

## **Salvaguardando el legado pictórico de Joaquín Miranda Sagol; un creador camagüeyano del siglo xx**

**Safeguarding the legacy of Joaquín Miranda Sagol; a creative painter of Camagüey, on the past century**

Carlos de Jesús HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ\*

Dayana BARRAMEDA GÓMEZ\*\*

\* y \*\* Oficina del Historiador de la Ciudad de Camagüey (OHCC)

Recibido: 24 julio 2017

Aceptado: 1 agosto 2017

### **RESUMEN**

Se aborda la investigación y proceso de restauración realizados para estabilizar un óleo sobre lienzo del pintor Joaquín Miranda Sagol, perteneciente a la Logia de la Perseverancia de Camagüey; la vida de su autor y el legado artístico que ha llegado hasta nuestros días, caracterizándolo en sus aspectos históricos, artísticos e iconográficos. La obra presentaba un pésimo estado, causado, fundamentalmente, por el prolongado descuido de las normas de conservación, lo que provocó daños en el soporte y el resto de los estratos.

Se realizaron los análisis pertinentes para la identificación de algunos de sus componentes, alteraciones presentes en los mismos y sus posibles causas. La interpretación de los resultados permitió restaurar la obra, con lo que se rescata su integridad material y estética.

**Palabras clave:** restauración, óleo sobre lienzo, Miranda Sagol, Camagüey

### **ABSTRACT**

This article deals with the research and restoration process that was carried out with the objective of stabilizing an oil painting, of cloth, that belongs to the "Logia de la Perseverancia de Camagüey"; the life of the author, José Miranda Sagol, and the part of his artistic legacy that has reached our days, which are characterized in their aspects historical, artistic, as well as its iconography. The paint presented a very poor state of conservation, where the fundamental cause of deterioration, is a long neglect of the conservation norms that caused damages in the support and the rest of the strata.

On the other hand, the pertinent analysis was carried out for the identification of some of its components, alterations and the possible causes of damages. According to the interpretation of the results obtained, the restoration of the paint was carried out, and the intervention contributes to rescue its material and aesthetic integrity.

**Keywords:** restoration, oil painting, Miranda Sagol, Camagüey

### **INTRODUCCIÓN**

Para la humanidad, permanentemente ha sido de mucho interés el rescate, restauración y conservación de elementos de épocas pasadas que representan el desarrollo cultural de los pueblos, esto no solo aporta la posibilidad de comprender cómo vivieron y se desarrollaron, sino que, a la vez, permite comprender mejor el pasado, sus tradiciones y

arraigos culturales, y así estar mejor preparados para en el presente forjar el futuro. Expresó José Martí:

*[...] desde que vino al mundo le gustó al hombre copiar en dibujo las cosas que veía, porque hasta las cavernas más oscuras donde habitaron las familias salvajes están llenas de figuras talladas o pintadas en la roca, y por los montes y las orillas de los ríos se ven manos, y signos raros, y pinturas de animales, que ya estaban allí desde hacía muchos siglos cuando vinieron a vivir en el país los pueblos de ahora. (Martí, 1985, p. 76)*

Cada cultura y cada época, pone el énfasis sobre determinada forma de representación y temática que hacen suya, por la insistencia en ella y por la manera específica de tratarla.

La reiteración de algunos temas señala el acuerdo tácito entre el artista y su público sobre lo que tiene significado e importancia.

La humanidad ha protegido, a lo largo del tiempo lo que por algún motivo ha considerado valioso, esto a su vez ha sido determinado por la evolución del concepto de propiedad, así como por los distintos significados mágico-religiosos y culturales atribuidos a sus pertenencias.

La obra que nos ocupa es propiedad de la Logia “Sublime Consejo Mayor Agramonte”, de la Gran Orden de la Perseverancia, ubicada en la calle Independencia No.119. El cuadro presenta un carácter simbólico para el Cuarto de Propósitos, es elemento perteneciente a un conjunto de cuatro obras simbólicas que se utilizan en el rito de iniciación de los candidatos a hermanos perseverantes; de ellas los cuadros número 1 y 4, son de la autoría de Joaquín Miranda Sagol, siendo este último la obra en estudio (Fig.1).

La obra fue encargada por la Logia, se desconoce la fecha en que se realizó y desde cuando está cumpliendo la función para la cual

fue creada (R. G. Páez Hernández, comunicación personal, 15 de febrero de 2013). No podemos establecer con completa seguridad su fecha ya que no consta en las actas de la orden u algún documento que lo acredite.



**Fig. 1** Imagen de la obra antes de la restauración (anverso y reverso)  
Fuente: Tomada por los autores

Es propósito nuestro investigar y profundizar para salvaguardar el legado artístico de la materialidad de la obra de Sagol, sistematizando el proceso de su redescubrimiento estético e histórico, a partir del estudio y restauración de la obra mencionada.

Debido a la situación precaria de conservación de la pintura, nos encontramos ante el problema siguiente: ¿Como mitigar las alteraciones del cuadro número 4 del Salón de Propósitos de la Logia “Sublime Consejo Mayor Agramonte” de la Gran Orden de la Perseverancia, en Camagüey, para prolongar su existencia?

De esta interrogante se partió para dar paso al siguiente objetivo:

Devolver la integridad material y estética a la obra, a través de un proceso de restauración, para contribuir a su conservación.

De aquí se derivan, como objetivos específicos:

- 1.- Confeccionar estrategias de intervención a partir de los resultados de los exámenes preliminares.
- 2.- Realizar la restauración de la obra de forma que recobre su integridad física y sus valores históricos-estéticos, empleando procedimientos y materiales compatibles.

Fueron varias las preguntas científicas que permitieron dar paso a los objetivos propuestos:

- ¿Cuáles son los datos biográficos e importancia del autor a quien se atribuye la obra?
- ¿Cuáles son los componentes de la obra, sus alteraciones y las causas de deterioro?
- ¿Cómo elaborar una metodología para la restauración de la obra?

Para ello se recurrió a los métodos de investigación, dada la carencia de información acerca de la obra y del autor; se examinaron los componentes de la pieza, mediante el análisis estratigráfico y técnicas de iluminación, como luz rasante y ultravioleta, y las causas de su alteración. Esto proporcionó la orientación general para la elaboración de la metodología usada para la restauración, teniendo en cuenta la integridad material y estética de la obra y la documentación de todos los procedimientos.

## **DESARROLLO**

Sagol no fue un creador que haya influenciado, o se tome como referencia en el estudio del arte de la nación o de la ciudad, aunque pertenece a una época en que su obra de caballete, libre por forma y contenido, competía con las representaciones tradicionales. Son creaciones tan originales que pueden ubicarse en una tendencia artística, sobrevolando las exigencias y características formales del arte naif. Aunque pueden ser consideradas como pseudonaif, lo cual revela un objetivo comercial, orientado a un público target que puede ser potencial comprador.

Del autor se conocía muy poco, tan solo que era decorador de oficio. Vivió en la Avenida de la Caridad No. 264 (García Vitar, 2004). Se comprobó y reafirmó la información al constatar que Sagol aparece como propietario del inmueble No. 264 de la Avenida de la Caridad en donde convivió con su familia: su esposa Consuelo y su hija Angelina acompañada de su esposo Gustavo Tomeu Riveron, así como su nieta Ninia Tomeu de Miranda; aparece de profesión como decorador de oficio (Directorio Social de Camagüey, 1960).

Sagol nace el 28 de junio de 1890 en la ciudad de Camagüey, Cuba; el 7 de junio de 1917 contrae matrimonio con Consuelo Pérez, en la iglesia Santo Cristo del Buen Viaje, ante el Padre Pablo Gonfaus (Archivo Histórico de Camagüey, s.f.).

Fue integrante de la Logia que alberga la obra, apareciendo en la relación de hermanos desde 1921, inscripto con dirección en la Habana, calle 36 No.115 apto. 6 Miramar (Sublime Consejo Mayor Agramonte, s.f.). Desempeñó cargos en años diferentes, relativos al Consejo de Preferentes de la directiva (Archivo Histórico de Camagüey, s.f.). En 1966 aparece registrado con el número 13 en la relación de Hermanos Perseverantes, con dirección de la Habana y pintor retirado a los 76 años (Archivo Histórico de Camagüey, s.f.).

Hasta el momento no se ha constatado ningún documento que avale que haya cursado estudios en academia de arte alguna. Entre sus primeras creaciones están las cuatro obras simbólicas, óleo/cartón, realizadas entre 1921-1923 para el Sublime Consejo de Camagüey, Gran Orden de la Perseverancia y luego, el 14 de diciembre de 1923, otorgadas al Sublime Consejo de Florida, de la misma Orden, donde continúan cumpliendo su función al estar expuestas en el salón social<sup>1</sup> (A. M. Romero Basurto, comunicación personal, 29 de enero de 2014).

Realiza las decoraciones del inmueble No. 169 de la calle Cisneros, hoy Casa de la Diversidad Cultural Camagüeyana, fechadas en 1930, con representaciones alegóricas de aire renacentista (Fig. 2), enmarcando el ambiente ecléctico que caracteriza tanto la arquitectura del inmueble como también las formas pictóricas. Este es el único inmueble de la ciudad, que se conozca, que todavía mantiene decoraciones de este autor.



**Fig. 2.** Pinturas murales (fragmentos), de la Casa de la Diversidad Cultural Camagüeyana.  
Fuente: Archivo digital de los autores.

---

<sup>1</sup> Información oral. Antonio Melaneo Romero Basurto. Gran Perseverante, Sublime Consejo José Martí. Florida.

Se conoció que Sagol pintó, en el antiguo “Bar Canal”<sup>2</sup>, un mural en el año 1958 con carácter revolucionario, donde representó la Sierra Maestra que lucía el Pico Turquino, con el Sol por detrás del rostro de José Martí y en la parte superior un escrito: “*Padre, que sea una sola causa, que termine la guerra fratricida*”. En la zona inferior pintó un jardín con flores carmelitas, y al lado escribió: “*Basta de lágrimas de nuestras flores germinadas en la ceniza de Agramonte*”, e intervino pintando y retocando las obras religiosas de la Iglesia Mayor (Catedral de Camagüey)<sup>3</sup> (J. M. Baste, comunicación personal, 8 de abril de 2013).

Muere el 4 de septiembre de 1967 (Sublime Consejo Mayor Agramonte, s.f.), fue enterrado en el Cementerio de Colón, La Habana y sus restos fueron trasladados para Camagüey el 20 de diciembre de 1969 a una bóveda colectiva en la Necrópolis de Camagüey (Cementerio de Colón). No aparece ninguna información del traslado, ni hay registros archivados en la Necrópolis de Camagüey, pues en esta época no se documentaba ningún traslado de restos provenientes de otras provincias. Se verificó y no aparece que sus restos descansen en el Panteón de los Perseverantes (A. Fernández Guzmán, comunicación personal, 18 de marzo de 2013).

La obra en estudio data de la primera mitad del siglo xx posterior, al año 1923, es un óleo sobre lienzo, de dimensión (71,7 x 91,0) cm, no tiene título por el cual se conozca y se encuentra firmada *J. Miranda Sagol*::, en el ángulo inferior derecho, en color rojo y sin fechar.<sup>4</sup>

Se trata de una escena alegórica situada en un ámbito campestre, sin referirse a un sitio en específico, suceso simbólico para los hermanos perseverantes: el hombre y los animales en perfecta comunidad.

Hacia el centro inferior se ubica, en un primer plano, la figura femenina, rodeada de algunas fierecillas y animales salvajes que habitan en los bosques, que muestran gran mansedumbre ante la mujer, compartiendo en amplia armonía, como si todos fueran una población de una misma especie. Se pone de manifiesto el amor e igualdad que ha de reinar entre todos aquellos que pueblan la tierra, sin distinción, ni diferencia de especies. Las figuras están tratadas a un mismo nivel sin jerarquizar ninguna de ellas, según el objetivo del autor.

En el centro superior de la obra se representa un ojo simbólico, como presencia superior al hombre y a todo ser viviente, con una mirada escudriñadora, satisfecho de lo que presencia, del amor que intercambian esas criaturas.

---

<sup>2</sup>Actualmente conocido como “Las Ruinas”

<sup>3</sup> En el año 2013 se entrevistó a José Manuel Baste Núñez de 75 años, dueño en aquel entonces del “Bar Canal”, en donde Sagol representó la Sierra Maestra que lucía el Pico Turquino, con el sol por detrás con el rostro de José Martí, en la parte superior un escrito: “*Padre, que sea una sola causa, que termine la guerra fratricida*”. En la zona inferior pintó un jardín con flores carmelitas, y al lado escribió: “*Basta de lágrimas de nuestras flores germinadas en la ceniza de Agramonte*”.

<sup>4</sup> Los cuatro puntos identifican al firmante como miembro de la Gran Orden de la Perseverancia, creada por el masón Liborio Vega Beltrán, y que solamente tuvo Logias en la antigua provincia de Camagüey. N. del .Ed.

Composicionalmente, hay ciertas estructuras y modelos que Sagol sigue dentro de todo su trabajo. El primer plano, el plano medio y el de fondo son todos definidos por animales, paisajes, seres humanos y horizontes. Dentro de sus pinturas, las formas parecen ser orgánicas, fluyentes, suaves y de un estilo que logra transmitir tranquilidad y paz. De contornos definidos y sensación volumétrica conseguida por medio de un extraordinario colorido. A pesar de que el conjunto puede parecer superficial, las imágenes de estas pinturas, el contenido y el mensaje son mucho más profundas, (Fig. 3 A y B).



**Fig.3** A- Cuadro número 1, Logia Gran Orden de la Perseverancia “Sublime Consejo Mayor Agramonte”, Camagüey.  
B- Obras de la Logia de la Gran Orden de la Perseverancia “Sublime Consejo José Martí”, Florida, Camagüey.

Fuente: Archivo digital de los autores.

La obra en estudio está aplicada a pincel con capas cubrientes, y zonas empastadas donde se evidencian los colores claros (rayos de luz, melena del león, vestido de la mujer, los tonos amarillos en los troncos de los árboles, follaje de los árboles) y capas más finas y menos cubrientes en el tratamiento del terreno rural, el cielo y el horizonte montañoso, los cuales, en su procedimiento de superposición de capas, permiten apreciar las zonas de colores casi puros.

El dibujo es esquemático, burdo, se podría decir que primero realiza un dibujo preparatorio, luego pinta el fondo y a la vez va trabajando las figuras.

Se aprecia, a simple vista, la huella de la pincelada fina y bastante regular dejada por la paleta utilizada para extenderla, que se intensifican en las capas de color empastado. La figura humana luce un vestido tratado con largas pinceladas verticales muy gruesas —si son comparadas con el tratamiento de otras zonas de la obra— de colores rosa y blanco.

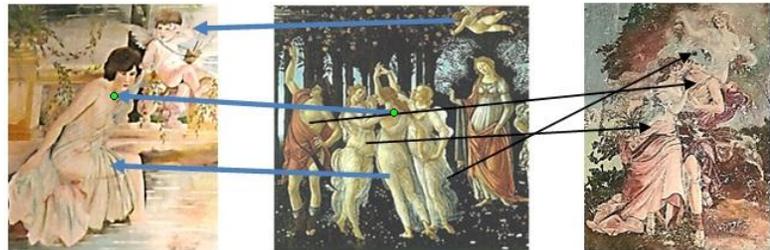
En la mayoría de las representaciones, los personajes principales están dispuestos en un mismo plano, siendo característica en sus obras la mujer con papel fundamental, siempre exhibiendo vestidos con colores claros, a veces semitransparentes y con gran soltura en su modelado. Los rostros humanos, con frecuencia dirigen su mirada al espectador, haciéndolo partícipe de la obra.

Siempre pinta escenas al aire libre, en las que la fuente de luz es el Sol o el cielo. Una vez más, en esta obra utiliza pequeñas variaciones de detalle, como una manera de forzar a los espectadores a prestar atención a cierto contenido, que son deliberadas y útiles. Los esquemas de color de su obra no son complicados, esta es otra manera con la que intenta transmitir uniformidad o paz.

La mayoría de sus pinturas son asimétricamente equilibradas. Esto se utiliza como una forma de activar la pintura a través del espacio y la proporción. También se está utilizando como una manera de reflejar las acciones que tienen lugar entre grupos de personas y animales dentro de la obra.

El pintor trata el follaje de los árboles de una manera que mantendrá en el resto de sus creaciones, aplica color de fondo y mediante pinceladas cortas y cortantes da la sensación de movimiento y profundidad.

Predominan los colores cálidos, lo cual propicia un efecto luminoso al conjunto, y la superposición de colores y transparencia con que trabaja zonas de veladuras, que son más objetivas en las representaciones murales de la década del 30, donde se puede apreciar la cuadrícula de grafito para el dibujo preparatorio de la representación de las figuras humanas. Hay entre sus obras representaciones alegóricas de aire renacentista, como la joven semidesnuda, y la transparencia de un velo que delata la figuración de la forma femenina en la orilla del lago, que podemos apreciar en la Casa de la Diversidad Cultural, en las que se debe considerar el fuerte dominio que ejerció, sobre el gusto popular cubano, la llegada y puesta en circulación —a finales del siglo XIX— de un libro del Renacimiento de Jakob Burckhardt, y otro de Botticelli, uno de los pintores más destacados del renacimiento florentino. Este tipo de pintura historicista respondió siempre a la demanda de legitimación de la burguesía, como evasión de la realidad, (García Vitar, 2004). Nos recuerda las representaciones pictóricas de las obras de Sandro Botticelli, al tomar como referente una de sus obras más reconocidas: "Alegoría de la primavera", con la que se pueden observar semejanzas en elementos de composición y figuración, (Fig. 4).



**Fig. 4.** Comparación de las representaciones humanas de dos murales de la Casa de la Diversidad Cultural de Camagüey con una obra de Sandro Botticelli.

Fuente: Archivo digital de los autores

De las obras de caballete se puede realizar la comparación de escenas y el tratamiento de la figuración, a las realizadas por el artista naif norteamericano Edward Hicks, (Fig. 5 A, B y C).



**Fig. 5 A-** Cuadro número 4, Logia de la Gran Orden de la Perseverancia "Sublime Consejo José Martí", Florida, Camagüey.

**B-** Edward Hicks, "Reino pacífico" (1834).

**C-** Cuadro número 4, Logia de la Gran Orden de la Perseverancia "Sublime Consejo Mayor Agramonte", Camagüey

Fuente: Archivo digital de los autores.

Se sometió la obra a un estudio de las características estructurales y de conservación de las distintas capas estratigráficas. Con este objetivo se tomaron cuatro (4) micromuestras (Tabla.1) de las zonas de color, lisas y empastadas (Fig. 6), para fundamentar la información técnica de la obra, hasta el momento desconocida; una de fibra de la tela y otra del recubrimiento del reverso.

**Tabla 1** Localización de las muestras, para la observación en el microscopio

Descripción de las micromuestras.		
No.	Color	Localización
1	Azul	Cielo
2	Rosa claro	Vestido
3	Verde	Follaje (árbol)
4	Verde	Pasto

Fuente: Elaborado por los autores

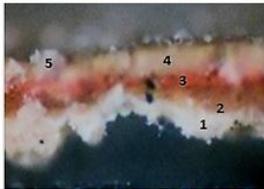


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra No. 2.		
Capa	Color	Observaciones
5	blanco	capa de pintura
4	rozado claro	capa de pintura
3	rozado	capa de pintura
2	siena	capa de pintura
1	blanco	preparación

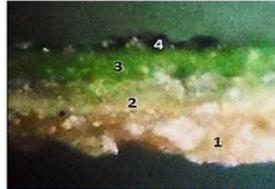
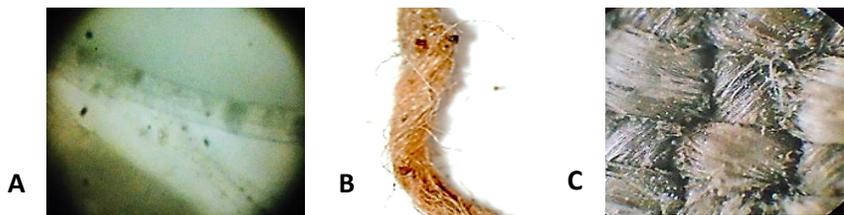


Imagen obtenida al microscopio óptico de la sección transversal de la micromuestra No. 4.		
Capa	Color	Observaciones
4	azul oscuro	capa de pintura
3	verde	capa de pintura
2	verde claro	capa de pintura
1	siena	preparación

**Fig. 6** Muestra No. 2 y Muestra No. 4.  
 Fuente: Elaborado por los autores

Se realizó el análisis morfológico de la fibra textil y un ensayo de torsión, confirmando que está confeccionado de fibra de lino. El lienzo está formado por una sola pieza de confección industrial y ligamento de tafetán de trama tupida; el sentido de la torsión de los hilos es en "Z" (Fig. 7), con una densidad de 16 x 20 hilos por cm<sup>2</sup>.

Mediante la observación con luz rasante, se pudo apreciar, con mayor claridad, la irregularidad de la superficie de color, haciendo patente la morfología de las pinceladas, las capas empastadas y levantamientos de la capa pictórica.



**Fig.7** A- Identificación de las fibras del soporte (sección longitudinal).  
 B- Observación al microscopio estereoscópico de la torsión en "Z" de la fibra textil.  
 C- Macro detalle de la trama del soporte textil.  
 Fuente: Archivo digital de los autores

Por medio de la luz ultravioleta se pudo determinar que no existen restos visibles de una protección de barniz, ni indicios de intervenciones anteriores, y fueron más visibles residuos de otras sustancias que se encontraban sobre la superficie de la obra (Fig. 8), que al parecer pueden ser producto de deyecciones de murciélagos u otro animal. Para esto fue necesario realizar, con anterioridad, acciones encaminadas a retirar de la superficie de la obra materias ajenas (polvo) mediante una limpieza mecánica y superficial, por medio de brochas suaves (Fig. 8).



**Fig. 8 A-** Fotos generadas con luz ultravioleta (detalles).  
**B-** Limpieza superficial.

Fuente: Archivo digital de los autores.

La obra se encontraba en un más que lamentable estado de conservación, producto de que el inmueble que atesora al cuadro se halla

muy deteriorado y llega a presentar problemas de derrumbe, motivo por el cual se le relegara a uno de los locales, como depósito. Las condiciones eran pésimas para su almacenaje, con la obra directamente sobre el suelo; existía gran cantidad de muebles de madera, presencia de humedad por infiltración en los muros del local; gran acumulación de polvo y suciedad; no existía puerta, tan solo una verja, destacándose la función que en ocasiones desempeñaba la obra, consistente en cerrar el paso hacia la habitación de un gato.

Presenta un bastidor de madera de cedro, sujetándose al marco mediante clavos. Abundante acumulación de suciedad superficial; polvo y tierra entre el soporte textil y los listones del bastidor, siendo la zona inferior la de mayor acumulación; cabezales flojos y zafados, listones deformados por causa de dilataciones y contracciones por absorción de la humedad. El estado de conservación del bastidor era malo, por lo que no cumplía su función de tensado, (Fig. 9).



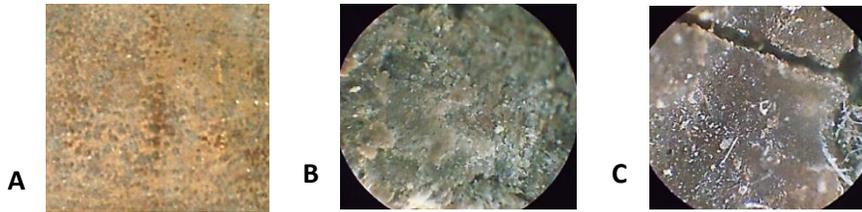
**Fig. 9.** Estado de conservación de los componentes de la obra por el reverso.

Fuente: Archivo digital de los autores.

Los bordes de sujeción de la tela presentan de forma generalizada pequeños rotos, pérdida de soporte, guirnaldas, manchas de oxidación y agujeros producidas por los clavos para el tensado.

La tela se encuentra, en la parte central derecha, doblada hacia el reverso, probablemente por algún golpe producto de la mala manipulación; en general presenta gran rigidez; está oxidada y quebradiza, causado esto por la cola — que se encuentra oxidada—

empleada en la capa de preparación del cuadro, encontrándose extendida sobre la superficie de todo el reverso. (Fig. 10).



**Fig. 10 A-** Cola extendida por todo el reverso de la tela (detalle).

**B-** Observación al microscopio óptico (5 X),

**C-** Observación al microscopio óptico (15 X).

Fuente: Archivo digital de los autores

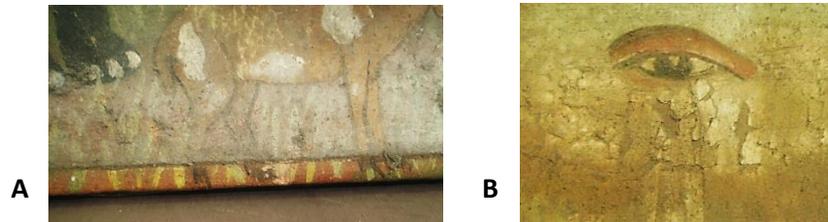
La preparación de la tela está compuesta por una capa de imprimación de cola y una capa de preparación blanca, aglutinada con cola de origen animal, aplicada en capa fina. Presenta un buen estado de

conservación y algunas lagunas de pequeño tamaño que dejan a la vista el soporte.

El empleo de este tipo de preparación implica una técnica en la que el pintor debe pasar del claro al oscuro, muy utilizada en las obras de este autor, incluyendo los grandes formatos de pinturas murales.

La película pictórica presentaba una gruesa capa de suciedad medioambiental que cubría toda la superficie, lo cual impedía una mejor visualización de la obra. Luego de retirado el marco, se pudo comprobar la intensidad de los colores; presencia de escamación en pequeñas zonas —principalmente en los empastes de colores claros— (Fig. 11), y exfoliación en la parte inferior, que abarca pequeñas áreas.

Se aprecian distintos tipos de craquelados, sin riesgo de desprendimiento. El primero es de craquelados muy marcados, aparece en los tonos claros más



**Fig. 11 A-** Contraste de la intensidad en la capa pictórica al ser retirado el marco.

**B-** Escamación de la capa pictórica.

Fuente: Archivo digital de los autores

empastados y son producidos, probablemente, por la manera de aplicar la pintura (grosor de la capa) en el proceso de secado. El segundo, de craqueladuras prematuras (Fig. 12), se aprecia en toda la obra, configurándose en diversos diseños que se distribuyen por la superficie. En los colores claros se muestran más ligeros y superficiales (cielo), en los tonos oscuros se presentan más ramificados (follaje de los árboles, elefante, león).



**Fig.12 A-** Craqueladuras en tonos claros más empastados.

**B-** Craqueladuras prematuras.

Fuente: Archivo digital de los autores.

La capa pictórica está ejecutada mediante una técnica lipófila, dentro del grupo de los aceites secantes, aunque se desconoce el tipo de aglutinante. Conjeturamos esto puesto que la obra no

se encuentra barnizada, se aprecia plana y regularmente lisa; por las características del craquelado de la capa de color y por las pruebas de decoloración realizadas que comprobaron una buena resistencia al agua.

Las pérdidas de capa pictórica, en general, son de pequeño tamaño, dispersas por toda la superficie, localizadas fundamentalmente en la zona inferior; afectan áreas importantes de la figuración. Se aprecian abrasiones y manchas de humedad en el fondo del cielo y en el lateral derecho; los pigmentos azules del fondo están más alterados (Fig. 13).



**Fig.13 A-** Alteración de los azules del cielo.

**B-** Lagunas de capa pictórica.

Fuente: Archivo digital de los autores.

La observación global con técnicas de iluminación, como son las ultravioleta que se han realizado hasta el momento, en algunas de las obras de Sagol, han permitido explicar elementos indispensables sobre el estado actual de las representaciones, y han evidenciado que el pintor no aplicaba capa de protección. Se corroboró, en el momento del examen, que la obra no ha sido objeto de intervenciones.

En primer lugar y luego de realizar un exhaustivo examen fotográfico, las primeras acciones estuvieron encaminadas a consolidar la capa pictórica.

Se procedió a consolidar de manera puntual, con ParaloidB-72 al 5%, en zonas donde la capa pictórica se encontraba más pulverulenta, con gran cuidado pues la misma presentaba, sobre la superficie, acumulación de polvo y se hacía necesario realizar una pequeña limpieza en seco. También, a la fijación de pequeños levantamientos, principalmente en las zonas donde se encuentran los empastes de color blanco, inyectando poliacetato de vinilo al 10% en tolueno (Fig. 14).



**Fig. 14** Fijación de capa pictórica.

Fuente: Archivo digital de los autores.



Se utilizó esta dispersión en disolvente orgánico, pues el proceso de limpieza del reverso implica humedad.

Para contribuir a la corrección de las graves deformaciones del soporte textil, que se encontraba muy oxidado y quebradizo, y llevarlo a su lugar

logrando la unión de los bordes de estos, el proceso llevó implícito aportar humedad de forma controlada y aplicación de pesos.

Se realizó un velado de papel japonés y Klucel G sobre el anverso de la obra, para continuar con el siguiente paso, la limpieza del reverso con la eliminación de suciedad y acumulación de tierra, principalmente en la zona inferior de la obra, que se encontraba sobre el travesaño del bastidor (Fig. 15).



**Fig. 15** Limpieza mecánica, retiro de tierra acumulada.

Fuente: Archivo digital de los autores.

Seguidamente se continuó la limpieza mecánica, para eliminar la capa de cola oxidada que anteriormente se mencionó, la cual se muestra en toda la superficie en concentraciones variables, para lo cual se empleó agua de 20-25°C en carboximetilcelulosa, en forma de gel, que se dejó actuar sobre la superficie por un tiempo aproximado de 30 segundos, (pues se corría el riesgo de que se secase en superficie), para eliminar los residuos de cola, mecánicamente, con el bisturí.

Se decidió por este sistema, con el cual se consigue una completa eliminación del adhesivo sin dañar la tela y la cohesividad y adhesividad de la capa de preparación, se realizaron varias pruebas previas, donde se pudieron apreciar los diferentes grados de limpieza sobre el tejido (Tabla. 2).

**Tabla.2.** Examen preliminar para la limpieza del reverso de la obra

Producto	Tiempo de acción	Eliminación	Observaciones
<b>Empaco de Humedad 20-30° C</b>	1 minuto	Evaporación y escalpelo	Demasiada humedad, llega a afectar la capa de preparación y la película pictórica.
<b>Carboximetilcelulosa</b>	1 minuto	Evaporación y escalpelo	No muy efectivo.
<b>Carboximetilcelulosa + agua 20-25° C</b>	1 minuto	Evaporación y escalpelo	Reblandece la cola, pero se evapora con rapidez.
<b>Carboximetilcelulosa + agua 20-25° C</b>	30 segundos	Evaporación y escalpelo	Reblandece la cola y permite la retirada del material.

Fuente: Elaborada por los autores

El método idóneo para realizar este procedimiento es el ajedrezado, que permite evitar las contracciones del lienzo (Fig. 16).



**Fig. 16** Limpieza mecánica en forma ajedrezada (reverso de la tela).

Fuente: Archivo digital de los autores.

Una vez finalizada la limpieza del reverso se eliminó el papel japonés, para proceder a realizar una limpieza superficial de la película pictórica. Al no existir una capa de protección, la limpieza se encamina a eliminar la suciedad general que estaba impregnada directamente sobre

la pintura, materializando el proceso con agua desionizada.

Las zonas que mantenían una suciedad más marcada, se trataron con una mezcla de aguarrás + alcohol. Los límites de la limpieza, en este caso, se establecieron por la dificultad de determinar hasta qué punto se debió ejercer la misma, pues se podía correr el riesgo de atentar contra la obra en el proceso, degradando la huella del paso del tiempo (pátina). Cuando se trata de una capa que no altera visualmente la lectura de la imagen, se debe conservar.

Se rectificaron puntualmente las roturas y desgarros por el reverso, consolidándolas con hilos de lino embebidos en ParaloidB-72 al 5% (Fig. 17), para luego erradicar las lagunas del soporte mediante la colocación de injertos, para cuya preparación se usó una tela de lino de características similares a la tela original. Se le aplicó una base de preparación de carbonato de calcio y cola de conejo al 8%. Se optó por colorearla con pigmento

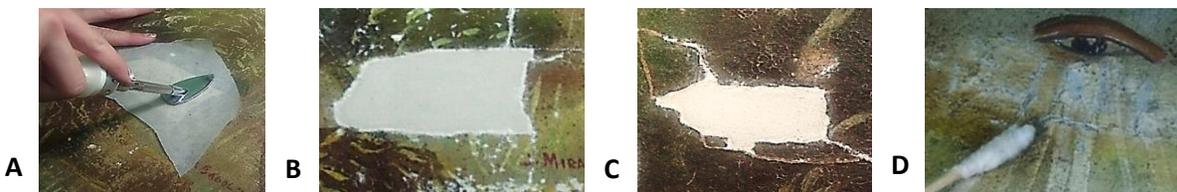
blanco de zinc y sepia en menor proporción, para así facilitar la fase posterior de reintegración cromática (Fig. 18).



**Fig. 17 A-** Presillas de papel japonés.  
**B-** Rectificación de los desgarros y roturas.

Fuente: Archivo digital de los autores.

Se aplicó el entelado del cuadro con cera-resina, utilizando la misma tela empleada para las intarsias textiles (injertos). Se utilizó una pasta de estuco compuesta por tres partes de cera virgen de abeja, una parte de resina dammar, pigmentos blanco de zinc y sepia. Se colocó en las zonas afectadas imitando la textura de la pintura. Posteriormente se procedió a eliminar los restos de cera-resina que quedaron por encima de la capa pictórica original producto del entelado y en los bordes de las zonas estucadas, mediante hisopos impregnados en White Spirit (Fig. 18).



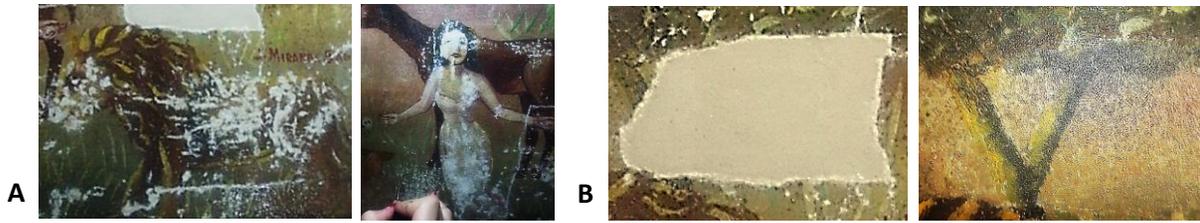
**Fig. 18. A-** Colocación de injertos, con cera resina en proporción 2:1.

**B y C-** Intarsias textiles.

**D-** Limpieza superficial.

Fuente: Archivo digital de los autores.

Posteriormente se aplicó el barniz intermedio para continuar con la fase de reintegración cromática, mediante el método ilusionista por puntos, utilizando pigmentos en polvo disueltos en barniz dammar, (Fig. 19), el cual ofrece una lectura correcta de la obra sin alterar su apariencia estética.



**Fig. 19. A-** Reintegro cromático  
**B-** Reintegración cromática en una de las intarsias textiles, antes y después.  
Fuente: Archivo digital de los autores.

Finalmente se aplicó barniz, pulverizado mediante compresor, como acabado final, que fue preparado a la misma proporción que el anterior para homogenizar las áreas ajustadas con el resto de la obra y conferirle protección a la capa pictórica ante los agentes externos, (Fig. 20).



**Fig. 20** Antes y después. Fotografía de la obra con su marco, concluido el proceso de restauración.  
Fuente: Archivo digital de los autores.

## CONCLUSIONES

Se logró devolver la integridad material y estética al cuadro número 4 del Salón de Propósitos de la Logia de la Gran Orden de la Perseverancia de Camagüey, a través de un proceso de restauración, contribuyendo a su conservación.

Con la culminación de este trabajo de restauración se logró un mayor conocimiento y estudio de la obra de Sagol, rescatando de las sombras su nombre y sus creaciones, que han llegado hasta nuestros días como fantasmas, creadas en una época que se benefició con la representación única de este creador.

No lejos de ser una obra de arte museable, merece su lugar en la protección de nuestro patrimonio artístico.

## REFERENCIAS

Archivo Histórico de Camagüey. (s.f.). Fondos del Archivo Histórico de Camagüey: Expediente de Matrimonio. Legajo 58, Exp. 3550, Camagüey, Cuba.

Archivo Histórico de Camagüey. (s.f.). Fondos del Archivo Histórico de Camagüey: Registro de Asociaciones. Legajo 273, Exp. No.1. Pieza No.3 y Pieza No.4, Camagüey, Cuba.

- Archivo Histórico de Camagüey. (s.f.). Fondos del Archivo Histórico de Camagüey: Registro de Asociaciones. Legajo 274. Exp. No.1. Pieza No.2, Camagüey, Cuba.
- Cementerio de Colón. (s.f.). Registro Civil Unificado de La Habana. Tomo. 105, Folio.415, La Habana, Cuba: Archivo Cementerio de Colón.
- Directorio *Social de Camagüey*. (1960). Camagüey, Cuba: Biblioteca Provincial de Camagüey "Julio Antonio Mella".
- García Vitar, E. M. (2004). *Valoración preliminar de las pinturas murales en los períodos colonial y republicano en el repertorio habitacional del Centro Histórico de Camagüey*. Tesis de maestría no publicada, Universidad de Camagüey, Camagüey, Cuba.
- Martí, J. (1985). La historia del hombre, contada por sus casas. En J. Martí, *La edad de oro* (págs. 74-79). Ciudad de La Habana: Gente Nueva.
- Sublime Consejo Mayor Agramonte. (s.f.). Libro de fallecidos de los Hermanos Perseverantes. Camagüey, Cuba.
- Sublime Consejo Mayor Agramonte. (s.f.). Relación de Hermanos 1909-1966. Camagüey, Cuba.