

UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, RECINTO DE RIO PIEDRAS

Facultad de Humanidades, Programa en Estudios Interdisciplinarios

Maestría en Gestión y Administración Cultural



**GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL: PROYECTO DE RESTAURACIÓN DE
LAS PINTURAS Y MURALES DE LA CASA FRANCESCHI DE YAUCO**

Fredy Caballero Del Águila

Proyecto de conclusión para optar el grado de Maestro en Gestión y Administración
Cultural

San Juan de Puerto Rico

Noviembre del 2020

**GESTIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL: PROYECTO DE RESTAURACIÓN DE
LAS PINTURAS Y MURALES DE LA CASA FRANCESCHI DE YAUCO**

Fredy Caballero Del Águila

© Derechos reservados, 2020

Proyecto de Conclusión presentado en el programa de Maestría en Gestión y Administración Cultural del Programa en Estudios Interdisciplinarios, Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

Comité de Proyectos de Conclusión:

Dra. Mareia Quintero Rivera (Mentora)

Dr. Pedro Reina Pérez (Lector)

Prof. Humberto Figueroa Torres (Lector)

Aprobado en Diciembre 2020

Este trabajo se lo dedico a mis queridos hijos:

Federico J. y Leonardo A.

Gracias por su paciencia y comprensión.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo proponer un plan para restaurar las pinturas artísticas y murales de la Casa Franceschi, localizada en la ciudad de Yauco, Puerto Rico. Esta herencia cultural histórica ha sufrido diferentes cambios en sus pinturas, las cuales fueron tratadas por artistas no calificados. Como resultado, muchas pinturas fueron dañadas. Otra de las expresiones artísticas de la casa son sus murales, los cuales han sido retocados con cemento, olvidando completamente las pinturas de las paredes. En esta investigación se propone el correcto mecanismo para tratar esta clase de arte con la finalidad de mantenerlo para futuras generaciones. Las recomendaciones están basadas en la teoría de la restauración, los principios de la gestión cultural, guías de los organismos nacionales e internacionales entre otros recursos. El proyecto incluye un análisis de restauración y un presupuesto para resolver el problema.

Palabras clave: Casa Franceschi, Gestión Cultural, Conservación y Restauración, Murales.

ABSTRACT

This research aims to propose a plan to restore the artistic paintings and murals of Franceschi's House, located in the town of Yauco, Puerto Rico. This historical cultural heritage has suffered different changes in its paintings, which were treated by non-qualified artists. As a result, several paintings were damaged. Other artistic expressions of this house are its murals, which have been retouched with cement, forgetting completely the paintings on the walls. In this research we propose the correct mechanism to treat this kind of art in order to maintain for future generations. These recommendations are based on the theory of restoration, principles of cultural management, national and international organisms' guides, among other resources. The project includes a restoration analysis and a budget to solve this problem.

Key words: Franceschi's House, Cultural Management, Conservation and Restoration, Murals.

ÍNDICE

	Descripción	Página
	Cuadro de Imágenes	1
	Introducción	3
Capítulo 1- Fundamentos teóricos y revisión de la literatura		
1.1	Conceptos de cultura y patrimonio	6
1.2	Gestión del patrimonio cultural	10
1.3	Gestión del patrimonio cultural en Latinoamérica	16
1.4	Gestión del patrimonio cultural en Puerto Rico	21
1.5	Conceptos básicos de conservación y restauración	31
1.6.	Evolución de la teoría de la restauración	33
1.7	Proceso de restauración	37
Capítulo 2- Proyecto de restauración de la Casa Franceschi		
2.1	Descripción de la Casa Franceschi	47
2.2	Intervenciones a la Casa Franceschi	61
2.3	Murales externos	69
2.4	Propuesta de restauración	73
2.5	Efectos de los últimos fenómenos naturales	84
3	Conclusiones y recomendaciones	86
	ANEXO 1: Pinturas ubicadas en la Sala de la Casa Franceschi	89

ANEXO 2: Pinturas murales ubicadas en el baño principal de la Casa Franceschi	91
ANEXO 3: Pinturas y ornamenta del comedor de la Casa Franceschi	92
ANEXO 4: Diseños de los techos de la Casa Franceschi	94
BIBLIOGRAFÍA	95

CUADRO DE IMÁGENES

	Descripción	Página
	Imagen 1: Monasterio de Montecasino en ruinas	17
	Imagen 2: Casa en Mayagüez	27
	Imagen 3: Antiguo edificio de la empresa Café Yaucono en 1924	28
	Imagen 4: Antiguo edificio de la empresa Café Yaucono en 2020	29
	Imagen 5: Casa Museo Roig en Humacao	30
	Imagen 6: Casa Pedro Tomás Vivoni en San Germán	31
	Imagen 7: Restauración de Viollet-le-Duc	35
	Imagen 8: Daño realizado a una pintura con un elemento punzocortante	41
	Imagen 9: Pinturas con laguna falta	42
	Imagen 10: Pinturas con lagunas faltas	43
	Imagen 11: Casa Franceschi	49
	Imagen 12: Mapa de ubicación de la Casa Franceschi	50
	Imagen 13: “Napoleón en las Tullerías” de Shutka	55
	Imagen 14: “Napoleón en las Tullerías” de Maurice R. Dumas	56
	Imagen 15: “Frank Liszt fantaseando en el piano” de Shutka	57
	Imagen 16: “Frank Liszt fantaseando en el piano” de Josef Danhauser	57
	Imagen 17: “Violoncenista Catalán” de Shutka y restaurado por Antonio Sála.	58
	Imagen 18: Detalle del cuadro titulado “Violoncenista Catalán”	59
	Imagen 19: Pintura titulada como “De Ville” de Shutka	60

	Imagen 20: Pinturas murales del baño de la casa	61
	Imagen 21: Muestras de una de las pinturas del comedor	62
	Imagen 22: Muestra de la decoración inicial de un cuarto con adornos y lazos dorados	67
	Imagen 23: Fotografía tomada en 1993 de un cuadro de la sala de la casa	68
	Imagen 24: Estado del cuadro de la sala de la casa de 1993 en la actualidad	69
	Imagen 25: Ventana de la parte externa de la casa	71
	Imagen 26: Patio externo de la casa	72
	Imagen 27: Detalles de las paredes	72
	Imagen 28: Mural original cubierto de cemento	73
	Imagen 29: Detalles de las paredes	73
	Imagen 30: Reparaciones de las fisuras	74
	Imagen 31: Esquema con las medidas generales y ubicación de las habitaciones	79
	Imagen 32: Esquema con las medidas generales de la parte posterior de la casa	80
	Imagen 33: La Casa Franceschi a octubre del 2020	87

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se realiza con la finalidad de conseguir dos objetivos: uno personal y el otro profesional. Todos de alguna manera hemos estado relacionados con las obras de arte en algún momento de nuestras vidas, visitando algún museo, alguna galería de arte, o simplemente hemos contemplado algún resto arqueológico y nos hemos sorprendido no solo de su magnificencia, sino también de su buen estado de conservación. Es este segundo aspecto lo que me motiva a realizar el presente proyecto que presento en calidad de trabajo de fin de grado. Durante más de 30 años, he realizado trabajos de conservación y restauración en diferentes lugares de Latinoamérica, el Caribe y los Estados Unidos y no hay nada que cause más pesar para un profesional de esta rama de la cultura, que ver una obra en estado de deterioro, sin que se le brinden los mínimos cuidados para su conservación. Quizás por desconocimiento, o en muchos casos con el bien intencionado afán de conservar la obra de arte, en ocasiones se permite la intervención de profesionales que no están calificados para realizar esta tarea e intervienen estas obras, dejándolas muchas veces peor de lo que estaban inicialmente. Este problema es el que ha ocurrido en las obras pictóricas de la Casa Museo Alejandro Franceschi, ubicada en el pueblo de Yauco en Puerto Rico. Existe bibliografía reciente sobre el valor arquitectónico de esta emblemática casa construida a inicios de siglo XX, cuyo diseño pertenece a Fernando Trublard-Anneton que por encomienda del Sr. Alejandro Franceschi se hiciera en el Pueblo del Café, Yauco. Dentro de estos esfuerzos por resaltar y difundir los atributos de este emblema cultural tenemos el último libro del Dr. Jerry Torres-Santiago, magistral y rigurosamente documentado, el cual publica para beneplácito de la comunidad, los detalles artísticos y arquitectónicos de esta casa museo. El trabajo, el cual documento, va dirigido

fundamentalmente a la conservación y restauración de las obras pictóricas, cuadros y murales, cuyas previas restauraciones por personas no calificadas las han dejado en un muy mal estado artístico, reduciendo su valor tanto económico como cultural. Para ello, se realiza un análisis de los conceptos de gestión del patrimonio cultural y su integración con los principios de gestión cultural aprendidos e investigados a lo largo del programa de maestría y durante la elaboración de este trabajo. Dentro de este análisis, se incluyen los conceptos teóricos de restauración, en especial de las obras de arte desde la perspectiva del “restauro crítico” de Umberto Baldini, que establece una base teórica científica en la ejecución de los trabajos de conservación y restauración a realizar. Teniendo como fundamento estas teorías en la segunda parte de este trabajo planteo un proyecto de restauración de las obras de arte pictóricas de la Casa-Museo Alejandro Franceschi.

Con respecto a las intervenciones previas que han tenido las obras pictóricas en la Casa, el Dr. Torres en el mencionado libro *El palacio de Alejandro* lo describe de esta manera:

No faltan en el texto referencias e imágenes del arte del pintor H. Shutka, desafortunadamente trastocadas demasiado a través del tiempo por manos bien intencionadas, pero ineptas... Pausas y sinsabores caracterizan todo proceso de conservación porque, casi siempre, quieren imponerse voces sin visión. (Torres, 2019, p. 13)

Justamente, en mi calidad de profesional de la conservación y restauración con muchos años de experiencia, me veo obligado a levantar una voz con visión e intervenir elaborando esta propuesta con el objetivo de rescatar este patrimonio de alto valor artístico y cultural del pueblo de Yauco y de Puerto Rico.

Para efectos de acometer esta tarea se ha realizado una documentación de fuentes primarias y secundarias sobre el estado original de las pinturas y murales. Se trata pues de complementar el trabajo de aquellas voces que claman por la intervención inmediata del estado con el objetivo de mantener este monumento histórico y cultural para las futuras generaciones.

Capítulo 1: Fundamentos teóricos y revisión de la literatura

1.1. Conceptos de cultura y patrimonio

En esta parte del trabajo vamos a revisar la literatura con respecto a la gestión cultural, específicamente a la gestión del patrimonio cultural y los procesos de conservación y restauración. Para ello, abordaremos los conceptos que se manejan en ambos ámbitos del quehacer cultural.

Hayakawa (2015) afirma que la cultura es un proceso social de creación espiritual; es la creación de signos y de los soportes materiales de esos signos. Hayakawa menciona que socioeconómicamente, la cultura comprende actividades y procesos diversos, con lógicas sociales y económicas también diversas. Cabe resaltar, que en su definición del alcance de la cultura Hayakawa incluye la conservación como parte de la cultura. Según el autor, la cultura como proceso socioeconómico incluye:

- El arte y el patrimonio cultural, y su conservación
- Las denominadas “industrias culturales”
- Los medios masivos de comunicación
- La arquitectura y el diseño, la investigación científica, el software, el deporte y otras manifestaciones sociales.

El autor agrega que esta cultura-entorno de significaciones en la cual los sujetos se constituyen como tales, individual y colectivamente, los sujetos no heredan las significaciones como memoria inerte, sino como memoria para la constitución de sí y como espacio para crear nuevas significaciones que enriquezcan la memoria colectiva en el futuro. De esta visión se llega a una concepción del patrimonio cultural que apela a que “lo tangible y lo intangible sean devueltos como expresión de matices culturales en las que los

individuos y los colectivos se puedan reconocer y puedan reconstruirse a sí mismos, como espacios para la recuperación de la memoria, para la creación de significaciones y la realización de acciones en su porvenir” (Hayakawa, 2015, pp.73-77).

Sobre la base de las referencias mencionadas entonces hablaremos de patrimonio cultural en términos de un conjunto conformado por los bienes culturales, que son los elementos o entidades susceptibles de ser valorados como testimonios de determinada actividad humana por un ente social. Estos trascienden a la actividad humana para explicar sus expectativas y miedos, su tecnología, su manera de enfrentar a la naturaleza y sentir la belleza, su pensar político y sentir religioso, además del ambiente donde se desarrollaron. Son estos valores culturales los que definirán el nivel de interés colectivo en el patrimonio y su medio ambiente, la interpretación de su carácter cultural intrínseco y el desarrollo de políticas de tratamiento. Para Feilden y Jokilehto (1995) estos valores culturales son tres: *valores de identidad*, relacionados con los lazos emocionales de la sociedad hacia los objetos o sitios específicos; *valor técnico o artístico* basado en las evaluaciones científicas e histórico-críticas como el diseño, la relevancia del bien en términos de construcción y detalles técnicos; *valor de originalidad*, que relaciona el bien con otras construcciones del mismo tipo, estilo, constructor, período, etc.

Además, estos mismos autores identifican que estos bienes culturales poseen también importantes valores socioculturales actuales, entendidos como valores de uso correspondientes a la sociedad actual. Entre estos tenemos: *valor económico*, o la capacidad obtener un valor financiero por su conservación; *valor funcional*, que se relaciona con su valor económico en el sentido de su capacidad de uso para la función por la que fue creado u otra; *valor educativo*, por el potencial para el turismo cultural y la concientización sobre

la cultura y la historia; *valor social*, que incluye la interacción social que genera en la comunidad, promoviendo su identidad; *valor político*, que relaciona eventos específicos de la historia del bien cultural, asociados a una región y eventos de relevancia histórica.

Es importante además considerar, como lo mencionan Feilden y Jokilehto (1995) que existen ciertas categorías de valores que emanan de los sentimientos que generan, la carga psicológica que el bien cultural suscita en las personas o en la comunidad. Al respecto se mencionan: *sentimiento de pertenencia*, que es el derecho que uno tiene a la propiedad del bien, a sentirlo como suyo por los lazos de afecto que tiene; *sentimiento de identidad*, que es la compenetración que siente la comunidad o el individuo hacia un bien o un conjunto de bienes; *sentimiento de continuidad*, cuando un bien o conjunto de bienes han durado y permanecido con sus valores vigentes y se ha extendido en el tiempo sin interrupciones.

Tratando de establecer un consenso, la UNESCO, en la Convención sobre la protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural (1972), consideró en su artículo primero que el conjunto del patrimonio cultural estaba constituido por:

- Los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.
- Los conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o la ciencia.

- Los lugares: obras del ser humano u obras conjuntas del ser humano y la naturaleza, así como las zonas incluidas en los lugares arqueológicos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.

También la UNESCO estableció, en la primera parte de la Recomendación sobre la Protección en el Ámbito Nacional del Patrimonio Cultural y Natural, de 1972, como definición del patrimonio cultural conceptos muy similares a los vertidos en la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural* antes referida, aunque formuló algunos pequeños cambios y/o precisiones en su constitución:

- Los monumentos que tengan un valor especial desde el punto de vista arqueológico, histórico, artístico o científico.
- Los lugares: zonas topográficas, obras conjuntas del hombre y de la naturaleza, así como las zonas incluidos los lugares arqueológicos que tengan un valor especial por su belleza o su interés desde el punto de vista arqueológico, histórico, etnológico o antropológico.

Posteriores reuniones de trabajo cultural de la UNESCO ampliaron la definición e incluyeron:

obras de los artistas, arquitectos, músicos, escritores y sabios, así como las creaciones anónimas surgidas del arte popular y el conjunto de valores que dan sentido a la vida. Es decir, obras materiales y no materiales que expresan la creatividad de un pueblo: la lengua, los ritos, las creencias, los lugares y monumentos históricos, la literatura, las obras de arte, los archivos y las bibliotecas (Macera, 1999, p. 3).

Por lo tanto, se desprende que el patrimonio cultural está comprendido por toda aquella producción del ser humano ya sea material o inmaterial, cuyo valor pasa por nuestra existencia misma en perspectiva hacia un porvenir. Macera (1999) lo expresa de la siguiente manera: “El patrimonio cultural no es solo el patrimonio arquitectónico, ni siquiera el patrimonio visible... También incluye aquello que percibimos por otros sentidos...” (Macera, 1999, p. 5)

Y entonces ¿qué resulta ser un bien cultural? De Trazgenies (2000) lo define como:

Un objeto que tiene un valor especial para una determinada cultura, por los que merece ser conservado... Sin embargo, aun cuando hablamos continuamente de objetos y cosas, merece la pena destacar que el bien cultural no es simplemente un objeto físico. Podríamos decir más bien que es una cosa compleja, compuesta de aspectos corporales y de aspectos incorpóreos. En general, los bienes que son expresiones de la cultura no son meras cosas físicas sino una agregación de perspectivas, de valores y de intereses merecedores de protección. (De Trazgenies, 2000, pp. 35-36)

De Trazgenies aporta por tanto una definición bastante amplia y sobretodo realza la importancia de la conservación del bien como parte de su existencia.

1.2. Gestión del patrimonio cultural

El término gestión se refiere al manejo de algo que se administra para que genere los resultados establecidos. Si hablamos de patrimonio cultural, esta gestión deberá trascender la superación del deterioro y/o anulación, repotenciando procesos de rehabilitación, reconocimiento y disfrute por y para todos, que lo conviertan en un verdadero elemento de desarrollo. Así citando a Ballart y Juan i Tresserras (2013), la gestión del patrimonio podría

definirse como un “...conjunto de actuaciones programadas con el objetivo de conseguir una óptima conservación de los bienes patrimoniales y un uso de estos bienes adecuado a las exigencias sociales contemporáneas”. (p. 171).

Según Campillo (1998) la gestión del patrimonio cultural presenta retos a resolver en el mundo de hoy y debe acometerse con premura con el fin de modernizar la función de la administración cultural en especial aquella que atañe al sector público. Primero, la necesidad de incorporar una lógica de productividad en la cultura por parte del personal administrativo con el objetivo de incrementar la participación ciudadana, considerando los problemas de austeridad presupuestaria que están presentes y obtener el mayor bienestar posible a la sociedad. Segundo, la necesidad de integrar la dimensión de la competitividad a la gestión pública, fruto de la competencia entre naciones y territorios. El grado de desarrollo en una economía de mercado se condiciona por la capacidad de sus sistemas productivos para competir en los mercados internacionales.

Por otro lado, la gestión del patrimonio cultural incluye diversos principios, los cuales pueden ser agrupados bajo cuatro temas generales: conceptos de gestión del patrimonio cultural, sostenibilidad, participantes y turismo, como lo sintetiza la siguiente tabla: “Principios de la gestión del patrimonio cultural” propuesta por Bob McKercher y Hilary Du Cros (2002, p. 47)

Principios de la Gestión del Patrimonio Cultural
ADMINISTRACIÓN DE LA HERENCIA CULTURAL (AHC)
- AHC se orienta a preservar y cuidar el patrimonio cultural de la humanidad para futuras generaciones.
- La conservación del valor intrínseco es importante.

<ul style="list-style-type: none"> - Cuidar del patrimonio cultural tangible e intangible se convierte en algo supremamente importante.
<ul style="list-style-type: none"> - La escala del patrimonio varía grandemente, y el proceso de administración necesaria para cada tipo también varía en correspondencia.
<ul style="list-style-type: none"> - La administración del patrimonio cultural tiene un marco de trabajo evolutivo.
<ul style="list-style-type: none"> - AHC y la conservación son actividades permanentes que se orientan a proveer algunas estructuras a la conservación del patrimonio.
<ul style="list-style-type: none"> - La conservación de los bienes del patrimonio rara vez se lleva a cabo sin algún requisito para su presentación e interpretación al público.
<p>SUSTENTABILIDAD</p>
<ul style="list-style-type: none"> - La identificación, documentación y conservación de los bienes patrimoniales son partes esenciales del desarrollo de la sostenibilidad.
<ul style="list-style-type: none"> - Cada bien del patrimonio cultural tendrá su propio significado y valores culturales.
<ul style="list-style-type: none"> - Algunas culturas difieren en su opinión sobre cuanta intervención o cambio puede ocurrir antes de que un bien deje de ser auténtico.
<ul style="list-style-type: none"> - Los bienes del patrimonio cultural deben usarse solo de manera culturalmente apropiada y sostenible.
<ul style="list-style-type: none"> - Algunos bienes patrimoniales son demasiado frágiles o sagrados para ser totalmente accesibles al público, incluido los turistas.
<ul style="list-style-type: none"> - La consulta de las partes interesadas es un componente importante del desarrollo de un bien de manera sostenible.
<p>PARTES INTERESADAS</p>
<ul style="list-style-type: none"> - La mayoría de los bienes patrimoniales tienen múltiples partes interesadas.

- La consulta de las partes interesadas es importante para definir sus necesidades en el proceso de conservación.
- Una parte interesada que no sea el administrador de bienes culturales puede tener un mayor control sobre el bien.
TURISMO
- Las necesidades turísticas no son las únicas consideradas en la gestión del patrimonio cultural.
- El turismo puede ser visto como un uso importante de un bien patrimonial, pero no es el único uso.
- El turismo puede causar impactos adversos.
- Los requisitos turísticos a veces pueden chocar con los relacionados con la conservación del bien.
- Aprovechar los ingresos generados por el turismo para la reinversión en la conservación de los bienes del patrimonio es un objetivo importante para la mayoría de los gestores del patrimonio cultural.

Fuente: Mckercher, Bob y Du Cros, Hilary, “Cultural Tourism. The Partnership between Tourism and Cultural Heritage Management”, New York, 2000.

Así la gestión del patrimonio cultural se constituye en una alternativa estratégica y contemporánea que tienen nuestras sociedades para lidiar con el rol, cada vez más importante y complejo, que cumple la cultura en sus respectivas configuraciones. Según Mikel Etxebarria (2000), los nuevos retos por los cuales deben orientarse los esfuerzos de la gestión del patrimonio cultural pasan por los siguientes puntos:

1. Renovación de la gestión pública en cultura en base a:

- a. Dar protagonismo al ciudadano. El valor supremo es el de servir a los ciudadanos.
 - b. Fomentar la cooperación. Necesidad de trabajar de manera conjunta entre las instituciones culturales y públicas.
 - c. Flexibilidad. Esta debe estar presente en las estructuras, equipamientos, métodos de trabajo, permitiendo responder adecuadamente a las demandas cambiantes.
 - d. Formación continua de los profesionales y conocimiento de las nuevas tecnologías de cara a mejorar los niveles de gestión.
2. Dar vida a los equipos creados multidisciplinarios.
 3. Estar abierto a los nuevos ámbitos de cultura. Las prácticas culturales de la ciudadanía deben cubrir todos los aspectos de las manifestaciones culturales de los que la gestión cultural no debe ser ajena.
 4. Trabajar en mejorar la relación cultura-educación y cultura-medios de comunicación, dos relaciones complejas, pero de un gran potencial.

Tomando como referencia a Hayakawa (2015) resulta útil mencionar la contextualización histórica de la maduración de la gestión del patrimonio cultural en el marco de la gestión cultural. El primer antecedente significativo acontece en la década del 1960, cuando surgen los procesos de desarrollo cultural vinculados a la animación cultural, entendida esta como la recolección, inventario, conservación y difusión de la cultura. En la década del 1970, se establece el concepto de diseminación, el cual significa desconcentrar, es decir, reconocer acciones que impliquen una cultura plural, y sin un excluyente y único

centro geográfico, estético o ideológico. En los años 1980 se da énfasis en la llamada “apropiación hibridación”, que asimila procesos de reapropiación, de recreación y de reconstrucción de identidades, todos ellos característicos de la crisis de los modelos socioeconómicos y culturales vigentes en ese momento. Ulteriormente, y ya hacia la década de los 1990, surge el concepto de “gestión cultural”.

Además, es posible hacer ciertas distinciones en los procesos de gestión asociados a los tipos de patrimonio cultural existentes: material e inmaterial. Así la gestión del patrimonio cultural material debe considerar las siguientes fases según Pearson, Sullivan, McKercher, and Du Cros (2002).

1. La identificación, clasificación y documentación de los activos heredados y sus componentes dentro de un área definida.
2. La evaluación de los valores culturales.
3. Un análisis de las oportunidades y restricciones que se tendrán que afrontar en la producción de una política administrativa que, en su momento, direccionará la conservación de los valores culturales de los activos heredados.
4. La implementación de decisiones y recomendaciones conducidas tempranamente en el proceso.

Además, esta gestión del patrimonio cultural apela a convertir la información científica en poderosa herramienta de promoción, mediante un periodismo culto, especializado y ágil, museos modernos y creativos, o agencias de turismo que formulen nuevos productos e itinerarios, es decir, de “... diseños urbanos y suburbanos pulcros, que respeten y resalten los monumentos del pasado, de muros locales. Todo ello inserto dentro de una política de

conservación del paisaje y del ambiente”. (Pearson, Sullivan, McKercher, and Du Cros (2002 p. 66).

Por lo tanto, a lo largo de las últimas décadas se observa una maduración del concepto de patrimonio cultural en el marco de la gestión cultural, que ha ido evolucionando y cubriendo cada vez más actividades e involucrando a diversos agentes, constituyéndose así en un cuerpo de conocimientos mucho más general y dentro de un marco de visión económica mucho más moderno.

1.3 Gestión del patrimonio cultural en Latinoamérica

La realidad urbana latinoamericana y caribeña es heterogénea en términos patrimoniales. Existen ciudades que poseen un rico patrimonio arquitectónico colonial o pre-hispánico tales como México, Perú, Colombia, Ecuador, Cuba, Puerto Rico, donde la renovación urbana se vincula a procesos de puesta en valor de sus centros históricos y, por otro lado, realidades como Argentina, Brasil y Chile, con ciudades que poseen patrimonios arquitectónicos y artísticos más recientes, que también explotan sus centros históricos con una perspectiva más contemporánea.

La relevancia de la recuperación de los centros históricos toma auge en Europa después de la Segunda Guerra Mundial, cuando el continente pasa por un proceso de reconstrucción a raíz de la destrucción de muchas de sus ciudades. Producto de la guerra, se dio la pérdida parcial y total del patrimonio histórico y cultural de muchas ciudades. La destrucción del monasterio de Montecasino en Italia que data del año 529 D.C es un ejemplo.



Imagen 1: Monasterio de Montecassino en ruinas (Italia) después del bombardeo aliado, en febrero de 1944. **Fuente:** Bundesarchiv, Bild 146-2005-0004 / Wittke / de <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5419752>

La discusión sobre la reconstrucción inicialmente se orientaba hacia la recuperación y protección del valor histórico cultural, principio que luego recoge la Carta de Gubbio de 1960. Luego se suma el criterio económico en la recuperación del patrimonio, de forma que más allá de la conservación de un valor cultural, el patrimonio comienza a visualizarse también como un recurso que tiene que servir a la sociedad generando ingresos. Los centros históricos no pueden ser vistos como “ciudades muertas”, conjunto de estructuras inmobiliarias relevantes culturalmente, pero carentes de función práctica y sin utilización social. Por ende, la situación debe ser evaluable económicamente. En ese sentido, tanto Italia como España lideran los procesos de generación de iniciativas para la reconstrucción en el siglo XX. En Latinoamérica, países como Colombia, Perú, Bolivia y México

comienzan a adoptar los lineamientos que vienen de Europa para la conservación de su propio patrimonio histórico. La renovada atención de los países latinoamericanos hacia procesos de evaluación y sistematización de experiencias de intervención en centros históricos es más bien reciente de la última década del siglo XX. (Carrión y Mendes, 2002).

Según Hayakawa (2015), el contexto continental cultural se ha visto influenciado por determinantes que se pueden observar en las ciudades más representativas de Latinoamérica. Entre éstas, se mencionan: los cambios demográficos, a través de un redireccionamiento de los flujos poblacionales, la globalización, la integración de mercados, las nuevas corrientes culturales y el quehacer político, que requieren espacios estratégicos como las ciudades. Por ejemplo, la revolución científico-tecnológica en las comunicaciones, que genera una aproximación territorial y transformación en espacios de formación cultural. Surge entonces un nuevo patrón urbanizador de los centros históricos que adquieren una nueva cualidad y función.

Tomando una mirada panorámica de la evolución de la región latinoamericana en lo concerniente a los procesos de gestión del patrimonio cultural de los centros históricos, es preciso contextualizar dichos esfuerzos en las ofertas globales que proveen los estados que permiten potenciar los mismos o contrariamente debilitarlos. En Latinoamérica, son identificables procesos de puesta en valor de centros históricos, realizados con fondos nacionales o internacionales, que se orientan hacia la dinámica turística. En contraste con estos grandes planes de instancias gubernamentales y con financiamiento externo, surgen experiencias alternativas viabilizadas mediante pequeños proyectos generados por iniciativas locales, evidenciando el interés de los habitantes y usuarios, reflejando las particularidades locales, las iniciativas de restauración de la Casa Franceschi es un ejemplo

de ello, estando mejor articulados con la administración municipal, como así lo manifiestan casos acontecidos en Brasil, Uruguay, México, Ecuador, Puerto Rico y Cuba, entre otros. (De Azevedo, 1990).

En este escenario, destaca el aporte gestado en Colombia, cuya importancia se hace evidente especialmente desde 1990, cuando los centros históricos fueron objeto de una política específica de conservación, sobre todo cuando se publicó el texto “Política cultural para los centros históricos y el patrimonio inmueble” con el cual Colcultura adoptó fundamentos conceptuales, políticos y programáticos para la conservación de los centros históricos, (Salazar, 1994).

Similar al caso colombiano, aunque menos exitoso, en Argentina se ha logrado avanzar significativamente en la gestión del patrimonio cultural de los centros históricos. La preocupación de los centros históricos en Argentina es más reciente que el interés por la preservación de los monumentos aislados. Destaca como piedra fundacional, la creación del Comité Argentino del ICOMOS, fundado en 1973, donde se comenzó a saber de los esfuerzos por recuperar centros históricos y cuyo alcance llevó a muchos especialistas, particularmente europeos, a participar en dichas labores.

El caso boliviano de gestión de sus centros históricos también resulta de sumo valor, especialmente desde los años 1990, cuando se implementan una serie de medidas innovadoras para el patrimonio cultural. Como antecedente resulta destacable que el interés en proteger el patrimonio cultural en Bolivia data de mucha anterioridad. El Decreto del 11 de diciembre de 1825 referencia la reutilización de edificios antiguos en funciones educativas. Pero, como fue frecuente en toda Latinoamérica, el interés se concentró en el monumento, visto como obra aislada, por lo que el tema de las áreas urbano-monumentales

ingresó muy lentamente en la atención pública y especializada. La década del 1940 marcó para Bolivia el comienzo de la conservación de sus ciudades históricas. Como ejemplo, la Alcaldía Municipal de La Paz, en pro de la planificación de la ciudad, gestó una apuesta importante, mediante un plan que consideró la conservación del centro histórico de la ciudad boliviana.

En Brasil el interés conservacionista se inicia con un interés real a través de un movimiento cultural amplio generado por las elites intelectuales, conjugando lo erudito y lo popular (De Azevedo, 1994 p.57). En 1933 el Gobierno Federal declaró como monumento la ciudad de Ouro Preto. Esto constituyó un hito de gran importancia dado que esta ciudad es la primera en el mundo que se establece como un monumento, como un todo considerando a la ciudad y su contenido de obras de arte dentro de ella como parte integral de esta categoría.

En el Caso de Ecuador, Quito es un ejemplo emblemático de recuperación de centro histórico patrimonial al ser registrada en la lista del Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1978 junto con Cracovia. Este logro tiene como antecedente el Plan Regulador de Quito de 1942, en el que se la denomina “Ciudad Colonial”. Según Peyronnie y De Maximy (2002), a finales de la década del 1980 se encontraba el centro histórico de Quito como un escenario popular, muy densamente construido y poblado, con muchos edificios en mal estado, pero que mantienen, a pesar de las carencias de una ciudad no diseñada para tanta población, su categoría de ciudad cultural y con espíritu moderno gracias a los esfuerzos de la Municipalidad.

Existen muchas ciudades con un patrimonio histórico muy rico, como por ejemplo las ciudades de Lima, Cusco o Trujillo en Perú o el centro histórico de México DF en

México. Pero la intención aquí no es hacer un análisis exhaustivo de los centros culturales latinoamericanos sino tomar como ejemplo como se desarrolla el interés en estas ciudades por recuperar y conservar sus monumentos históricos a través de iniciativas de gestión patrimonial que han servido para poder tener hoy ciudades donde lo moderno convive con lo tradicional en beneficio de los ciudadanos.

1.4 Gestión del patrimonio cultural en Puerto Rico

En el caso de Puerto Rico, la obra más importante de gestión del patrimonio y centros históricos corresponde a proyecto de renovación urbana del antiguo centro de San Juan, más conocido como el “Viejo San Juan”. (Pabón, 1999).

Desde su descubrimiento en el segundo viaje de Cristóbal Colón en 1493 empieza un lento crecimiento demográfico, sin embargo, la colonización propiamente dicha comienza con el nombramiento de Ponce de León por parte del rey Fernando el Católico como gobernador de San Juan y los asentamientos humanos comienzan a desarrollarse. (Alegría, 1969). Estos asentamientos estaban influenciados por estándares arquitectónicos de la metrópoli según los cuales la ciudad comienza a crecer y formarse. Una de las principales construcciones que hoy tiene un valor histórico se realiza en el año 1539 con la construcción del Castillo de San Felipe del Morro con el propósito de proveer una defensa efectiva a la ciudad de San Juan, tanto de indios caribes como de los corsarios y piratas que comenzaron a merodear el Mar Caribe. Uno de los piratas que llegó a la isla fue el inglés Sir Francis Drake en 1595 quien no pudo saquear la isla. Sin embargo, la ciudad no corrió la misma suerte con Sir George Clifford conde de Cumberland quien llegó a desembarcar y sitiar la ciudad, un brote de disentería obligaría a Cumberland a retirarse de la isla luego de haberla saqueado. Los holandeses a cargo de Balduino Hendrickson también sitiaron la

ciudad en 1615 con relativo éxito. Con el fin de resguardar la ciudad de estos ataques se construye la muralla defensiva de la ciudad en 1631 – 1635, la construcción duraría hasta fines del siglo XVII. En el siglo XVIII se construye la iglesia y convento de los franciscanos la cual se remodelaría en el siglo XIX y llega hasta nuestros días como el hotel El Convento. Otras construcciones se llevan a cabo en el siglo XVIII tales como la Capilla del Santo Cristo de la Salud, el palacio episcopal, etc. Se continúan, sin embargo, los ataques por parte de los ingleses, quienes en esta ocasión logran desembarcar y casi tomar la ciudad al mando de Sir Ralph Abercromby.

En el siglo XIX se construye el teatro Municipal de la ciudad, el Colegio seminario de San Idelfonso en 1832 de estilo neoclásico, el edificio de la diputación provincial, el palacio de Santa Catalina, edificio de la Real Intendencia (hoy departamento de Estado), etc. Los frecuentes cambios políticos que experimenta España durante las primeras décadas del siglo XIX, así como el efecto de las guerras de independencia en Hispanoamérica, habrían de repercutir en la ciudad y todo el país.

La construcción de nuevas y modernas vías de comunicación y la introducción del automóvil habría de facilitar el desarrollo de Puente de Tierra, el Condado y el resto de Santurce con el consiguiente éxodo de muchas familias y de las más importantes firmas comerciales. Comenzó así el proceso de decadencia de la vieja ciudad, que no pudo ser detenido por la construcción, en las primeras décadas del siglo XX, de edificios que enriquecieron con nuevas modalidades estructurales y estilísticas, la arquitectura de la ciudad. Entre ellos merecen mencionarse el Casino de Puerto Rico, el edificio de la Aduana, el del Royal Bank of Canada, la biblioteca Carnegie, el Ateneo puertorriqueño y el Banco Popular (Castro, Alegría, 1989 p 22).

Según Castro y Alegría, en la época muchos consideraban que, para seguir la ampliación de la construcción de edificios, la única manera era la sustitución de los viejos y arruinados edificios por otros modernos. Siguiéndose esta tendencia se realizaron algunas demoliciones, construyéndose, en el lugar de las viejas casas, pequeños multipisos. Esto sin embargo, no detuvo el deterioro de la ciudad, que seguía convirtiéndose en una zona de arrabal cuyo eje lo constituía la calle de Cristo, a sólo una manzana de la Fortaleza.

Por otro lado, por los años de 1950 se establece una nueva tendencia hacia la restauración de la ciudad vieja y posteriormente, el Instituto de Cultura Puertorriqueña, creado en 1955 lidera un vigoroso proceso de rescate de este centro histórico que sigue vigente. La primera etapa fue la rehabilitación del Viejo San Juan. Esta etapa representó la mayor iniciativa para rescatar la herencia cultural de la vieja ciudad que posee un fuerte componente histórico colonial-español con el objetivo de fomentar el turismo. La rehabilitación de San Juan fue el primer proyecto de rehabilitación patrimonial urbana de Puerto Rico, y como tal, se configuró como piedra capital de esfuerzos posteriores. Dicha ambiciosa meta (la zona posee cerca de 1,400 estructuras), fue generada usando como referente ideas muy significativas a nivel internacional. Así, el sistema completo de murallas y fortificaciones fue conservado en buen estado, reciclando antiguas estructuras a sazón de la tendencia de las restauraciones ortodoxas. El valor de uso fue enriquecido vía museos, espacios urbanos, galerías de arte internacionales, restaurantes, y edificios comerciales e institucionales, además de las dependencias del Poder Ejecutivo. No es posible olvidar el carácter de nudo regional del Caribe para el turismo de cruceros de pasajeros, por lo cual se rescatan los muelles y el íntegro del frente portuario del casco histórico.

Uno de los objetivos básicos de dicho proyecto ha sido recuperar la calidad de vida, para conservar una población estable y, con ello, una tradicional e intensa dinámica de vida, garantizada por el respaldo del Estado, que subsidia la restauración de viviendas, logrando que los habitantes originales se trasladen a otras zonas. Luego de treinta años, es identificable la recuperación casi total del centro histórico de San Juan, que se constituye como un oasis cultural-ambiental, revaluado para la población y cuya creciente vitalidad social manifiesta su vigencia.

Según Pabón (1999), se identifican las siguientes fortalezas del proyecto elaborado en San Juan. La primera y más clara es que fomenta una ciencia conservacionista en la isla, aunque en un principio motivado básicamente por una tendencia hacia el fomento del turismo. El segundo aporte radicó en el hecho de que desde el inicio se comprendió que el núcleo histórico debía ser leído como un solo organismo polifuncional, en cuanto a su actividad pública. La tercera fortaleza del proyecto fue que paulatinamente la zona recuperó su anterior condición de ícono cultural. El cuarto aporte trascendental fue la sistematización en cuanto a su administración y manejo. Finalmente, la quinta fortaleza relevante fue la aprobación de una ley de beneficios tributarios que beneficiaba a los inversionistas que asumieran proyectos privados de rehabilitación y conservación. Asimismo, es posible tener una lectura crítica, merced a la cual se identifica como principal desacierto que el proyecto no desarrollara una visión de futuro, lo que ha devenido en un estado de inmovilidad. Además, según Pabón (1999) la ausencia de visiones sociológicas, antropológicas y de planificación social ha sido una característica común en los enfoques para investigar el sector. Una mayor discusión sobre estas falencias puede encontrarse en Torres (1994).

En el caso de otros pueblos de Puerto Rico, se tiene referencia de Sepúlveda (1994) que menciona los intentos modernos de documentar los centros urbanos en Puerto Rico. Según su bien documentado Atlas histórico de la ciudad de Puerto Rico en 1846 el gobernador Rafael de Arístegui y Vélez emprende la labor de levantar un cuadro concienzudo de descripciones topográficas de todos los municipios, incluidas sus poblaciones. Este esfuerzo es continuado pocos años más tarde por el gobernador Fernando de Norzagaray y Escudero quien retoma la iniciativa y prepara un Diccionario geográfico, estadístico e histórico de Puerto Rico en 1853. Luego se sigue la imposición legal de la metrópoli de cartografiar los pueblos en 1867, cuando se extiende la Ley de Alineaciones que se aplicaba en España. Son estas las iniciativas de formalizar el inventario urbano de los pueblos de Puerto Rico.

Ponce, la segunda ciudad del país cumplió con su encomienda de documentar la infraestructura del pueblo de manera particular. En 1868 la ciudad propuso posponer el proceso de levantar el plano por razones presupuestarias. Argumentaron que el huracán, las inundaciones y los terremotos acaecidos al final de 1867 habían golpeado duro la economía de la región. No obstante, luego gracias a la labor del ingeniero Félix Vidal D'ors en 1869 determinaron el diseño de las intersecciones de las calles de Ponce (Sepúlveda, 1994).

Yauco asumió la vanguardia en Puerto Rico en cuanto a poner al día la legislación municipal relacionada con los asuntos de planificación urbana. En una sesión urbana de su gobierno celebrada el 3 de diciembre de 1863, planteó la necesidad de establecer reglas a las que debía someterse todas las nuevas fábricas de casas en el pueblo. Las reglas redactadas en aquella reunión constituyen un precedente legal de planificación urbana municipal importante en Puerto Rico. A la vez dejan ver con claridad el reclamo por

estandarizar los estatutos reglamentarios de ordenación municipal requerida por la isla (Sepúlveda, 1994).

A pesar de lo mencionado anteriormente, en cuanto a la restauración de los centros históricos en el pueblo de Yauco, ésta ha sido más bien por iniciativas privadas que por iniciativas gubernamentales. Muchas construcciones antiguas se han visto venir abajo porque dichas iniciativas no han sido suficientes para mantener las casas o monumentos de valor histórico cultural de manera adecuada. Entre estas tenemos la Casa Franceschi. Sin embargo, este descuido no es exclusividad del pueblo de Yauco. Las iniciativas privadas con un espíritu de rescate cultural e histórico se pueden ver distintos pueblos fuera del centro de San Juan. Un ejemplo de ello es una casa de bella arquitectura ubicada en la calle las Neredias 71, esquina las Acacias en Mayagüez. No se tiene mayor información de ella, solo su bonita arquitectura que comienza a ceder a los estragos del tiempo.



Imagen 2: Casa en Mayagüez ubicada en la calle las Nereidas 71, esquina la Accacias. En muy mal estado de conservación. Fuente: Puerto Rico Historic Building Drawing Society.

Otro ejemplo, ya no solo de olvido y de carencia de iniciativas de conservación es la antigua sede de la empresa Yaucono en la Av. Fernández Juncos en Santurce, San Juan. Se observa en la Imagen 3 tomada en 1924, como era dicha casa.



Imagen 3: Antiguo Edificio de la empresa Café Yaucono en 1924. Fuente: Puerto Rico Historic Building Drawing Society.

Sin embargo, hoy en día es difícil reconocer dicha casa ya que se encuentra en un estado no de falta de conservación sino de completo abandono. (Véase la fotografía tomada en el 2020 de la misma casa en la Imagen 4).

A pesar de estas faltas de iniciativa tanto locales, o institucionales, existen muchos casos donde estas iniciativas han servido para mantener el legado histórico cultural de casas antiguas, constituyéndose hoy en edificios públicos que dan un servicio a la comunidad.



Imagen 4: Antiguo Edificio Café Yaucono en 2020. Fuente: Puerto Rico Historic Building Drawing Society.

Éste es el caso de la antigua Casa Roig en Humacao, obra de don Antonin Nechodoma, uno de los arquitectos más destacados en las primeras décadas del siglo XX en Puerto Rico. La estructura, cuya construcción comenzó en el año 1919, fue adquirida por el Colegio Regional de Humacao con el fin de restaurarla y convertirla en el “Museo Universitario del Este y Archivo Histórico Regional del Área”. El proyecto garantizaría la conservación de

esta importante obra arquitectónica, además de proveer al pueblo de un centro para actividades culturales. Véase la Imagen 5.



Imagen 5: Casa Museo Roig en Humacao. Fuente: Tripadvisor.com

Otro ejemplo de una casa adecuadamente conservada es la casa de Pedro Tomás Vivoni construida en 1913 y ubicada en el pueblo de San Germán. En la Imagen 6 puede apreciarse el perfecto estado de conservación de las estructuras iniciales de la construcción.

La Casa Franceschi presenta una situación intermedia entre una conservación y restauración completa y otra a medio camino. En un principio, cuando esta Casa estaba abandonada en el pueblo de Yauco, el arquitecto Enrique García Torres presentó una propuesta para la adquisición y restauración de esta casa y convertirla en un centro de facilidades y servicios culturales y sociales para la comunidad de Yauco.

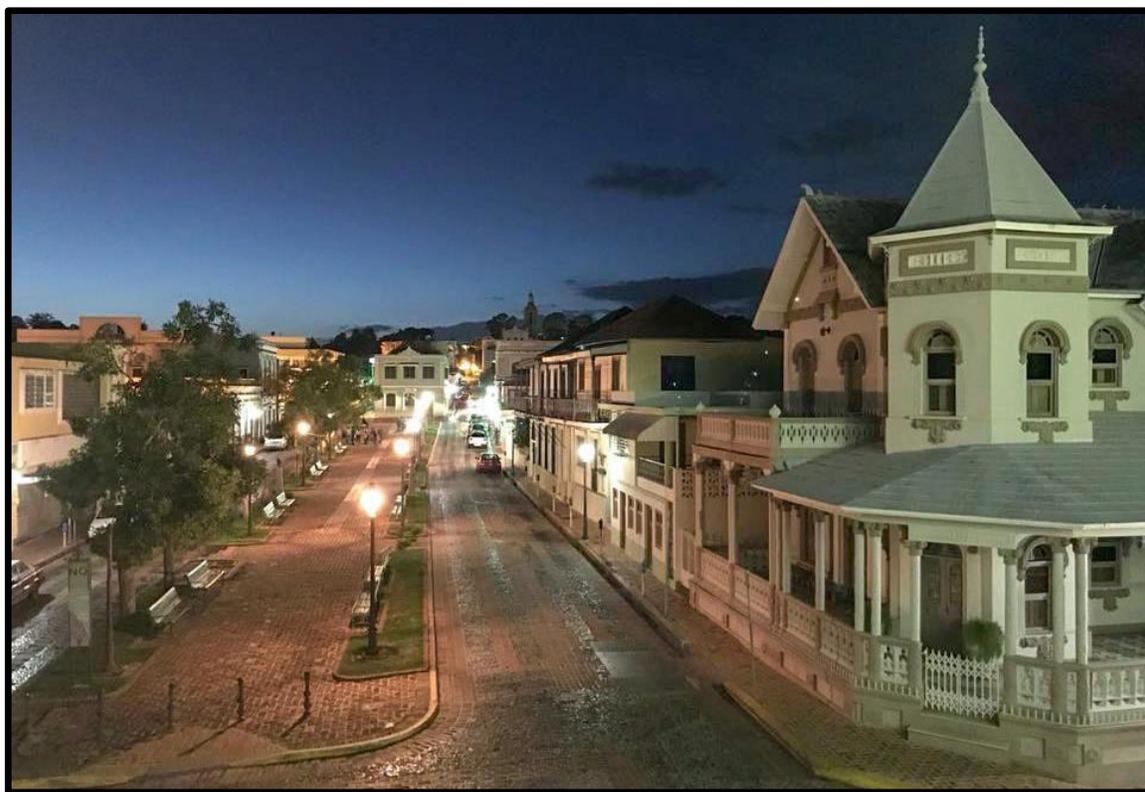


Imagen 6: Casa Pedro Tomás Vivoni en San Germán. Fuente: Puerto Rico Historic Building Drawing Society.

Esta iniciativa surge a principios de 1980 cuando un grupo de ciudadanos yaucanos formaron una sociedad pro bellas artes. Su objetivo primordial fue el de restaurar la estructura y devolverla al pueblo como parte de su historia y de patrimonio cultural. Según García Torres (1985) muchos grupos cívicos y culturales mostraron gran interés y apoyo al proyecto; entre ellos: El centro Cultural Amaury Veray, el Círculo Cultural Rojas Tollinchi, y el Comité Organizador del Festival del Café. El proyecto fue encargado al Arquitecto García Torres, quien planteó una propuesta de renovación y ampliación de la Casa Franceschi que incluiría salas de exhibición artísticas, salas de conferencias, talleres de trabajo entre otras. El proyecto consideraba reorganizar e institucionalizar las actividades y entidades socio-culturales de la comunidad. La nueva función de la estructura no solo tenía el propósito de conservar y reutilizar la estructura de valor histórico, arquitectónico y

artístico, sino también, el de fomentar y fortalecer los ambientes y estructuras sociales-culturales de Yauco. En la segunda parte de este trabajo veremos con más detalle dicho legado, especialmente artístico.

1.5 Conceptos básicos de conservación y restauración

Antes de entrar a detallar el proceso de conservación y restauración, es necesario abordar el principio que se encuentra detrás del mismo. Lo primero que se tiene que tener en cuenta cuando uno se embarca en un proyecto de este tipo ya sea arquitectónico, artístico, o de cualquier otro objeto, es conocer la naturaleza del objeto a restaurar, el uso que se le dio, la época a la cual pertenece, el artista que creó dicha pieza, el entorno socio-cultural, etc. Esto es muy importante dado que es necesario entender el cambio conceptual del objeto utilitario a objeto cultural, cual es el tiempo requerido para que un objeto pase ser un artículo de uso a ser una reliquia con una connotación de valores completamente diferente. La restauración se produce no solo ya para conservar las virtudes funcionales del objeto sino para conservar el espíritu inicial que motivó al artista a crear una obra u objeto. La esencia de la obra envejecida que cobra valor por la antigüedad y singularidad de dicho objeto, asignando al tiempo una connotación positiva, se convierte en un agente con orientaciones opuestas. Es decir, acrecienta el valor de la obra, pero a su vez produce las condiciones que van haciendo que esta llegue a su estado final de existencia (*Thánatos*). Por lo tanto, el conocimiento previo de los factores que han afectado a la obra desde su creación hasta su llegada al tiempo actual es de primera importancia para poder abordar un proyecto de conservación y restauración siempre teniendo en cuenta el factor del tiempo que para el restaurador significará aprovecharlo de manera positiva intentando alargar lo más posible

la influencia de su existencia (*bíos*) para el disfrute de generaciones futuras, pero manteniendo la esencia del artista (*heros*).

El segundo factor es el tiempo, que como ya dijimos actúa en dos sentidos uno acrecentando el valor del objeto y el otro reduciendo su ciclo de existencia a través de los factores que afectan a lo largo de éste. Se debe entonces tomar una posición crítica basada en los principios de conservación y restauración para no reducir el valor que el tiempo le da al objeto y abordando las intervenciones que minimicen sus efectos negativos. La experiencia y destreza del restaurador son muy importantes en esta etapa, así como los criterios en los análisis filológicos que realicé y la objetividad de su trabajo no dejándose influenciar por posiciones, gustos o egos.

Finalmente, el tercer elemento crucial en una intervención es la puesta en obra del plan de conservación y restauración que el restaurador ha elaborado. Significa alterar la condición de la obra para eliminar aquellos elementos que le afectan negativamente, ya sea por efectos del tiempo o efectos de índole externa como inundaciones, deterioros por agentes físicos, desastres, etc. que reducen el valor de la obra y afectan el espíritu de esta y lo que quiere transmitir. Aquí hay que tener mucho criterio para modificar solo lo necesario y requerido para que la obra de arte se mantenga conservando su esencia, es decir la del autor y el tiempo. Se requiere de mucha experiencia, análisis crítico y paciencia por parte del restaurador, máxime teniendo en cuenta que su trabajo podría ser irreversible (aunque debería evitarse a toda costa) y en la mayoría de los casos de forma anónima.

1.6 Evolución de la teoría de la restauración

En esta parte vamos a describir la evolución del pensamiento en materia de restauración de los siglos XIX y XX, como referente para entender la restauración en la actualidad.

Durante el siglo XIX los principios de restauración se empiezan a plantear de un modo teórico hacia la problemática de cómo intervenir sobre un objeto antiguo. No solo se trata de realizar reparaciones puntuales para mantener la utilidad, sino de estudiar el porqué y el cómo se repara un objeto y las consecuencias que tendrá esa acción, tanto materiales como conceptuales. Esta perspectiva sitúa la restauración en un campo propio, más próximo al científico, relacionado con el estudio y protección del legado cultural de la humanidad, que al artesanal que se limita a meras reparaciones puntuales de objetos deteriorados, aunque la herramienta que se utilice, en muchos casos, esté muy cercana al campo artesanal.

Las primeras teorías de restauración y las primeras normativas de protección patrimonial que estarán relacionadas directamente con el mundo arquitectónico cobran auge en el siglo XIX, teniendo su origen en el campo de los objetos antiguos. Entre estas primeras teorías, destaca la denominada “restauración estilística” teniendo como máximo representante al arquitecto francés Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc.

Según Viollet-le-Duc la restauración tenía como objetivo recuperar el estado completo de la obra de arte. Los elementos perdidos o deteriorados se podrían recuperar y deducir por medio de un razonamiento científico. La base de su teoría y, a su vez, su argumentación más cuestionada se puede resumir en el siguiente principio del arquitecto: “Restaurar un edificio no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo, es restituirlo a un estado completo que quizá no haya existido nunca”. (Tejedor 2016 p. 12) Pretendía, por tanto,

conseguir que un objeto obtuviera un estado puro en su estilo de origen o por medio de, no sólo la eliminación de sus añadidos históricos, sino completando sus trazas donde no se hubieran llegado a construir, para lograr la “pureza del estilo original”. Con ello, muchos edificios restaurados en el siglo XIX adquirieron una apariencia inerte y se convirtieron en “falsos históricos”. El objetivo de la restauración estilística era conseguir monumentos ideales que ofrecieran el aspecto de obra recién elaborada.



Imagen 7: En el siglo XIX Viollet-le-Duc restauró una parte de la Catedral de Notre Dame que data del siglo XII. Actualmente afectada por el incendio del 15 de Abril del 2019. Fuente: <https://www.la-croix.com/Culture/Expositions/Viollet-le-Duc-passeiste-et-futuriste-2015-01-02-1261378>

Este estilo de restauración será criticado por doble falsificación de la obra de arte al eliminar la influencia del tiempo y supeditar la materia a la idea. A pesar de ello, no se puede considerar a Viollet-le-Duc sólo teniendo en cuenta su parte teórica discutible, sino que aportó una visión del monumento y de su intervención muy clara propiciando una base fundamental en la práctica restauradora posterior.

Es en el siglo XIX que aparece otra corriente de restauración completamente antagónica al enfoque estilístico de Viollet-le-Duc, encabezado por John Ruskin. Esta nueva corriente filosófica basada en la “no intervención” tuvo gran acogida inicial en Inglaterra. Esta teoría defendía la estricta conservación como único instrumento legítimo para el cuidado de la obra de arte. Planteaba una visión de conservación tan radical que lleva a preferir la ruina del monumento a cualquier intento de reconstrucción. Así, la antigüedad de la obra de arte viene a ser un valor sustancial y signo de su autenticidad.

Esta teoría no fue la única que se desarrolló en este período, planteando visiones alternativas a la restauración de estilo. A finales del siglo XIX aparece en Italia una escuela restauradora que se asienta en principios científicos y será conocida como “restauración científica”, teniendo como máximo representante a Camillo Boito, quien tomará algunos planteamientos de Ruskin.

La restauración estilística estricta genera otra corriente mucho más flexible, el “método histórico-analítico” que admite la reconstrucción, pero refrena la inventiva, permitiendo sólo aquellas reconstrucciones avaladas por un análisis material y documental de la obra a restaurar.

Las escuelas de restauración del siglo XX se ven influenciadas por el legado y pensamiento cultural de los italianos. Es así que Camilo Boito y su “restauración científica”,

marcará este pensamiento y tendrá gran acogida no solamente en Italia sino a nivel internacional durante el siglo XX. El pensamiento de Boito supondría un punto intermedio entre Viollet-le-Duc y John Ruskin, condenando los excesos de la reconstrucción arbitraria, pero sin llegar al radicalismo conservador. Por lo tanto, admite la restauración dentro de los límites que puede marcar el monumento-documento. Postula una teoría que tiene como base la importancia de la instancia histórica y el valor documental de la obra de arte, es decir, el objeto es como un libro al que hay que leer sin trastocamientos, por lo que no son admisibles los planteamientos de Viollet-le-Duc. Boito defiende el objeto con añadidos y transformaciones como parte de su “autenticidad histórica” haciéndose necesario su estudio pormenorizado para conservarlo.

Este planteamiento puede estar cercano a las ideas de John Ruskin y coincide con él en la importancia de la consolidación y mantenimiento como base fundamental de su teoría. Así Boito plantea la intervención necesaria dentro de unos límites mínimos y siempre que se deba añadir nuevos elementos a la obra, se hará por necesidad de conservación, evitando falsear la información del objeto, por lo que todo añadido será diferenciable para preservar su autenticidad histórica.

La aparición del valor estético en comunión con el histórico a la hora de estimar un objeto artístico supondría el surgimiento de la teoría que más influencia ha tenido en el mundo. El ‘restauro crítico’. Esta teoría plantea que la restauración debe ser realizada de modo que garantice el componente artístico del resultado; debe recuperar la unidad figurativa, su entidad y naturaleza artística. Todo esto no niega la necesidad de preservar la lectura documental, sino que se subordina a la preeminencia del valor artístico. Esta presencia de dos valores de importancia capital implica un proceso crítico a la hora de

acometer una restauración y es este proceso crítico el que condicionará la dificultad de la restauración. Esto no supone volver a planteamientos de reconstrucciones indiscriminadas, sino que el proceso crítico marcará también los límites de la intervención.

La aparición del restauro crítico no supuso la invalidación de los principios formulados por Camilo Boito, sino que se han mantenido, especialmente en lo que se refiere a los objetos que no gozan del carácter artístico sobre lo que se centra Brandi. Pero este desarrollo de la teoría de la restauración que podríamos entender como lineal, en los últimos años del siglo XX derivará en un debate sobre el rechazo o la aceptación de estas teorías a las que se le suman otras nuevas, de forma que la restauración en el momento actual pasa por una situación que la hace muy difícil de definir teóricamente

1.7 Proceso de restauración

A continuación se analizan los principios de los procesos de la conservación y restauración, exponiendo las metodologías de carácter normativo basadas en los planteamientos de “La Carta de la Restauración” de Cesar Brandi (2002) y los planteamientos teóricos de Umberto Baldini que clarifica en base a su larga experiencia, plasmada en la exposición “Firenze restaura” de 1972 y sintetizada en su obra *Teoría de la Restauración* (Baldini, 1997 y 1998).

En toda obra de Arte se pueden registrar por lo menos tres actos, el primero es el de la creación por parte del artista, el segundo es la acción del tiempo sobre la obra y el tercero es la acción del ser humano. Esta última es la actividad del restaurador, y puede ser de dos maneras: 1. Reparando la acción degeneradora o modificadora del tiempo, 2. Modificando

el estado del primer acto y, a veces, también del segundo situando la obra en un nuevo contexto (pudiendo ser el resultado positivo o negativo).

La conservación o mantenimiento es una acción del ser humano que se dirige al tiempo-vida de la obra, por consiguiente, tiene un valor del segundo acto. La restauración, sin embargo, es un auténtico tercer acto, y su principal objetivo es la necesidad de corregir cualquier daño. Esta acción es de carácter tecnológico, científico, filológico y crítico. La restauración puede que no se llegue a producir, sin embargo, la conservación es imprescindible, inaplazable, inevitable y necesaria, debido a que gracias a esta se prolonga la vida de la obra de arte. Se evita su rápido *thánatos*, prolongando lo más posible su *bíos*, y evitando modificar arbitrariamente su *heros*.

Para comenzar una restauración, mantenimiento o conservación de una obra, el paso inicial es un estudio filológico que permita identificar el estado en que se encuentra la obra y los elementos que se puedan recuperar. Este primer paso es el más importante dado que permite tener conocimiento de la obra y por consiguiente su “conciencia” y a partir de allí, el acto de conservación o restauración. Luego se aplicarán las técnicas de conservación o restauración, sin embargo, todas ellas deben respetar un principio fundamental e irrenunciable: “No debe modificarse de ninguna manera el valor de esa conciencia”. (Baldini, 1997, p. 9).

Es fácil caer en la tentación de darle un toque particular o personal a la obra que se restaura, por ello antes de iniciar cualquier proceso de intervención se debe definir su extensión, importancia y forma. Se deben evitar los actos competitivos y esto ocurre cuando la restauración pretende embellecer, corregir y mejorar una obra. Otro aspecto que evitar en la tarea de restauración es el de la imitación, se puede entrar en competencia con la obra

y convertirla en una falsificación, aún cuando se aplique a partes secundarias de esta. Una mala restauración consta de una parte original y, por tanto, verdadera y de otra parte no original y, por tanto falsa, que imita a la primera a pesar que no se detecte ninguna diferencia visual. Entonces, para que no se caiga en la imitación, la acción del ser humano (tercer acto) no debe en absoluto modificar, sino ensalzar y evidenciar lo que ya existe. Debe ser una actuación crítica no guiada por el gusto, opiniones o modas. No se debe menospreciar los valores, el *heros* de la obra por prolongar el *bíos*. Es por lo tanto el proceso de intervención un trabajo que implica un alto conocimiento de la obra, que prolongue su tiempo de vida manteniendo su conciencia lo más idéntica posible a labor del artista creador considerando de manera crítica los efectos del tiempo sobre la obra.

El segundo paso luego del estudio filológico de la obra para determinar su estado y conciencia es el de la limpieza. La limpieza permite eliminar de la superficie restauraciones anteriores o elementos superpuestos de otra naturaleza, descubrir o evidenciar una interrupción del trazo original en forma de “laguna”. Esto ocurre en el transcurso del tiempo por varias causas entre las que cabe mencionar, deficiencias del material, mantenimiento incorrecto o accidentes externos. La “laguna perdida” es la separación total y permanente de una determinada parte de la obra asociada al desprendimiento, perjuicio, daño y ruina. En la imagen número 8 podemos observar el daño a una pintura hecha con un elemento punzocortante, el cual si hubiera dejado espacios vacíos se consideraría una “laguna perdida”. La imagen 9, por otro lado, sí muestra partes del cuadro completamente ausentes; estas partes se identificarían como “laguna perdida”.

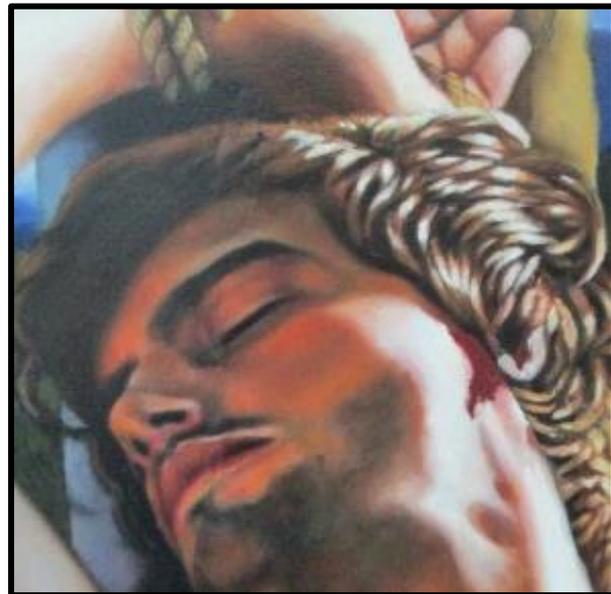
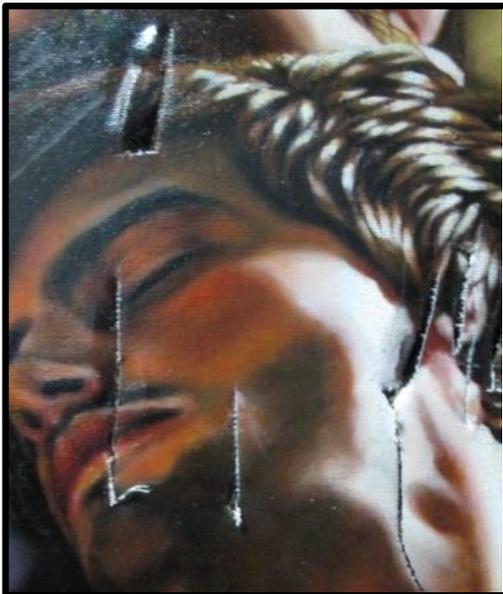
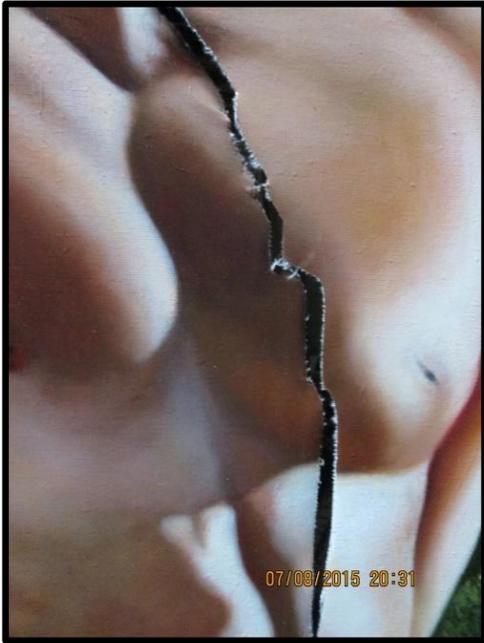


Imagen 8: Daño realizado en una pintura con un elemento puzocortante. El análisis mostró que no existían “lagunas perdidas”, el lienzo estaba completo. Las imágenes de la derecha muestran la obra restaurada. Fuente: Archivo del autor.

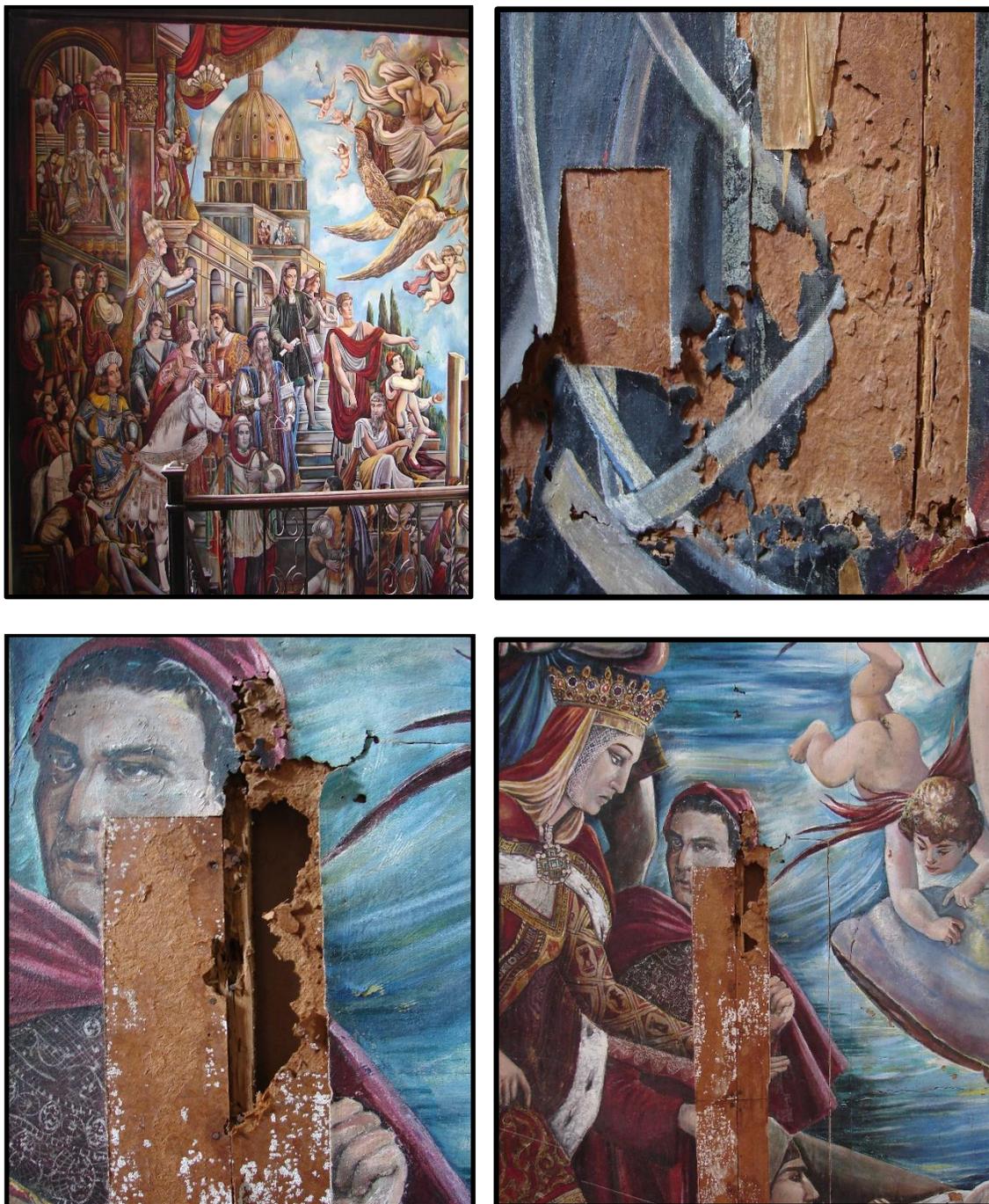


Imagen 9: Daño realizado en una pintura de Morello. Se puede observar en la imagen superior derecha perdidas del lienzo ocasionadas por la carcoma. En las imágenes inferiores se observa claramente las “Lagunas Perdidas”, es decir las carencias del material original. Fuente: Archivo del autor.

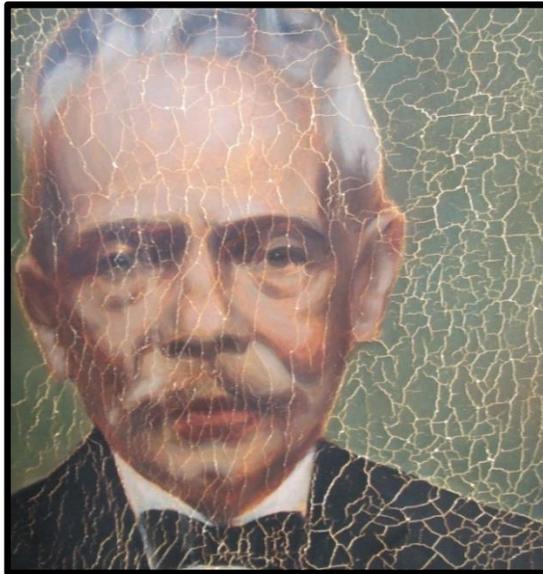
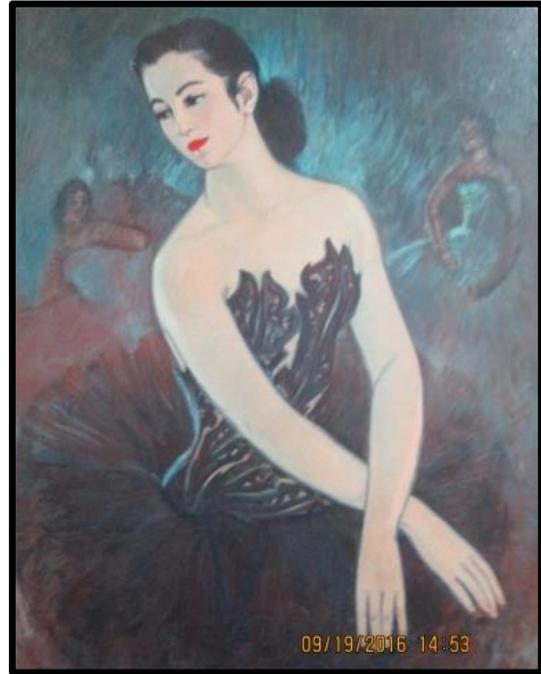


Imagen 10. En el primer recuadro de la izquierda tenemos carencias de color en determinadas zonas de la pintura (laguna falta), en el recuadro inferior izquierdo la pintura presenta un craquelado (laguna falta). Las imágenes de la derecha muestran la obra restaurada. Fuente: Archivo del autor.

La “laguna falta” es cuando está incompleto o no acabado. En una superficie pintada se considerará “laguna perdida” cualquier ausencia total de color, incluida la primera capa de soporte, o como en el ejemplo mostrado en la imagen 8, si hubiese un desprendimiento físico del lienzo producto de la acción mecánica violenta, se consideraría como “laguna perdida”. Por otro lado, se considerará “laguna falta” una modificación de la capa pictórica como el craquelado o las abrasiones. Ver Imagen 10.

En este proceso cualquier acto de réplica será siempre diferenciada, dado que la igualdad no es posible, la diferenciación es absolutamente necesaria, para no caer en el error y en el efecto negativo de introducir en la obra una igualdad falsa haciéndola pasar por auténtica, cayendo en lo que se advirtió anteriormente, la imitación, competencia y falsificación.

La siguiente etapa es la determinación del potencial expresivo. Este concepto trata de expresar el valor artístico de la obra debido al primer acto y al segundo acto. El potencial expresivo se puede expresar numéricamente como una suma del primer y segundo acto. Por ejemplo, tomando valores arbitrarios, podría ocurrir que un objeto tenga potencial expresivo 10, que correspondería 6 al primer acto y 4 al segundo acto, entonces diremos que el potencial expresivo es $(6+4)$. Cualquier posterior alteración que sufra el objeto modificará este potencial. Si la modificación se produce por un segundo acto positivo, entonces será parte de un acontecimiento que se integra al segundo acto de manera positiva aumentando por lo tanto su potencial expresivo. En este caso la intervención no será necesaria. Si la modificación se produce, por ejemplo, debido a una pérdida o a un desprendimiento de material (lagunas faltas o lagunas perdidas), este segundo acto será un acto negativo, haciéndose necesaria la intervención y se modificará el potencial expresivo.

Por ejemplo, tomemos de manera arbitraria un objeto con potencial expresivo de $(6+4)$ sufre una alteración que consiste no solo en una pérdida parcial o amputación lo que convertirá el valor de $(6+4)$ en un irrecuperable pero estabilizado y asumible $(5+3)$, sino también se agregará una nueva variación, dado que la laguna adquiere un valor expresivo autónomo x . Este modifica el potencial del objeto, que ahora tendrá un potencial de $(5+3) + x$. Una intervención será correcta si logra recuperar los valores del “*heros*” recuperando y devolviéndole en exclusiva el potencial $(5+3)$. Y ello podrá ocurrir solo actuando sobre el potencial x . Debe evitarse la modificación del potencial x hasta aproximarlos, con actos de imitación o repetición, al potencial 5. Se introduciría una modificación del potencial del objeto, convirtiendo la relación de $(5+3)+x$ en $(5+x)+3$. Contrariamente, si la operación modifica el potencial x hasta aproximarlos, con actos de imitación o repetición, al potencial 3, se modificará nuevamente el potencial del objeto pasando de una relación $(5+3) + x$ a una relación $5 + (3+x)$. Esto equivale a restar del potencial $(5+3)$ el valor 3, reduciendo, por consiguiente, a 5, lo que equivale a que un segundo acto positivo pasa a ser negativo, asimilándose a una pérdida.

De lo expuesto, se concluye que, si realmente queremos neutralizar el valor x , será necesario evitar cualquier acto de imitación o competición y realizar una intervención que no sea ni formal ni cromáticamente autónoma. Para no ser formalmente autónoma basta con que no contenga o no dependa de la invención de elementos relativos al dibujo, para no ser cromáticamente autónoma es necesario que contenga en sí, de forma abstracta y separada, el valor cromático de todo el potencial $(5+3)$. Por lo tanto, en la cuantificación del potencial expresivo, su valor deberá ser 0.

Sin embargo, a fin de obtener esa diferenciación que consideramos necesaria en la intervención, es preciso actuar desde el conocimiento y, por lo tanto, desde la correcta definición crítica de lo que ha provocado el cambio de status de la obra y la interrupción de su imagen.

La etapa final del proceso de intervención es la ejecución de la restauración. Al emprender nuestra restauración, entonces, deberemos centrar la atención en la cantidad de trabajo dado que el modo y la absoluta necesidad de que la intervención sea diferenciada ya se han mencionado. Dos son los métodos de intervención más usados o los que deberían ser usados correctamente. La selección cromática y la abstracción cromática.

Entendemos como abstracción la capacidad de la mente para distinguir entre las diferentes propiedades de un objeto sensible, pensando en cada una de ellas de manera independiente y dotándolas de una existencia autónoma. Por otra parte, entendemos por selección la elección hecha rechazando o manteniendo los elementos más aptos para conservar ciertas características de un estado, entonces sustituyendo la mente por el ojo, que a su vez actuará luego sobre la mente. Por abstracción cromática entenderemos la capacidad del ojo para distinguir entre los diferentes colores de una policromía y juntarlos sin mezclarlos entre sí. De igual forma, diremos que la selección cromática es una elección de colores hecha para conservar unos caracteres determinados.

La utilización de la selección cromática o de la abstracción cromática, o de ambas, en las intervenciones que modifican el status de las lagunas representa un tercer acto, un acto crítico de restauración. Por lo tanto, su aplicación diferenciada sigue el principio de la lectura de la obra, que sólo puede realizarse críticamente.

Tanto las intervenciones de selección como de abstracción se integran de la misma manera en el contexto y, por lo tanto, en la realidad de la obra. En ambos casos, los colores que se utilizan para la reintegración son los de la cuatricotomía (cuatro colores suficientes), que aquí se han utilizado de manera que, aun confluyendo en una suma distinta y variada, mantienen su libertad e independencia, mezclándose solo en el ojo del espectador no para crear un nuevo color monocromo, sino para relacionarse de manera polícroma con los colores existentes, que, cada vez, el ojo extrae como media de esa suma.

En la segunda parte de este trabajo, mostraremos las restauraciones realizadas en la Casa Franceschi, y allí aplicaremos las metodologías explicadas aquí en el tratamiento de las obras de arte y murales del mantenimiento del máximo potencial expresivo y de selección cromática y abstracción cromática.

Capítulo 2: Proyecto de restauración de la Casa Franceschi

2.1 Descripción de la Casa Franceschi

Dos fuentes secundarias han servido de inspiración y base para este capítulo y el siguiente. El primero el trabajo de tesis del que en su momento presentó el estudiante de Arquitectura Enrique García-Torres y el excepcional trabajo del Arq. Jerry Torres-Santiago cuyo libro *El Palacio de Alejandro* constituye la fuente obligatoria de todo interesado en el tema, no solo por ser la publicación más reciente con respecto al mismo sino por el detallado trabajo de investigación que acometió para mostrarnos de forma rigurosa y amena los aspectos históricos, arquitectónicos y artísticos de la Casa Franceschi.



Imagen 11: Fotografía frontal de la Casa Franceschi en Yauco. Fuente: Archivo Fredy Caballero.

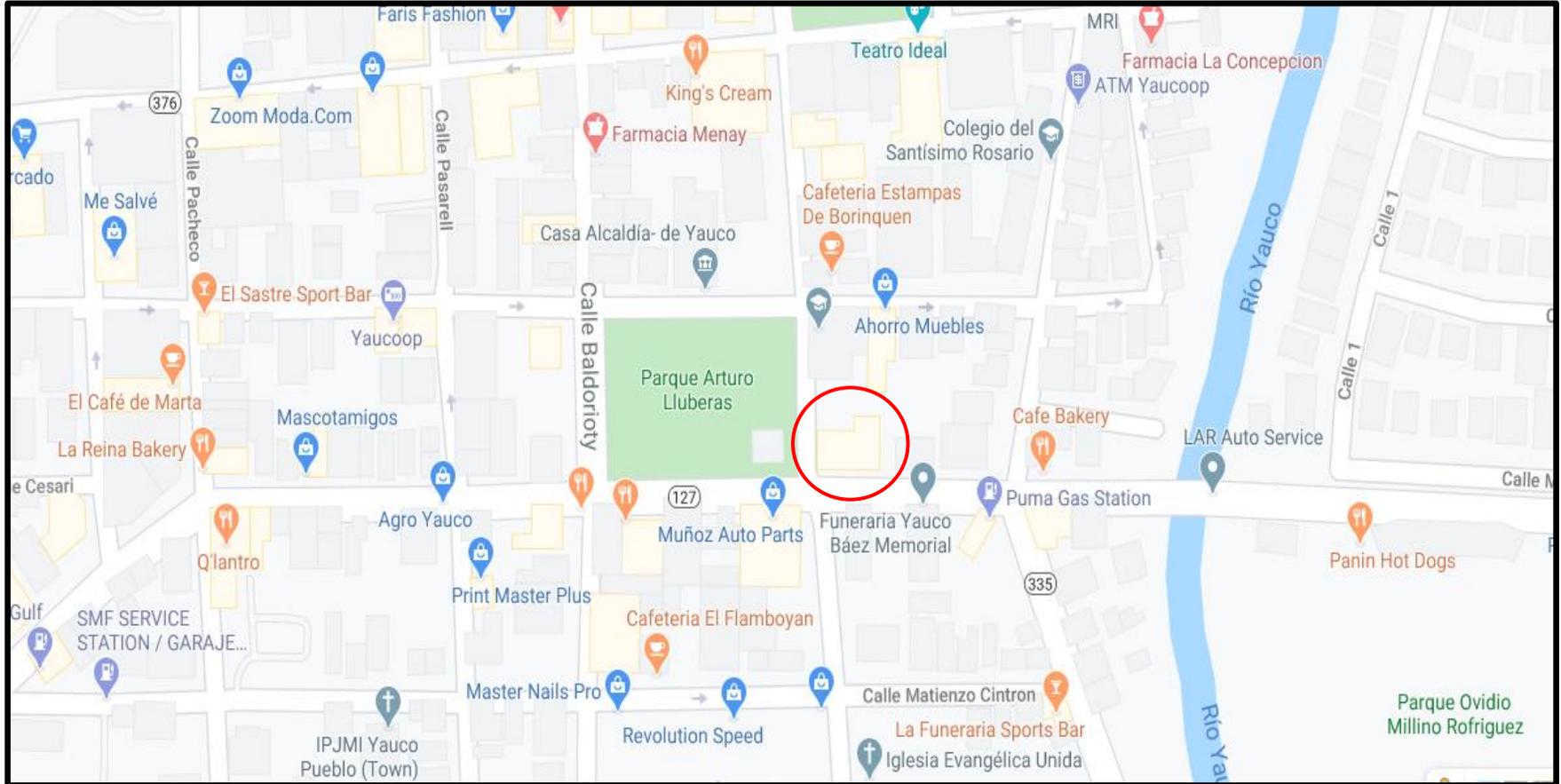


Imagen 12 : Mapa de la ubicación de la Casa Franceschi. Esta se encuentra en una esquina del parque Arturo Lluberas entre las actuales Calle 25 de Julio y la Calle Betances. Yauco, Puerto Rico. Fuente Google Maps.

En la imagen 11 podemos observar la Casa Franceschi en la actualidad. Su construcción se inicia en 1907 y se termina en el año 1910. El diseño fue encomendado al diseñador francés Fernando Trublard-Anneton y una gran parte de los cuadros y pinturas murales al pintor H. Shutka. El estilo arquitectónico que Tublard utilizó, según Torres-Santiago es el tradicional neoclásico o clasicismo romántico cuyas características fundamentales son la utilización de detalles grecorromanos.

Al respecto considero que la clasificación de García-Torres es muy general, desde mi perspectiva y experiencia creo más bien que la Casa Franceschi es de estilo victoriano con tendencias clásicas. Voy a explicar el sustento de mi afirmación. El estilo victoriano se extiende desde 1830 hasta 1910 durante el reinado de la Reina Victoria. Y es durante esa época que se construye la Casa Franceschi. Durante esta época las tendencias artísticas estaban marcadas por la opulencia y el desarrollo industrial, dos características que comulgaban con las ideas de Alejandro Franceschi-Antongiorgi. Por otro lado, dentro de los estilos de la era victoriana se encuentra el gótico, el italiano y el románico. El diseñador que contrató Alejandro había realizado trabajos de estilo gótico (los planos de la iglesia de la Milagrosa en la calle Guadalupe de Ponce tienen la firma de Tublard). La ascendencia corsa de Alejandro lo inclinaría posiblemente por el gusto italiano, dado que Córcega en algún momento pertenecía a Italia, la cual tuvo mucha influencia cultural en la isla mediterránea. Por otro lado, uno de los países que asimiló mucho mejor la tendencia victoriana en la época fue Francia.

De la misma manera, uno de los principios del diseño victoriano es la carencia de espacios vacíos. El vacío era símbolo de bajo estatus económico. Con esto en mente los europeos diseñaron vistas con mucho ornamento. Cada salón era adornado con objetos que

reflejaban la influencia del propietario y sus gustos. Esta característica es visible en los ornamentos de la casa de Alejandro. Tienen cuadros de escenas que recuerdan las batallas napoleónicas; el mismo emperador Bonaparte aparece en uno de los cuadros, como también el escudo de armas de la familia Heyliger, el cual se mantiene en misterio la razón de porque Don Franceschi lo hizo pintar, dado que no hay relación con la familia.

Finalmente, los murales de estilo florido y los vitrales son características muy difundidas en las casas de estilo victoriano. Los murales de la Casa Franceschi están cubiertos con adornos similares a la Flor de Lis, murales con usos de color tenue y los vitrales con adornos clásicos y románticos. Por lo expuesto, considero que el estilo del diseño de la Casa Franceschi es el victoriano.

Los materiales utilizados eran de vanguardia para la época en Puerto Rico. Esta es una de las primeras casas que utiliza el hormigón armado, pinturas murales para la decoración, así como un sistema eléctrico y sanitario que pocas casas poseían en esa época.

En cuanto a los ornamentos es quizás una de las casas antiguas de Puerto Rico con un sistema de baños bastante avanzado y un sistema único de intercomunicación que no se ha visto en ninguna otra casa antigua. En ese tiempo eran pocas las casas que poseían alumbrado eléctrico en los interiores. Además, poseía un jardín como pocas casas, y se puede notar la tendencia de la época de diferenciación de las clases, al haber una separación de los espacios para la servidumbre y los amos.

Es importante mencionar que los baños son de peculiar característica, no solo porque poseían lo último de la tecnología en utensilios sanitarios, bañera, ducha, inodoros, etc. El baño principal posee las pinturas murales interiores más bellas de la casa. Cabe resaltar que para la época solo el 1% de viviendas puertorriqueñas tenían un inodoro.

Según Torres-Santiago la construcción de la Casa Franceschi debe mucho de sus detalles a Ambrosio Bartoli, director técnico de la *Puerto Rico Mosaic*, que fue encargado de crear los ornamentos que se encuentran en las fachadas principales de la casa. Resaltan también las columnas jónicas que, a diferencia de las casas de la época, eran por lo regular de madera y de un estilo simple. Por la afinidad de los detalles se le compara al palacio Gran Trianon de Versalles.

La Casa Franceschi fue única para su época y todavía hasta mitad de siglo XX no había casa que pudiese igualar en cuanto a los detalles estéticos, arquitectónicos y de costo. Se estima que el valor de la propiedad ascendió al final de su realización en US \$20,650 y que actualmente según estimación de Torres-Santiago tendría un valor de mercado equivalente a US \$504,555.

El alto valor de la Casa Franceschi se debe además de su arquitectura y tecnología a la decoración de la casa, cuyo valor artístico es difícil de superar por casas similares. Los pisos están recubiertos por losetas de mármol, la sala y cuartos principales tienen mosaicos de diseños triangulares perfectamente empalmadas que requiere esfuerzo detectar las uniones, generando la impresión de una extensa alfombra a lo largo de la pieza.

Los vitrales hacen su presencia de manera generosa en la casa Franceschi. Según Torres-Santiago son setenta y seis vitrales de estilo *Art Nouveau*, muy populares en la arquitectura de las casas de San Juan por esos años (Castro & Alegría, 1989).

Otra de las características que embellecen la Casa Franceschi son las pinturas murales. Estas pinturas, según Torres-Santiago, son el componente decorativo residencial más extenso e importante de Puerto Rico, no solo por la calidad artística sino por su importancia de carácter social. Estos murales eran utilizados por los ricos de la época para

ostentar su opulencia. Su valor en la Casa Franceschi radica en que probablemente es una de las pocas casas en pie con este tipo de ornamento. Corresponde mencionar, sin embargo, que si no se le pone premura a la intervención en la restauración de estos murales es posible que perdamos toda evidencia de esta característica ornamental en todo Puerto Rico.

Los pintores que participaron en la decoración de la casa, según Torres-Santiago, son el pintor H. Shutka, el pintor Juan N. Ríos, un tercer pintor no identificado y un cuarto pintor con acabados de mejor calidad que el tercero que pintó los exteriores en la terraza. Sin embargo, fue Shutka quien pintó los murales de las salas más importantes con diferentes diseños según la pieza a trabajar, básicamente con influencias del *Art Nouveau* y utilizando técnicas como el estencil o estarcido. Detalles similares a la flor de lis son abundantes en los murales originales símbolo de la influencia francesa en la casa.

Con respecto a las pinturas murales enmarcadas muchas de ellas realizadas por Shutka y basadas en obras conocidas o en variaciones de estas, éstas tenían los bordes dorados, bañados en pan de oro. Esta característica, sin embargo, se encuentra hoy escasamente presente, habiendo sido grotescamente pintadas con pintura de color dorado, dañando para siempre la originalidad estética de estas obras.

Entre las obras que se aprecian en la sala tenemos a “Napoleón en las Tullerías” réplica del cuadro del pintor Maurice Réalier Dumas que representa al Teniente Bonaparte observando el saqueo de las Tullerías (ver imagen 13). Una imagen del cuadro original se observa en la imagen 14. En el cuadro original puede observarse que la capa del Rey el cual Napoleón observa es de color azul, mientras que en el cuadro de Shutka es de color rojo. Es posible que en el proceso de restauración de la pintura se haya modificado el color por

desconocimiento o que simplemente Shutka cambió el color. Un análisis de las capas pictóricas se hace necesario para determinar el verdadero color original.



Imagen 13: Segmento pintado de la obra de Maurice Réalier Dumas (1860-1928). “Napoleón en las Tullerías”. Fuente: Archivo Fredy Caballero.



Imagen 14: Cuadro sobre el que se basó el pintor Shutka de una de las pinturas de la sala. Es interesante notar que en el cuadro original la capa del Rey de los franceses es de color azul, y en el cuadro de Shutka es de color rojo. Es posible que haya sido retocado sin respetar los colores originales. Fuente: Wikipedia commons.

Otro cuadro que encontramos en la sala de la Casa Franceschi, que representa tres figuras masculinas, una de ellas es el músico austro-húngaro Franz Liszt. Esta es copia del cuadro “Franz Liszt fantaseando en el piano”, del pintor alemán Josef Danhauser del año 1840.



Imagen 15: Réplica parcial de la pintura de Josef Danhauser “Frank Liszt fantaseando en el piano” de 1840. Pintada inicialmente por Shutka. Fuente: Archivo Fredy Caballero.



Imagen 16: Pintura original de Josef Danhauser. Se puede observar variaciones en el color y las formas, posiblemente estas modificaciones fueron realizadas posteriormente. Fuente: Libetaddigital.com

Otro de los cuadros presentes en la sala es uno firmado por Antonio Sála “violoncenista catalán”, que presenta la imagen de un niño tocando el violoncello (ver imagen 17). No se ha podido determinar la obra original sobre la que se basó esta pintura. Sin embargo, Sála solo sería el restaurador de la pintura, ya que los cuadros iniciales fueron elaborados por Shutka. En la imagen 18 puede verse superpuesta la firma de Antonio Sála y en la parte inferior la firma de H. Shutka con fecha de 1914.

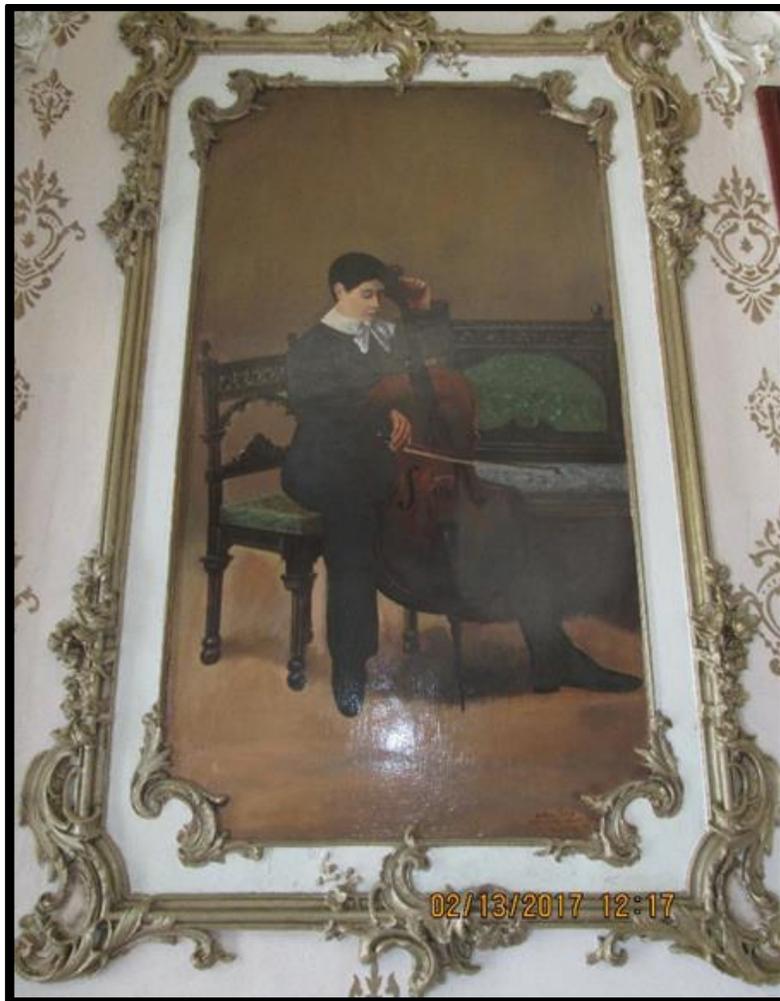


Imagen 17: Cuadro titulado “Violoncenista Catalán” y firmado por Antonio Sála. No se encontró un cuadro clásico similar. Es interesante resaltar que el autor original de la obra no es Sála sino Shutka. Fuente: Archivo Fredy Caballero.

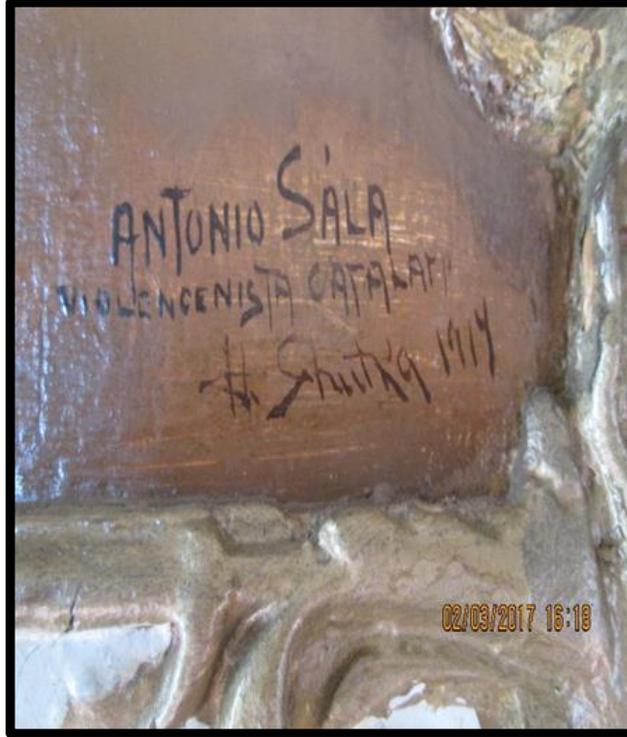


Imagen 18: Detalle del cuadro titulado “Violoncenista Catalán” y firmado por Antonio Sála. Se observa por debajo de esta firma la del autor original H. Shutka 1914. Fuente: Archivo Fredy Caballero.

La pintura titulada “De Ville” (ver imagen 19) representa a un jinete de caballería francés dirigiendo una arremetida con el sable desenvainado delante de unos soldados con la indumentaria de los dragones de la guardia imperial napoleónica. Según Torres-Santiago, la figura no corresponde a De Ville sino al general francés Luis Michel Letort de Lorville.



Imagen 19: Pintura titulada como “De Ville”. Se muestra a un general dirigiendo una carga de caballería de la tropa que serían los Dragones de la guardia imperial napoleónica. El personaje erróneamente llamado De Ville sería el general francés Luis Michel Letort de Lorville. Fuente: Archivo Fredy Caballero.

Existen muchas pinturas en la sala, cada una de estas debe ser sometida a un riguroso análisis sobre su origen, si es una copia, cual fue el cuadro original o si es un cuadro inédito y principalmente quien es el autor de la pintura. Parece ser que el autor original de la mayoría de cuadros fue H. Shutka y quien realizó los retoques fue Antonio Sála, renombrando erróneamente los cuadros. En el anexo 1 se pueden observar los otros cuadros ubicados en la sala de la casa.

Donde Shutka realiza su mejor contribución a la pictografía de la casa es en las paredes y techo del baño principal. Destacan escenas de la obra *Fausto* de Goethe. También se observan pinturas de ángeles y conchas con escenarios marinos donde figuran barcos en un mar tranquilo sobre un fondo con el ocaso del sol. En el borde de los óvalos dorados se observa el rostro del dios mitológico Pan sobre el que salen unas guirnaldas para completar la obra. La imagen 20 es un ejemplo del tipo de temática que se encuentra en los baños. Un mayor detalle de estas pinturas se puede observar en el Anexo 2.



Imagen 20: Pinturas murales del baño principal de la casa. La temática corresponde a personajes marinos y mitológicos. Es muy frecuente el uso círculos y bordes dorados. Fuente: Archivo Fredy Caballero.

En cuanto al comedor, los murales se realizaron sobre madera enchapada en la pared de hormigón. Estos murales contienen escenas de paisajes y edificaciones de la época

enmarcadas en bordes dorados. La autoría de estas obras corresponde al pintor Juan N. Ríos quien recreó, al parecer, propiedades del dueño de casa (ver imagen 21). También destaca en las pinturas la representación del cielo azulado de la isla. Lamentablemente han sido retocadas demasiado y ya no se conservan los colores originales. Más adelante mostraremos las diferencias en el tratamiento que se le dio a estas pinturas donde es notorio observar la pésima calidad de la restauración comparada con el original. Finalmente, Ríos pintó en los espacios menores de entre puertas y ventanas escenas románticas de pastores. En el Anexo 3 se pueden observar dichos cuadros y la ornamenta que las acompaña.



Imagen 21: Muestra de una de las pinturas del comedor. Óleo sobre madera enchapada en la pared. Los temas del pintor Juan N. Ríos son paisajes y edificios relacionados a Alejandro. Fuente: Archivo Fredy Caballero.

2.2 Intervenciones a la Casa Franceschi

En esta parte del trabajo voy a detallar las intervenciones que ha tenido la Casa Franceschi desde sus primeras modificaciones hasta las necesidades actuales de conservación y restauración. Corresponde mencionar que la fuente de las fechas y detalles de los trabajos realizados corresponden a la investigación realizada por Torres-Santiago.

La primera intervención, se realiza en 1960 cuando la casa se encontraba como propiedad del yerno de Alejandro, William L. Fleming, esposo de su hija Elena Franceschi. Los propietarios contrataron al pintor Ramón Morello, quien cubrió las paredes de la casa con pintura rosa y agregó dibujos de angelitos y pagodas chinas cubriéndose la pintura decorativa original. En esta primera intervención no se respetaron los diseños originales. Al fallecimiento de los Fleming en 1978 y 1980, la casa pasó a propiedad de los tres hijos del matrimonio.

La casa, abandonada por mucho tiempo, despertó el interés de los vecinos, entre ellos Annette Antonmattei-Olivari, Jenni Rivera-Busigó de Cintrón, la poeta yaucana Leira Santiago-Vélez y el profesor Luis Bacó-Rodríguez. Estos iniciaron gestiones para la preservación y restauración de la casa. Dichas gestiones despertaron el interés del gobierno de Carlos Romero-Barceló y consiguieron la visita en 1980 del presidente del Fideicomiso Nacional de Preservación Histórica de los Estados Unidos. Si bien no se obtuvo ningún efecto directo sobre la restauración de la casa, el hecho sí consiguió llamar la atención de muchos personajes de la política hacia la edificación.

La Corporación para la Educación Cultural de Yauco (CECY) realizó en 1984 un estudio sobre el acervo arquitectónico de la Casa Franceschi. Entre los miembros de esta asociación, se encuentran Ciorah Montes-Gilormini, el licenciado Miguel Arzola-Barris y

el arquitecto Jerry Torres-Santiago. Gracias a la gestión del CECY y del arquitecto Armando Morales-Parés de la Oficina Estatal de Preservación Histórica, se consiguió la declaración de monumento histórico ante la fundación Nacional de Preservación Histórica de los Estados Unidos en 1985 de la Casa Franceschi.

En 1986 y 1988 Jennie Rivera se puso en contacto con miembros de la Cámara de Representantes para iniciar las gestiones para la adquisición de la casa. La Cámara de Representantes asignó una partida de \$400,000 para dicha adquisición para el gobierno de Puerto Rico, la cual se concretó vía judicial dado que la familia rechazó la oferta de la tasación de la casa cuya suma ascendía a \$287,510. Por dictamen del Juez Ángel González-Román la casa fue expropiada para el pueblo de Puerto Rico en junio de 1994. La segunda intervención se dio en noviembre de 1991, cuando la compañía The Builder Group realizó un estudio sobre la Casa Franceschi. Entre los integrantes de esta compañía se encontraban los conservacionistas Pablo Ojeda O'Neill y Miguel Acarón, quienes realizaron un diagnóstico de la propiedad. Estos consideraban que existían dos principales problemas: la humedad y un problema estructural en el piso de la terraza. El techo plano generó aniegos como producto de las lluvias que filtraban la humedad dentro de la interior de la casa con los huracanes Irma y María en el 2017 y los temblores del 2019, este problema se ha agravado seriamente. En este informe entregado al entonces alcalde de Yauco, Antonio Vélez-Álvarez, indicaban que las pinturas originales habían sido retocadas con malos resultados y cubiertas con pintura látex. Las pinturas del comedor se encontraban en pésimo estado y las maderas reparadas con masilla habían acelerado el deterioro de las pinturas. En este estudio se estimó el costo de restauración, incluyendo la decoración mural en \$637,725.

En una tercera intervención, se presentó el proyecto de restauración de la Casa Franceschi por un comité de ciudadanos ilustres de Yauco, encabezados por el entonces alcalde Vélez a la Comisión del Quinto Centenario del Descubrimiento de América y Puerto Rico. La Comisión la aceptó en marzo de 1992 y se asignaron \$200,000 para dichos trabajos al Arquitecto Torres-Santiago. La oficina de ARPE y el Instituto de Cultura Puertorriqueña proponían las siguientes recomendaciones: 1) Instalar un elevador de plataforma cerca de la terraza para las personas con problemas de movilidad; 2) Someter el esquema de colores exteriores para aprobación del Instituto; y 3) Mantener la terminación original de la azotea en las reparaciones para solucionar el problema de filtración.

En abril de 1993 se hizo una subasta para realizar las intervenciones establecidas. La misma se declaró desierta por falta de proponentes. El alcalde de ese entonces Willian Cintrón-Antonsanti, decidió ejecutar el proyecto nombrando como administrador y supervisor de la obra al Ingeniero Pedro Rodríguez. Los trabajos comenzaron en mayo de 1993. En ese entonces bajo la supervisión de Felipe Galarza se realizaron intervenciones de restauración, las cuales incluyeron:

- restauración de las puertas y ventanas;
- restauración de los vitrales rotos;
- reparación de las paredes exteriores;
- construcción de repisas inclinadas en las cornisas para evitar la presencia de palomas;
- reconstrucción y reparación de los pasamanos;
- reparación del piso deteriorado de la terraza y sustitución de las losetas dañadas;

- demolición de la escalera en espiral para colocar el elevador de plataforma solicitado por el Instituto de Cultura Puertorriqueña;
- sustitución del sistema eléctrico, tarea realizada por la empresa Puerto Rico Maintenance;
- intervención de la decoración mural, encomendada al pintor René Benvenuti-Lago;
- remoción de la pintura látex que cubría las pinturas originales de la casa, labor que se realizó en la sala, en el baño secundario, en el *hallway* y en las paredes de la terraza.

Todas estas intervenciones fueron supervisadas por el Instituto de Cultura Puertorriqueña y la Comisión del Quinto Centenario culminándose en noviembre de 1993 durante el periodo gubernamental de Pedro Roselló-González.

Una cuarta intervención se planteó en abril del 2002, bajo la administración del alcalde Abel Nazario-Quñones. Se contrataron los servicios del Arq. Torres-Santiago para realizar dicha intervención en la casa Franceschi, con el objetivo principalmente de recuperar el jardín y la instalación de un sistema de aire acondicionado, así como el rediseño de los baños para el público. El proyecto fue autorizado por las agencias gubernamentales a finales del 2002.

En septiembre del 2003 se licitó la ejecución del proyecto, siendo el único licitador y ganador de la adjudicación el contratista Coayuco Construction Company, según consta en la Administración de Reglamentos y Permisos de Puerto Rico del 3 de enero del 2003, para el 2004 solo se había avanzado lo correspondiente a los baños públicos.

Las intervenciones realizadas a la Casa Franceschi lamentablemente presentaron serios problemas. En 1993 al removerse un armario del dormitorio principal, se encontró la

decoración original de la pared, que consistía en un patrón de flores de estilo *Art Nouveau*. Hoy en día este está completamente cubierto con pintura. En la imagen 22 pueden observarse las diferentes tonalidades usadas en la pintura original que contiene los adornos originales y la pintura más reciente. Estos adornos fueron completamente suprimidos, así como las líneas doradas similares a unos lazos que adornaban la parte inferior de la pared. Estos fueron suprimidos o sobrepintados violando por completo los principios de restauración.

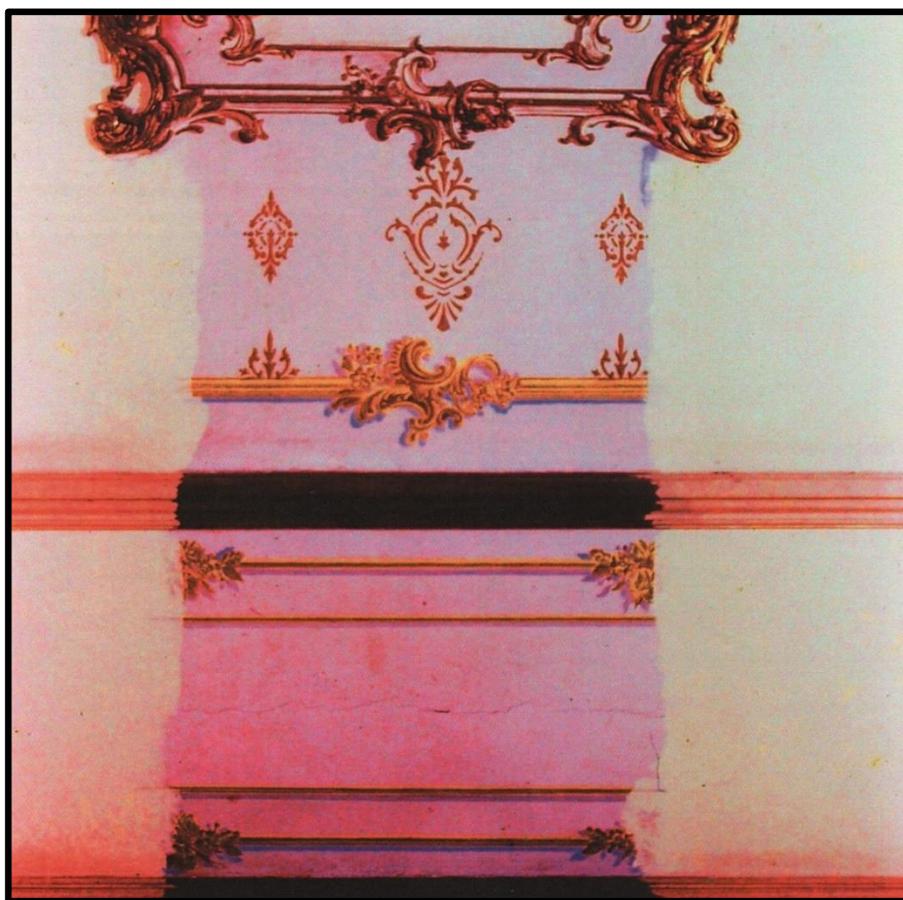


Imagen 22: Muestra de la decoración inicial de un cuarto con adornos y lazos dorados. En contraste se encuentra la pintura realizada posteriormente de diferente tonalidad y sin los adornos originales. Fuente: Torres-Santiago.

Es fácil deducir que quien realizó el trabajo no solo carecía de algún criterio técnico, sino que ni siquiera se tomó la molestia en retirar el mueble para completar su trabajo.

En el dormitorio secundario se encuentra una pintura retocada por un artista de menor talento que Shutka. Esta consistía en una terraza abierta hacia un jardín con pinos, en otra pared una fuente y en la pared este, sobre la puerta de acceso al comedor, un escudo de armas de la familia Heyleger. Torres-Santiago considera que es uno de los misterios que guarda la Casa Franceschi, dado que es un escudo de armas alemán y no corresponde al escudo de los que habitaron la casa.



Imagen 23: Fotografía tomada en 1993 de un cuadro de la sala de la Casa. Se observa los detalles de la casa y los arbustos, la pintura también presenta una decoloración. Fuente: Torres-Santiago.

Otra de las profanaciones realizadas a las pinturas de la Casa Franceschi descansa en los retoques realizados sobre los cuadros del pintor puertorriqueño Juan N. Ríos. Si se

comparan las pinturas de hoy con las de 1993, se ve un retoque bastante marcado de estas pinturas. Como ejemplo, se toma una pintura en la parte superior (Imagen 23) donde se ve el original del pintor ponceño y se aprecia como en la segunda imagen (Imagen 24) se observa la restauración realizada pésimamente.



Imagen 24: Estado del cuadro de la sala de la casa de 1993, en la actualidad. Se puede observar que muchos de los detalles originales fueron borrados sin respetar los principios de restauración. Fuente: Torres-Santiago.

Como lo menciona el arquitecto Torres-Santiago, se ha hecho un pobre trabajo de conservación y restauración de la Casa Franceschi. Los cuadros han sido modificados violando los criterios técnicos de los organismos que regulan la práctica de la restauración. Los problemas de filtrado del techo siguen y han continuado dañando las obras pictóricas

de su interior. Las puertas y ventanas están presentando un alto estado de deterioro producto de la falta de mantenimiento que se le da a esta emblemática casa. A continuación, presentaré el estado de las pinturas murales que se encuentran en las paredes externas de la casa. Aquí el principal daño causado a estas pinturas es el relleno de las fisuras y retoques con cemento en los ductos eléctricos. En estos murales es más notorio la carencia del criterio artístico por parte de los encargados de las refacciones. El análisis previo muestra que muchas de esas reparaciones o retoques son de carácter irreversible. Esto es un grave atentado a la herencia cultural de Puerto Rico y la memoria de la Casa Franceschi, más aun teniendo en cuenta que este tipo de ornamentación es la última que se mantiene en pie en todo Puerto Rico.

2.3 Murales externos

Como se habrá observado no se han tenido en cuenta las recomendaciones de los institutos especializados en la conservación en los cuadros y pinturas de la Casa Franceschi. Esta falta de conocimiento, lamentablemente, también ha afectado el estado de los murales internos y externos. Siendo estos últimos los más afectados, ya que no solo han sufrido por la negligencia de los pintores y constructores que trataron de “restaurar” sino también por las inclemencias de los agentes externos. A continuación, se presentará el estado de los murales externos.



Imagen 25: Ventana de la parte externa de la casa. Se observan las pinturas murales alrededor de la ventana completamente ignoradas en las reparaciones. Fuente: Archivos Fredy Caballero.



Imagen 26: Patio externo de la casa. Se puede observar las marcas de color blanco dejadas para cubrir las grietas de las paredes y las canaletas de plástico. No se tuvo ningún criterio de preservación. Fuente: Archivo Fredy Caballero.



Imagen 27: Detalles de las paredes donde se observa la superposición del cemento sobre la pintura mural original. Fuente: Archivo Fredy Caballero.



Imagen 28: En esta fotografía puede observarse como el mural original está completamente cubierto por cemento. Fuente: Archivo Fredy Caballero.



Imagen 29: En el primer detalle puede observarse la caja eléctrica original en mal estado completamente apolillado. En la toma de la derecha apenas quedan restos del mural original. Fuente: Archivo Fredy Caballero.



Imagen 30: En esta fotografía se puede ver claramente que las reparaciones a las fisuras, las coberturas de los ductos eléctricos con cemento fueron realizadas como cualquier trabajo de reparación y ningún criterio de conservación. Fuente: Archivo Fredy Caballero.

2.4 Propuesta de restauración

Elaborada la primera etapa que consiste en la documentación detallada del estado de las obras a restaurar y debido a la magnitud del proyecto y el estado de deterioro, se considera trabajar las obras de arte pieza por pieza: los murales internos primero y luego los externos. Se establecerá un costo estimado de cada pieza de arte y una estimación de pie cuadrado para los murales. Los trabajos a realizarse deberán respetar las normas de la UNESCO, The Getty Conservation Institute, el Instituto de Cultura Puertorriqueña, el Departamento del Interior, el Convenio Andrés Bello y la Carta de Venecia.

Sobre el marco de los lineamientos exigidos por las instituciones nombradas anteriormente se plantean los siguientes objetivos para la restauración de las obras pictóricas de la Casa Museo Alejandro Franceschi.

Objetivo 1: Conservar y restaurar las pinturas, murales y ornamentos artísticos a su estado original, en la medida de lo posible y respetando las normas pertinentes.

Objetivo 2: Devolver la uniformidad y particularidad original, desde el punto de vista artístico, de cada ambiente de la casa museo.

Objetivo 3: Estabilizar y reparar cualquier tipo de agente que produzca deterioro en las obras artísticas dentro y en los exteriores de la casa museo.

Para poder cumplir con estos objetivos a continuación propondré las siguientes acciones a realizar directamente sobre las obras a tratar. Cabe resaltar que los tratamientos propuestos siempre mantendrán, como recomiendan los institutos especializados y los principios de restauración, el criterio de reversibilidad, es decir que los efectos del tratamiento dado son reversibles a la condición antes de su realización:

1. Documentación fotográfica, antes, durante y después del tratamiento de conservación y restauración.
2. Análisis de la capa pictórica.
3. Limpieza de la capa pictórica.
4. Consolidación de los levantamientos de pintura, eliminación de repintes, donde sean necesarios.
5. Eliminación de estucos mal aplicados.
6. Preparación de nuevos estucados para nivelar las superficies.
7. Instalación de fijativos y consolidantes para las capas de pintura mural.
8. Aplicación de solventes y barnices para las pinturas sobre madera.
9. Reintegración de color basándose en las capas originales existentes en las pinturas.
10. Protección final homogénea.
11. Para determinar el porcentaje de la existencia de pinturas decorativas en la terraza, se deben realizar calas de exploración en diferentes áreas, para luego proceder con los tratamientos de restauración.

De requerirse algún tratamiento adicional, se mantendrán los mismos criterios de respeto a las normas de las técnicas antes mencionadas.

A continuación, se detalla una lista de materiales, herramientas y equipos a utilizarse.

1. (6) mangos de bisturí
2. (20) cajas de bisturí #10
3. compresora de aire
4. pistolas de aire
5. (5) máscaras de oxígeno

6. (20) kilos de acryloid B72
7. (20) galones de xilene
8. (20) galones de naphtha
9. (15) galones de agua destilada
10. (20) rollos de algodón
11. (20) rollos papel toalla
12. (15) galones de acetona
13. (10) cajas de polyfilla
14. espátula térmica rollo de papel silicone
15. bones foldees #1
16. espátulas de pintor
17. (6) microspátula
18. Diversos colores maimeri
19. cajas de guantes
20. (10) pincies #1
21. (10) brochas #3
22. (30) qts. de barniz solubar
23. cocina de dos hornillas eléctrica
24. ollas de regular tamaño
25. paletas de pintor
26. (6) pinceles #1
27. Materiales de escritorio y oficina
28. *Cicerlease* mediano para las superficies en las paredes.

Otras consideraciones que no se hayan tomado en cuenta y que surgiesen a medida que se van realizando las actividades descritas, serán puestas de conocimiento a los responsables involucrados de la custodia del patrimonio cultural.

Los responsables involucrados deben estar conscientes que todas las condiciones y características no están completamente identificadas en la evaluación inicial. De requerirse tratamientos diferentes o adicionales a los estipulados en el proyecto, los responsables involucrados serán notificados para la aprobación de estos.

El seguro de las pinturas murales será gestionado por los responsables involucrados, siempre y cuando no se hayan hecho otros acuerdos con el suscrito. Por consiguiente, los responsables involucrados eximen de toda responsabilidad o culpa al restaurador por pérdida o daño, debido al vandalismo, clima u otros fenómenos naturales inesperados.

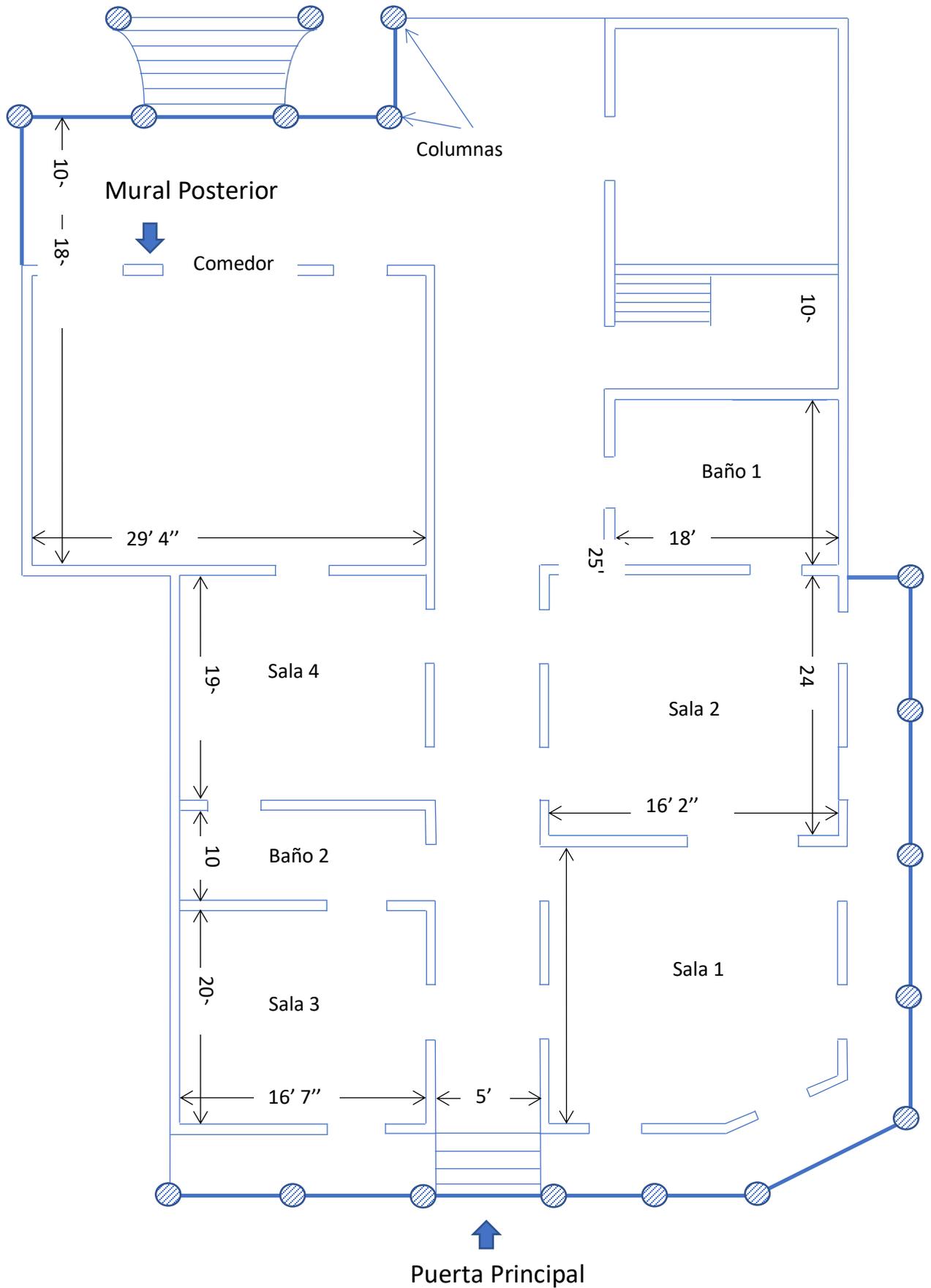


Imagen 31: Esquema con las medidas generales y ubicación de las habitaciones. Primera planta. Elaboración propia.

Mural Posterior

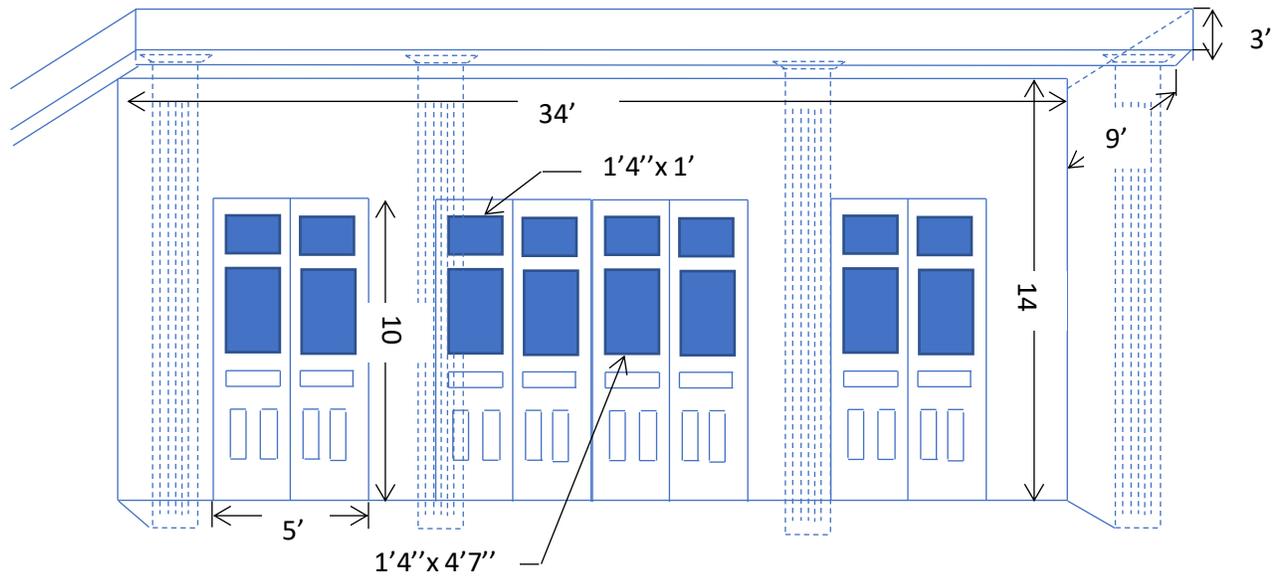


Imagen 32: Esquema con las medidas generales de la parte posterior de la casa. Elaboración propia.

Medidas del Sala 1 y Costeo aproximado:

Medidas Generales	Largo x Ancho x Alto	25' x 16' 2'' x 11'
8 pinturas enmarcadas en alto relieve	Largo x Ancho	54'' x 28''
1 pintura enmarcada en alto relieve	Largo x Ancho	54'' x 16''
6 puertas	Largo x Ancho	9' x 4'
Área total de mural		902 pies ² – 216 pies ²
		686 pies²
Costo unitario x pie ²		\$30
Costo total		\$20,580

Medidas del Sala 2 y Costeo aproximado:

Medidas Generales	Largo x Ancho x Alto	24' x 16' 2'' x 11'
7 Puertas	Largo x Ancho	9' x 4'
Área total		880 pies ² – 252 pies ²
		628 pies²
Costo unitario x pie ²		\$15
Costo total		\$9,420

Medidas Baño 1 y Costeo aproximado:

Medidas Generales	Largo x Ancho x Alto	18' x 10' 5'' x 11'
Techo pintado	Largo x Ancho	18' 4'' x 10' 5''
2 Paredes laterales	Largo x Ancho	18' 4'' x 8' 3''
2 Paredes	Largo x Ancho	10' 5'' x 8' 3''
2 puertas	Largo x Ancho	9' x 4'
Área total		628 pies ² – 72 pies ²
		556 pies²
Costo unitario x pie ²		\$20
Costo total		\$11,120

Medidas del Sala 3 y costeo aproximado:

Medidas Generales	Largo x Ancho x Alto	20' 6'' x 16' 7'' x 11'
3 Puertas	Largo x Ancho	9' x 4'
Área total		792 pies ² – 108 pies ²
		684 pies²
Costo unitario x pie ²		\$15
Costo total		\$10,260

Medidas Baño 2 y Costeo aproximado:

Medidas Generales	Largo x Ancho x Alto	16' 7'' x 10' x 11'
3 Puertas	Largo x Ancho	9' x 4'
Área total		572 pies ² – 108 pies ²
		464 pies²
Costo unitario x pie ²		\$10
Costo total		\$4,640

Medidas del Sala 4 y Costeo aproximado:

Medidas Generales	Largo x Ancho x Alto	19' 10'' x 16' 7'' x 11'
4 Puertas	Largo x Ancho	9' x 4'
Área total		770 pies ² – 144 pies ²
		626 pies²
Costo unitario x pie ²		\$15
Costo total		\$9,390

Medidas del Comedor y Costeo aproximado:

Medidas Generales	Largo x Ancho x Alto	29' 4'' x 18' 6'' x 11'
8 Pinturas sobre madera (paisajes)	Largo x Ancho	7' 3'' x 3' 1''
2 Pinturas sobre madera (paisajes)	Largo x Ancho	7' 3'' x 1' 7''
2 Pinturas sobre madera (paisajes)	Largo x Ancho	7' 3'' x 10''
10 Bodegones	Largo x Ancho	4' 8'' x 1' 1''
1 Pintura de instrumento musical	Largo x Ancho	3' 1'' x 2' 8''
4 puertas grandes	Largo x Ancho	10' x 5'
1 puerta	Largo x Ancho	9' x 4'
2 ventanas	Largo x Ancho	7' x 3.4'
Área total		1,034 pies ² – 278 pies ²
		756 pies²
Costo unitario x pie ²		\$25
Costo total		\$18,900

Medidas del Pasaje y Costeo aproximado:

Medidas Generales	Largo x Alto	50' x 12' 4'' x 11'
2 Posterior del pasaje	Largo x Alto	4' 7'' x 12' 4''
10 Puertas	Largo x Alto	9' x 4'
Área total		1,364 pies ² – 456 pies ²
		908 pies²
Costo unitario x pie ²		\$10
Costo total		\$9,080

Área de Mural Parte Posterior del Museo:

Medidas Generales		
Area Frontal	14' x 34'	336 pies ²
Techo	34' x 9'	306 pies ²
Frente	3' x 34' + 3' x 9'	129 pies ²
Área Lateral	19' x 14' – (7 x 3.4)' x 2	218.4 pies ²
Área lateral posterior	12' x 14' – (5 x 10)'	118 pies ²
Area lateral frontal	35' x 14' – (5 x 10)' x 2 – (4 x 10)'	350 pies ²
Área de techo	35' x 12' + 3' x 12' + 3' x 7'	477 pies ²
Área total		1,934 pies²
Costo unitario x pie ²		\$5
Costo total		\$9,670

Sub - Total		\$103,060
--------------------	--	------------------

Aporte para la Protección del Patrimonio Artístico Cultural Mueble. (5% de Descuento:
\$5,153)

Costo Total del Proyecto		\$97,907
---------------------------------	--	-----------------

2.5 Efectos de los últimos fenómenos naturales

En el mes de septiembre del 2017, Puerto Rico se vio golpeado por dos huracanes de grado 5. El primero, Irma, a inicios del mes de septiembre y el segundo, María, dos semanas después causando severos daños en la isla, el huracán María fue el más destructivo que tuvo Puerto Rico desde el huracán San Ciriaco en 1899. Se produjeron inundaciones e inhabilitación de muchas casas y edificios, la red de energía eléctrica colapso, al 26 de septiembre de ese año el 95% de la población no tenía electricidad (Bacon, 2017). La Casa Franceschi presentaba problemas en la estructura superior del lado izquierdo del techo donde con regularidad se producían filtraciones generando aniegos que dañaban los murales que se encontraban por esa área. En las últimas intervenciones no se había solucionado por completo el problema. Los huracanes agravaron el problema estructural y la administración de la municipalidad de Yauco tuvo que clausurar temporalmente las actividades culturales y administrativas que llevaban a cabo en la casa. La Municipalidad incluyó la Casa Franceschi dentro de los inmuebles afectados para su rehabilitación a la Agencia Federal para el manejo de Emergencias (FEMA). Sin embargo, debido a los procedimientos burocráticos se atrasaron el desembolso de los fondos para dichos proyectos (Correa, 2020). Como si los huracanes no hubieran sido suficiente, en el mes de diciembre de 2019 se registraron varios temblores en el sur de la isla y el 7 de enero del 2020 tuvo lugar uno de grado 6.4 que golpeó fuertemente la región de Yauco, destruyendo muchas viviendas en ese pueblo. Estos sismos ocasionaron una fisura de considerable medida en la parte izquierda del techo de la casa Franceschi, justamente cerca de donde se producían las filtraciones regulares de agua que no habían sido reparadas. La municipalidad optó por cerrar definitivamente la casa para las actividades que se realizaban de manera regular y

está en proceso de evaluación su posible demolición (Ver imagen 31). A la fecha, es difícil determinar el futuro de la casa Franceschi dada las condiciones estructurales de la fisura y de la demora en la asignación de fondos por parte del organismo federal FEMA. Son muchas prioridades y lamentablemente, la casa no parece estar entre ellas (Caro, 2020,). Se intentó comunicación con los responsables en la Municipalidad de Yauco respecto al futuro de los bienes artísticos que hay dentro de la casa y de la misma casa, sin embargo, informaron que aún no se han realizado los estudios pertinentes para determinar su futuro.



Imagen 33 La Casa Franceschi a Octubre del 2020. Se observa una rotulación en la puerta principal indicando su condición de inseguro y de no entrar u ocupar. Fuente: Archivo Fredy Caballero.

3. Conclusiones y recomendaciones

Una de ámbitos de acción de la gestión cultural es la conservación y restauración del patrimonio cultural de los pueblos. En el caso de Puerto Rico, uno de estos patrimonios, de gran valor histórico, cultural y artístico, es la Casa Franceschi ubicada en Yauco que clama, desde hace tiempo, por tratamientos de conservación y restauración de sus obras pictóricas.

Latinoamérica y el Caribe, en especial Puerto Rico, presentan un conjunto de características comunes respecto a la problemática de la conservación y restauración de sus centros históricos por que la razón del rescate de su legado histórico y cultural, a través de sus obras artísticas y monumentos, ha tenido una visión sesgada hacia el grupo de interés que promueve la conservación y restauración, en muchos casos incompleta debido a muchos motivos.

Entre los motivos destaca la inconclusión de los proyectos por impedimento de los gobiernos. También, afecta en demasía el cambio de directores en los proyectos de restauración, los cuales piensan de diferente manera que sus antecesores. Muchos de ellos carecen de conocimientos en su área asignada por el gobierno. Ocurre, también, que muchos de ellos se dejan llevar por sus criterios personales para sus acciones, en especial por los egos profesionales. Motivos que perjudican objetivos como, por ejemplo, el rescate del centro histórico del Viejo San Juan impidiendo las iniciativas gubernamentales de enfoque turístico y funcional. Lo cual es una problemática común en los distintos casos de Latinoamérica.

La problemática de la conservación y restauración de casas históricas de valor arquitectónico y artístico en Puerto Rico es una tarea con resultados polarizados. Por un lado, existen evidencias de restauraciones muy bien realizadas dignas de elogio desde la perspectiva económica, funcional y artística como el caso de la Casa Roig en Humacao o el de la Casa Tomás Vivoni en San Germán. Por otro lado, tenemos algunos casos de olvido en la casa que albergó las oficinas de la empresa Café Yaucono en San Juan, y otras muchas estructuras que yacen en el abandono y el deterioro. Al respecto se plantea la siguiente pregunta, no como especialista en la restauración, sino como ciudadano común: ¿Qué criterios deben seguirse para decidir qué casas antiguas con valor histórico, arquitectónico y cultural deberían de someterse a los procesos de conservación y restauración en una época de carencias económicas?

Afortunadamente en el caso de la Casa Franceschi de Yauco la respuesta se manifestó en el interés de un grupo de entusiastas vecinos del pueblo del café que decidieron organizarse para canalizar los fondos requeridos e intervenir en la casa de la familia Franceschi que se encontraba abandonada por la familia que le sucedió al curioso personaje amante del arte que fue Don Alejandro Franceschi-Antongiorgi. No solo se restauró la arquitectura y se agregaron algunos elementos adicionales respetando los criterios funcionales, con buenos resultados como una Casa de la Cultura para el pueblo de Yauco. Sin embargo, no podemos tener el mismo sentimiento de satisfacción con los resultados en el caso de los elementos artísticos, cuadros, murales y pinturas, que conforman el legado de la casa Franceschi. Con la benevolencia en la crítica del Arq. Jerry Torres Santiago los resultados son producto de “manos bien intencionadas pero ineptas”. Los resultados no respetan los criterios de restauración moderna ni los principios creados por los organismos

y convenciones especializadas como la Carta de Venecia. Por ello, se presenta un proyecto de restauración con el objeto de devolver a los cuadros, pinturas y en especial los murales, su versión más original posible donde este objetivo sea alcanzable.

Este trabajo incluye documentación de las pinturas y murales ubicadas en la Casa Alejandro Franceschi con la finalidad de presentar un proyecto adecuado de restauración. Siendo conscientes de que la casa requiere una intervención de especialistas en el ámbito de la conservación y restauración, se plantea un proyecto de este tipo, tomando en cuenta las recomendaciones y directrices de los organismos que se encargan de velar este tipo de patrimonio cultural. Los métodos a utilizarse se basan en técnicas del quehacer del especialista en estos trabajos, para garantizar la calidad del trabajo final.

Las inclemencias de la naturaleza en los últimos años como son los huracanes Irma y María, así como la secuencia sísmica que dio inicio a finales del 2019, han puesto de manifiesto los problemas estructurales de la casa Franceschi y han puesto en un serio riesgo la viabilidad de su posible uso futuro.

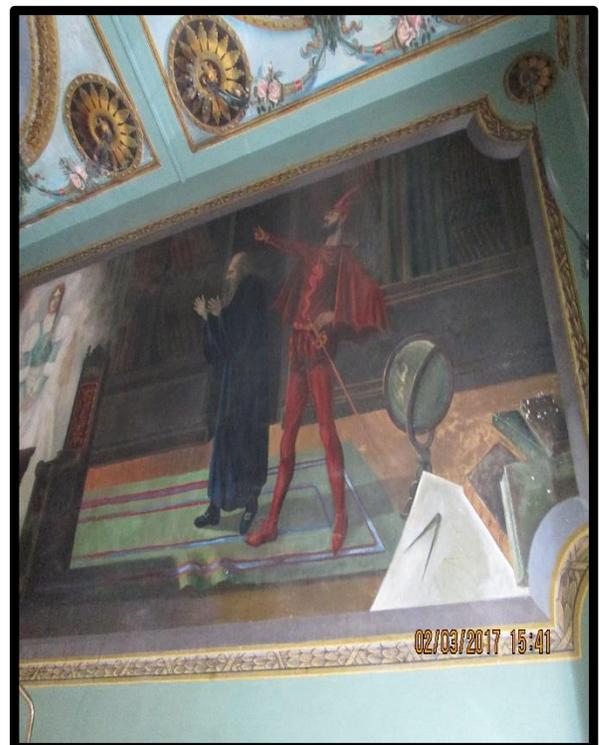
El costeo del tratamiento de las obras pictóricas y murales se estima en \$97,907 dólares americanos y se establece un periodo de trabajo de aproximadamente dos años. Se recomienda, finalmente, ejecutar el proyecto a la brevedad posible para evitar un mayor deterioro de las obras producto de los agentes externos. Para evitar mayores daños, producto de la negligencia o desconocimiento del proceso de conservación y restauración, se recomienda la intervención de profesionales especialista en dichos trabajos.

ANEXO 1: Pinturas ubicadas en la Sala de la Casa Franceschi





ANEXO 2: Pinturas murales ubicadas en el baño principal de la Casa Franceschi

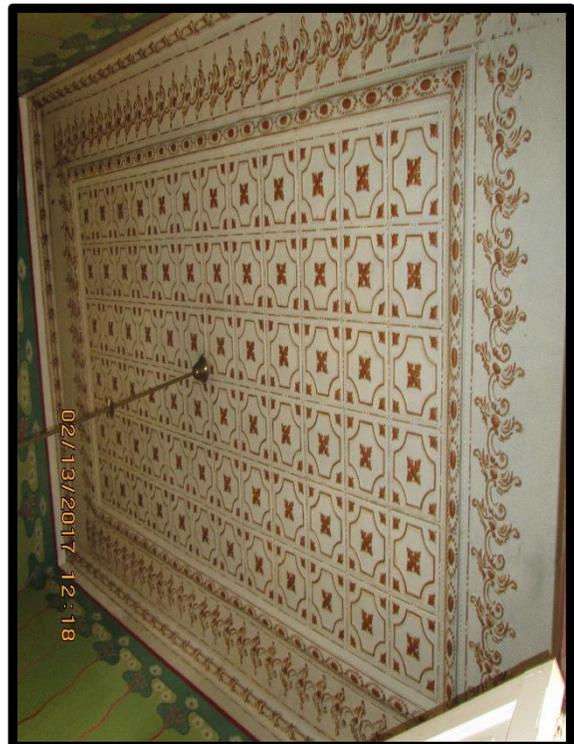


ANEXO 3: Pinturas y ornamenta del comedor de la Casa Franceschi





ANEXO 4: Diseños de los techos de la Casa Franceschi



BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, R. E. (1969). *Descubrimiento, Conquista y Colonización de Puerto Rico 1493 – 1599*. San Juan de Puerto Rico: Colección de Estudios Puertorriqueños.
- Alegría, R. E., Pérez, J. A., Batista, G., Colorado, A., Díaz, L. M., Rodríguez, I., Rivera, J., & Agrait, L. E. (1999). *Historia y Cultura de Puerto Rico Desde la época pre-colombina hasta nuestros días*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones Puerto.
- Bacon, J. (2017). *Why Puerto Rico faces a monumental recovery effort*. Usa Today. Recuperado de <http://usatoday.com/>
- Baldini, U. (1997). *Teoría de la restauración y unidad de metodología*. Florencia, Italia: Nerea Nardini. Vol 1.
- Baldini, U. (1998). *Teoría de la restauración y unidad de metodología*. Florencia, Italia: Nerea Nardini. Vol 2.
- Ballart, J. & Juan-Tresserras, J. J. (2013). *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona, España: Ariel Patrimonio.
- Brandi, C. (2002). *Teoría de la Restauración*. España: Alianza Editorial.
- Campillo, R. (1998). *La gestión y el gestor del patrimonio cultural*. Murcia, España: Editorial KR.
- Caro, L. (25 de Septiembre de 2020). Familias Yaucanas tendrán su hogar. *El Nuevo Día*, pp. 12-13.
- Carta internacional sobre la conservación y la restauración de monumentos y de conjuntos históricos artísticos (1964). CARTA DE VENEZIA. II Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, Venecia. ICOMOS.

- Castro, A., Alegría, R. E., & Mendez, M. (1989). *San Juan de Puerto Rico*. España: Agencia Española de Cooperación Internacional Ediciones de cultura hispánica.
- Carrión, F., & Mendes, S. (2002). *Gestión del patrimonio cultural integrado*. Recife, Brasil: Centro de Conservación Integral Urbana e Territorial (CECI), Universidade Federal de Pernambuco.
- Cather, S. (1987). The conservation of wall paintings. *proceedings of a symposium organized by the Courtauld Institute of Art and the Getty Conservation Institute*. July 13–16. London: Getty Conservation Institute.
- Convenio Andrés Bello (2002). El patrimonio es algo vivo, En Somo Patrimonio. IV Premio CAB. Publicación del Convenio Andrés Bello, Bogotá D.C.
- Correa, M. (24 de Septiembre de 2020). Denuncian escollos para el proceso de recuperación. *El Vocero*, p. 10.
- De Azevedo, P. (1990). *Un futuro para nuestros tugurios: El desafío de los centros históricos en los países periféricos*. Quito, Ecuador: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural Ecuador / The Getty Conservation Institute.
- De Azevedo, P. (1994). *Evolución de las políticas referentes a los centros históricos en Brasil*. Quito, Ecuador: Instituto Ítalo-Latinoamericano y el Municipio de Quito.
- De Trazgenies, F., Alva, W., & Lumbreras, L. (2000). *Patrimonio Cultural del Perú*. Lima, Perú: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Etxebarria, M. (2000). Gestión cultural pública. Entrando en el Nuevo Milenio. *PERIFÉRICA – Revista de la Universidad de Cádiz*. 1(1), 43-63. Recuperado a partir de <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/950>

- Feilden, B. M., & Jokilehto, J. (1995). *Manual para el manejo de los sitios del Patrimonio Mundial Cultural*. Unesco: International Center for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (ICCRPM).
- García-Torres, E. (1985). *Arquitectura histórica y contemporánea: una relación en contexto* (Tesis de maestría) Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, Escuela Graduada de Arquitectura.
- Hayakawa, J. C. (2012). *Restauración UNI, breve antología de textos de restauración del patrimonio monumental edificado*. Lima, Perú: Ed Universitaria. P 16 - 33.
- Hayakawa, J. C. (2015). *Gestión del patrimonio cultural y centros históricos latinoamericanos, Tendiendo puentes entre el patrimonio y la ciudad*. Lima, Perú: Ed Universidad Nacional de Ingeniería.
- Macera, P. (1999). *Estado y cultura en el Perú: Conservación del patrimonio cultural de la Nación*. Lima, Perú: Ed. Congreso de la Republica.
- Manual Atalaya Apoyo a la Gestión Cultural. (2014). Universidad de Cádiz. Recuperado de: http://atalayagestioncultural.es/ca_pitulo/gestion-cultural/gestion-cultural.
- McKercher, B., & Du Cros, H. (2000). *Cultural Tourism. The partnership between Tourism and Cultural Heritage Management*. New York, USA: Routledge.
- Pabón, A. (1999). *Rehabilitación patrimonial y turística: El caso de San Juan de Puerto Rico*. Lima, Perú :Patronato de Lima.
- Pearson, M., Sullivan, S., McKercher, B., & Du Cros, H. (2002). *Cultural Tourism. The Partnership Between Tourism and Cultural Heritage Management*. New York, USA: The Haworth Hospitality Press.

- Peyronnie, K, & De Maximy, R. (2002). *Quito inesperado. De la memoria a la mirada crítica*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala – Instituto Francés de Estudios Andinos.
- PNUD/UNESCO (1972). *Convenciones y recomendaciones de la UNESCO sobre la protección del patrimonio cultural*. Lima, Perú: Edición Española, Proyecto Regional del Patrimonio Cultural y Desarrollo PNUD/UNESCO.
- Salazar, J. (1994). *Los programas de conservación de los centros históricos en Colombia. Una visión retrospectiva*. Quito, Ecuador: Oficina Regional de Cultura para América Latina de la UNESCO (ORCALC), Instituto Ítalo-Latinoamericano y el Municipio de Quito.
- Sepúlveda, A. (2004). *Puerto Rico Urbano Atlas histórico de la ciudad puertorriqueña Volumen 2: La Domesticación del territorio*. San Juan, Puerto Rico: Centro de Investigaciones CARIMAR.
- Tejedor, C. (2016). *Conservación y restauración de objetos antiguos*. España: Ministerio de educación, cultura y deporte.
- Torres, M. (1994). *Tiempos de Solidaridad*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Astrolabio.
- Torres-Santiago, J. (2019). *El Palacio de Alejandro, Arquitectura de la Casa Franceschi de Yauco*. Yauco, Puerto Rico: Editorial Lumenros.
- Zubiria, S., Abello, I., & Tabares, M. (2001). *Conceptos básicos de administración y gestión cultural*. Madrid, España: Segunda Ed., Organización de Estados Americanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.