para evitar que el filo del martillo pueda dejar marca, o lo que es peor, derribar la obra.

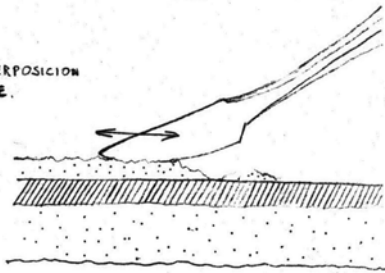
2. Limpieza a fondo.

Cuando la capa es demasiado delgada o está muy adherida, o bien cuando quedan, al destapar, partes que no cayeron en la operación anterior, es necesario pasar al proceso de limpieza. Este proceso se hace en su mayor parte con el instrumental fino aplicando la técnica más apropiada según el caso. Hay varios sistemas:

a. Por presión: con el mismo martillo se aplica no impacto sino presión. Recordamos de nuevo que si se excede la presión, se puede dejar marca en la obra.

en RASPADO
CUANDO LA SUPERPOSICION
ES DELEZNABLE.

l CAL O ARENA
CAPA PICTORICA
INTONACO



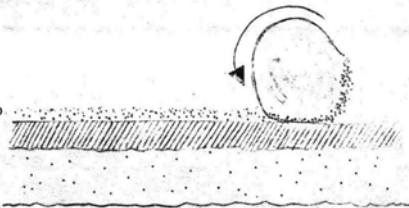
"BARRIDO" CON
PINCEL GUESO

l CAL O POLVO
PINTURA
INTONACO



GOMA LIMPIATIPOS. GIRANDO

IMPUREZAS POLVO



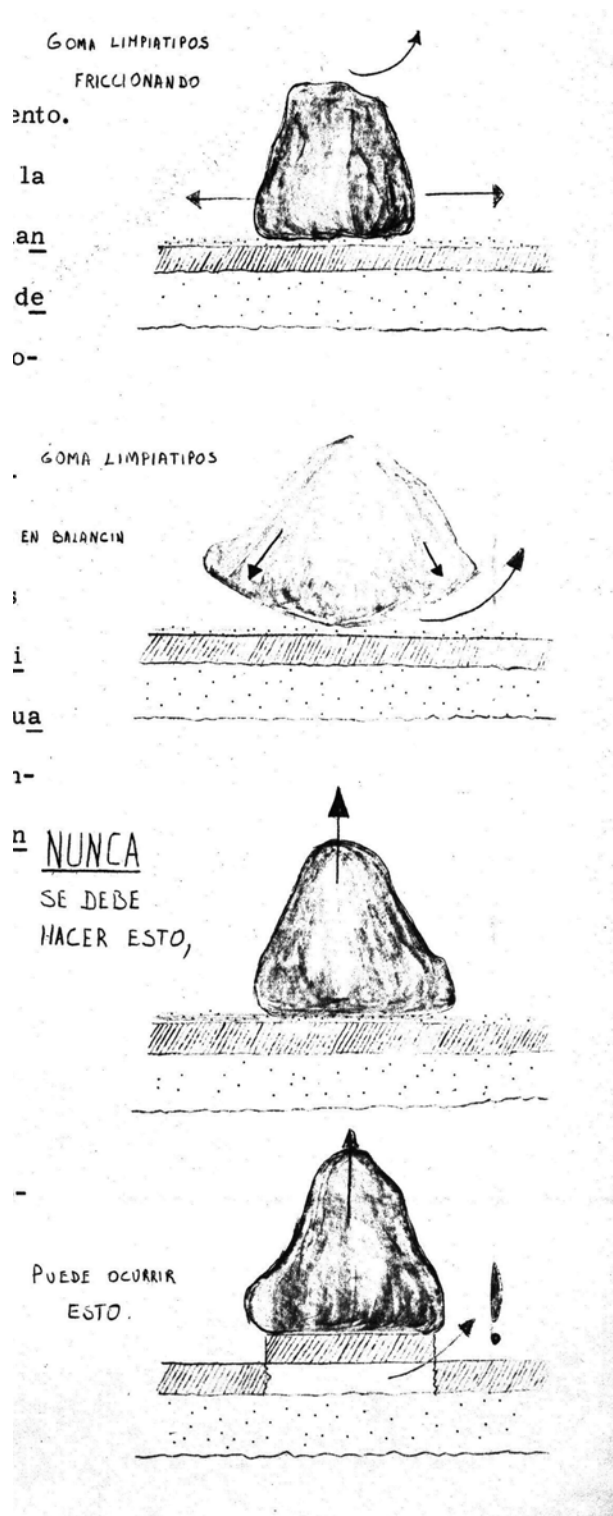
b. Por tracción: debe tenerse en cuenta que la pintura superpuesta no se lleve consigo la obra. Si esto ocurre, se recurre al raspado.

c. Por raspado: para materiales poco cristalizados, como cal, tratando de no aproximarse mucho a la superficie de la obra para evitar lastimarla.

d. Cepillado: con un cepillo grueso se pueden «barrer» superficies como la anterior. Una vez que se ha «barrido» la capa gruesa, se procede a utilizar una brocha muy fina para quitar el polvo. Con el primero se debe tener mucho cuidado pues, aunque acelera la limpieza, puede dejar marcas en la obra.

e. Agua: el agua aplicada con un algodón húmedo (sólo para humedecer, no para limpiar) o un atomizador, presta dos ayudas:

- «Saca» los colores, para poder establecer el recorrido de limpieza, permitiendo ver parte de la pintura que a simple vista todavía está oculta. Esta aclaración



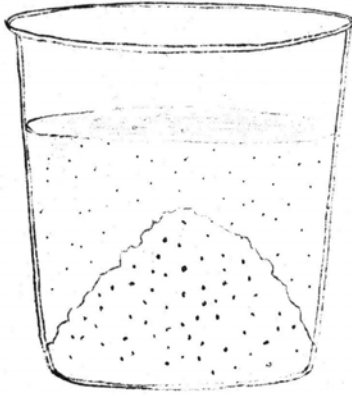
sólo dura mientras permanece la humedad, y luego se vuelve a perder bajo el recubrimiento.

· Ablanda el recubrimiento facilitando la limpieza, pero, ¡cuidado!, porque también ablanda la obra pictórica. El agua del atomizador debe salir muy pulverizada, pues si produce chorro puede provocar «deslizamientos».

f. Goma limpiatipos: para dejar la superficie totalmente limpia de impurezas se usa goma limpiatipos (de la misma usada en las máquinas de escribir) previamente reblandecida con el calor de la mano. Se usa frotando suavemente o en balancín, retirándola lo más tangencialmente posible; nunca perpendicularmente, pues así lo más probable es que se tenga que responder a la comunidad por la pérdida de algunos centímetros cuadrados de pintura pertenecientes a nuestra historia del arte colonial.

Es necesario recordar aquí que el proceso debe ser muy metódico a partir de los sondeos hasta terminar la restauración; haciéndose por cuadrados de 0,20 x 0,20 m., o también 0,30 x 0,30 m., haciéndose así más claro y ordenado el trabajo.

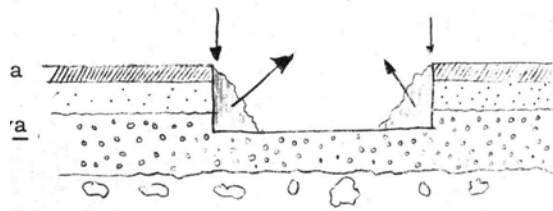
s re
s que
aren-
o, co-
i pro
to, el
o des
nse-
tiem
o cuán



LAVADO DE LA ARENA: DEBE CAMBIARSE TANTAS VECES EL AGUA DESPUES DE BATIRLA, HASTA QUE TODO RASTRO DE IMPUREZA DESAPAREZCA.

1 en el
sterior

REPARACIONES.



SE EMPAREJAN LOS BORDES

Arriba: Lavado de la arena: debe cambiarse tantas veces el agua después de batirla, hasta que todo rastro de impureza desaparezca. Abajo: Reparaciones. Se emparejan los bordes.

3. Consolidación y reparaciones

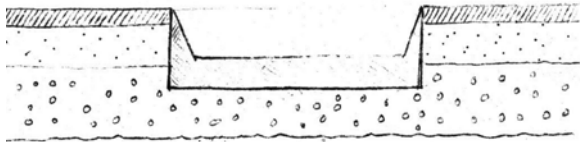
a. Materiales. Se busca hacer las reparaciones usando los mismos materiales que se usaron originalmente, para evitar diferencias en las dilataciones y comportamiento, como también para evitar daños que puedan producir algunos materiales, como el cemento, el cual al reaccionar puede alterar e incluso destruir la obra de arte.

b. Mortero de cal: lo mejor es conseguir cal viva y dejarla apagar durante un tiempo. En este momento no se ha establecido cuánto es el óptimo para la cal local.

Los cristales de calcio que quedan en el agua en suspensión, se pueden utilizar posteriormente para rociar sobre la pintura.

c. Arena: la arena debe ser lavada de río, muy bien cernida y lavada. El lavado debe hacerse hasta que el agua salga completamente pura.

La proporción de la mezcla que se debe usar es una parte de cal por 1 1/2 partes de arena, 1:1,5, se puede aumentar la proporción a 1:1, aunque se corre el peligro, por el

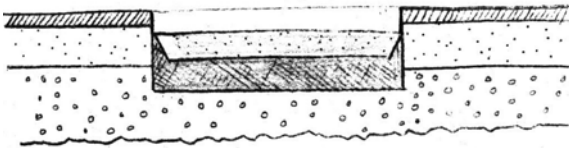


PRIMERA CAPA DE MEZCLA

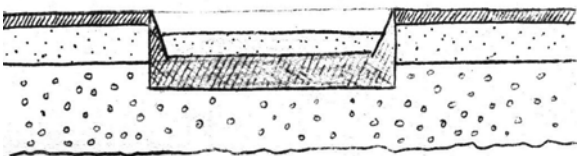


SE RASPA LA SUPERFICIE

ACABADOS

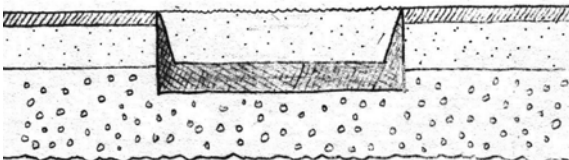


DIFERENCIA DE PLANOS: VERTICAL



DIFERENCIA DE PLANOS: CON TALUD.

A NIVEL DE LA PINTORA CON DIFERENCIA DE TEXTURA



exceso de cal, de que quede demasiado débil y presente posteriormente agrietamientos.

d. Preparación: la cal húmeda se mezcla con arena seca o semihúmeda hasta formar una pasta perfectamente homogénea, lista entonces para aplicar. La mezcla no debe ser exageradamente húmeda:

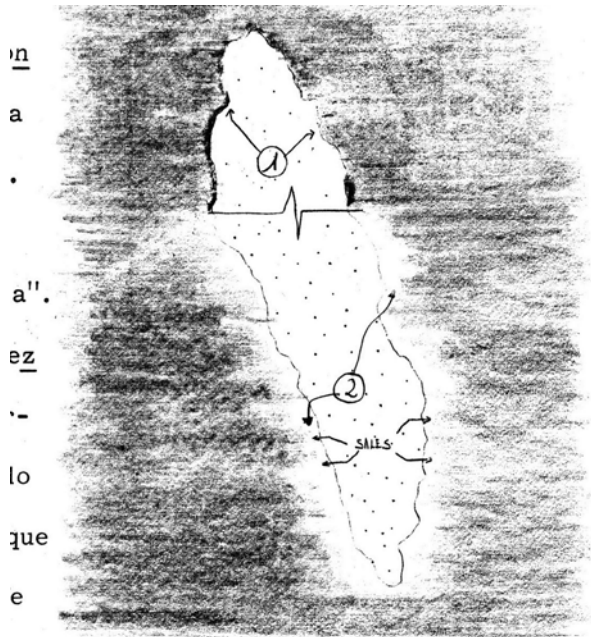
- Para que no se deslice.
- Para que no se disuelvan las sales de la arena antigua, haciéndolas emerger con el consecuente daño.
- Porque al secar pierde más agua y se encoge más, produciendo grietas.

e. Lechada de caseína y cal: se usa para inyecciones buscando rellenar los vacíos producidos por la separación del soporte. Proporción experimental 1:1, licuándola con un poco de agua.

f. Reparaciones: hay varias clases de reparaciones:

Daños poco profundos

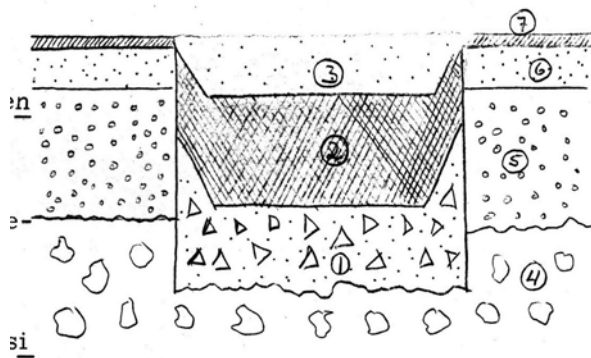
1. Se emparejan los bordes cortando verticalmente y profundizando un poco para



SUPERFICIE DESPUES DE UNA REPARACION

- ①: SE UTILIZO ARENA BIEN LAVADA, NO HAY MANCHAS EN LA PINTURA
- ② UTILIZANDO ARENA MAL LAVADA, LAS SALES MANCHAN LOS BORDES.

se
a



REPARACION PROFUNDA

- 1 - PRIMERA CAPA CON FRAGMENTOS (LADRILLO, PIEDRA)
- 2 - SEGUNDA CAPA } COMO LAS ANTERIORES
- 3 - TERCERA CAPA }
- 4 - MURO
- 5 - ARRIZIO
- 6 - INTONACO
- 7 - PINTURA

Arriba: Superficie después de una reparación. 1: Se utilizó arena bien lavada, no hay manchas en la pintura. 2. Utilizando arena mal lavada, las sales manchan los bordes. Abajo: Reparación profunda. 1. Primera capa con fragmentos (ladrillo, piedra). 2. Segunda capa; 3. Tercera capa. 4. Muro. 5. Arrizio. 6. Intonaco. 7. Pintura.

darle mayor adherencia a la mezcla. Es conveniente hacer cortes en el fondo de manera que éste presente una superficie corrugada.

2. Se humedece bastante, cuidando que el agua no se deslice fuera de la «herida».

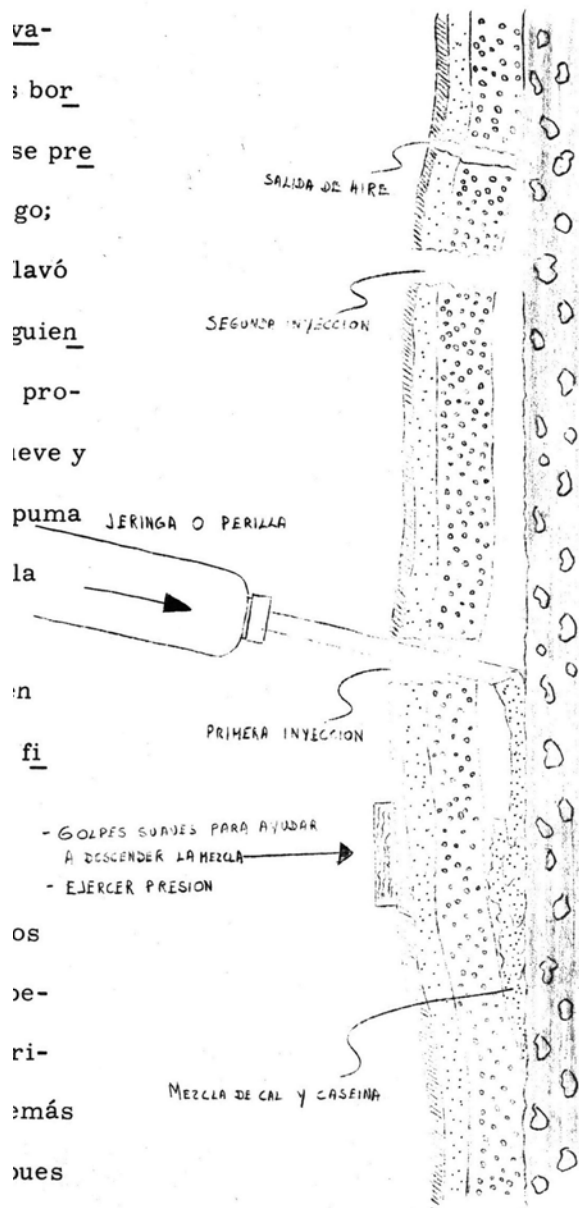
3. Se aplica una primera capa de mezcla formando un talud para proteger los bordes y se hace presión. Se debe tener cuidado para que la presión no levante los bordes, que la espátula no los dañe, y además evitar que la mezcla se salga y los cubra.

4. Se deja secar un poco y enseguida se hace un raspado buscando una superficie muy corrugada.

5. Cuando esta superficie está seca, se repite el proceso con una segunda capa hasta llegar al mismo nivel de la capa pictórica.

Existen varios criterios en lo referente al acabado. El de los dos primeros (ver dibujo), busca hacer notorio el sitio de la reparación por diferenciación de planos. Nos inclinamos al tercero pues se elimina la posibilidad de ruptura en los bordes, diferenciando no en el plano, sino en el tipo de acabado.

va-
; bor_
se pre_
go;
lavó
guien_
pro-
leve y
puma
la
n
fi_
- GOLPES SUAVES PARA AYUDAR
A DESCENDER LA MEZCLA
- EJERCER PRESION
os
e-
ri-
> más
ues
n) co



Debe usarse arena perfectamente lavada, pues las sales que contiene amarillan los bordes de la reparación. Éste fue un caso que se presentó en una de las pinturas de Santo Domingo; donde la arena, en una reparación, sólo se lavó dos veces y se aplicó. Se produjo, al día siguiente, un tinte amarillento. Para solucionar el problema, fue necesario lavar la arena entre nueve y once veces, hasta que el agua no contuvo espuma y se presentó clara. Además, para la mezcla que se va a dejar de acabado, la arena una vez lavada y seca debe cernirse muy bien; en este caso se usó un cernidor de cocina muy fino y después un lienzo templado de manera que la arena quedó muy fina.

Daños profundos o grietas: en estos casos se pueden añadir pequeñas piedras o pedazos de ladrillo o teja en la mezcla de la primera capa para darle más consistencia, además como las capas no deben ser muy gruesas (pues pueden presentar agrietamientos posteriores) se puede llegar a tres (3) niveles o capas. g. Presencia de cables de instalaciones eléctricas: incrustados en los muros y cortando las pinturas, se encontraron en Santo Domingo cables eléctricos.

⁴ Mora, Paolo y Laura, y Philippot, Paul. La conservación de pinturas murales. En *Unesco: La conservación de los bienes culturales*. Ed. Unesco, Lausana, 1969, pág. 82.

Cuando el cable va recubierto, para retirarlo fácilmente se abre una serie de agujeros con un taladro o broca sobre el recubrimiento del cable para debilitarlo (en Santo Domingo era de cemento); una vez debilitado se puede retirar el cable o el tubo.

h. Separaciones del soporte, que pueden producir desprendimiento total: se descubre dando suaves golpes con el nudillo al muro; cuando éste suena hueco, «indica la presencia de una cavidad de aire entre el sustrato y la estructura que sirve de soporte. Con la experiencia se aprende pronto a apreciar el grado de adherencia por el sonido producido. Cuando se descubre una falta de adherencia debe indicarse la situación de ésta con la mayor precisión posible sobre un dibujo o una fotografía para conocer la propagación ulterior de la anomalía y aplicar sistemáticamente el tratamiento. El grado de cohesión entre la capa de sustrato y el sustrato puede determinarse simplemente observando la resistencia de la superficie al roce, porque donde es débil, la pintura se vuelve pulverulenta».⁴ Es necesario, entonces, proceder a la inyección para rellenar el daño y adherir de nuevo el soporte y la pintura. También para conocer la dimensión del daño se inyecta primero agua; aparece la humedad en la superficie, delatando el alcance del desprendimiento.

Sirve el agua también para preparar la inyección de cal y caseína cuya mezcla debe quedar muy licuada para que pueda llenar todo el daño. Se puede ayudar al material a llenar toda la concavidad dando suaves golpes y aplicando leves presiones para que circule la mezcla. Ahora bien, si el daño es grande, se puede dividir en varias secciones de inyección, siguiendo de abajo hacia arriba para evitar sellamientos que puedan impedir la circulación de la mezcla.

En algunos casos, tuvimos que usar sonda para llegar a la máxima profundidad del daño.

i. Fraccionamiento total a punto de caer: aquí se requiere el máximo de técnica y habilidad para salvar la obra, pues debe resanarse sin dejar caer los fragmentos de pintura y su soporte; este resane es conveniente hacerlo antes de la limpieza a fondo.

j. Estabilización de la obra pictórica: una vez que la pintura está despejada de toda clase de superposiciones y está perfectamente limpia, se fija para protegerla y estabilizarla.

Para esta operación se usa el mismo aglutinante original (en el caso de Santo Domingo, caseína mezclada con algo de agua).

La caseína se obtuvo de la leche así: a una botella de leche se agregan tres gotas de formol y se deja precipitar hasta que la crema ocupe totalmente la superficie. Esta operación es conveniente hacerla en un recipiente de unos 15 cm. de ancho de boca para que se facilite la total retirada de la crema; esto toma algunos días.

Es preciso anotar que no se debe dejar materia grasa en el material que se va a aplicar, pues con el tiempo puede producir hongos. Lo que queda en el fondo es la caseína.

Para el fijado se usa una mezcla 1:1 de caseína y agua, aplicada a la superficie con el atomizador. Se presentan sitios donde no es bien absorbido por el muro, entonces, para evitar la formación de burbujas, se limpia suavemente con un algodón dejando apenas húmeda la superficie.

⁵ La obra citada de la Unesco contiene, en su apéndice (p. 321), una detallada lista de productos sintéticos empleados en la conservación de bienes culturales.

Acerca de las pinturas estudiadas, ver también Barriga López, Leonardo. Pinturas que regresan después de tres siglos, en *El Tiempo, Lecturas Dominicales*, 17 de junio de 1973, p. 7.

De todos modos, por ser de naturaleza orgánica, la caseína puede presentar problemas con el tiempo pues si hay humedad en el muro o si no recibe luz suficiente, aparecerán hongos.

Consultamos un químico especializado en pigmentos y resinas, el doctor Rafael de la Zerda, quien sugirió la posibilidad de usar un material muy resistente y además de naturaleza inorgánica: el acetato de polivinilo, el cual, adecuadamente aplicado, puede asegurar la protección de la obra. El defecto que presentaría este material sería el sellamiento que evitaría respirar al muro, problema solucionable si se dejan algunos sitios libres para este efecto.⁵

Este procedimiento se investigará más a fondo para analizar el comportamiento de los materiales, el espesor adecuado del recubrimiento, el grado de brillo, etc.

4. Resultados

Realmente se pueden considerar satisfactorios de acuerdo con el tiempo invertido. Por una parte, las exploraciones hechas a tiempo permitieron sacar a la luz parte importante de nuestro arte colonial; va cambiando poco a poco la imagen interna del templo, llenándose de un colorido que admira el visitante. Y por otra, haber introducido a los arquitectos participantes en una técnica poco conocida en nuestro medio, y poder producir un pequeño estudio como éste con el cual es posible relacionar con el tema a un grupo mayor de personas que pueden ampliar el panorama artístico colombiano y completar la experiencia aquí recopilada brevemente.

E. CONCLUSIONES – RECOMENDACIONES

Indudablemente para el arte colombiano se ha ampliado un nuevo campo, en el cual está casi todo por hacerse, pues ciertamente la iglesia de Santo Domingo de Tunja no es el único monumento que contiene pinturas murales de este estilo.

Es recomendable, pues, a los restauradores, que trabajen con un cariño inmenso en los monumentos, que no se limiten a lo que se ve a simple vista, para que no ocurra más lo que ya lamentablemente pasó en Tunja: se despojó de sus pañetes a dos templos sin percatarse antes de lo que ocurría detrás de la blancura de las paredes; en uno de ellos, el de San Francisco, fue comprobada demasiado tarde la presencia de pinturas.

Sondeo cuidadoso, valoración justa y respetuosa preservación debe tener presente el que se diga restaurador.