



## Entrevista a Ubaldo Sedano Espín, jefe del departamento de restauración del Museo Thyssen-Bornemisza

*Ubaldo Sedano Espín es actualmente el jefe del departamento de restauración del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, que fue ampliado el año pasado, constituyendo así una de las más extensas y completas pinacotecas del país. Ubaldo Sedano tiene un amplio bagaje profesional en el mundo de la restauración que se extiende mucho más allá de nuestras fronteras. Así mismo, su labor en el museo implica la colaboración con otras instituciones de todo el mundo que trabajan juntos por la investigación y la conservación de nuestro patrimonio.*

**Carlota Santabárbara Morera.** *Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza y diplomada en Conservación y Restauración de Pintura por la ESCRBCC. carlota212@mixmail.com*

**UNICUM:** *¿Cuándo nace su interés por la restauración y el arte, en general?*

**UBALDO SEDANO:** El interés por el arte viene desde muy niño. En mi casa siempre hubo una cierta actividad artística, dado que mi padre tenía una gran afición por la pintura y fue inculcando en casi todos sus hijos ese mismo interés. Así se fue gestando la afición posterior por conocer el arte. Casi todos en la familia han desarrollado alguna actividad artística, sobre todo referente a la pintura o el dibujo. En lo que respecta a la restauración, ésta comenzó de una manera indirecta, pues mi contacto con esta disciplina fue a través de mi hermana Pilar. Empezó los estudios de restauración y estando metida en estos berenjenales, fui conociendo e interesándome por los temas referentes a la conservación. Entonces, me decidí a seguir sus pasos.

**U.:** *¿Cómo fueron sus inicios en el mundo de la restauración? ¿Nos podría comentar su bagaje profesional y cuál ha sido la importancia de su contacto con otros países en su carrera profesional?*

**U. S.:** Mi experiencia profesional se inicia con el ingreso en el entonces Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, actual Instituto de Patrimonio Histórico Español, donde en un momento determinado se desarrollaron multitud de proyectos. Entre otros, los referentes a formación, asesoramiento y dirección de trabajos, tanto dentro como fuera de la institución. Así, se me brindó la oportunidad de coordinar y dirigir, junto a otros técnicos de dicha institución, las labores de rehabilitación y los estudios encaminados al conocimiento del patrimonio y su conservación. Fuera de nuestras fronteras, y concretamente en Latinoamérica, se crearon interesantes expectativas de colaboración. Una actividad que venía promovida por el Ministerio de Asuntos Exteriores, a través del entonces Instituto de Cultura Hispánica, y que asumía toda la cooperación científico-técnica y cultural con Latinoamérica. Este organismo impulsó distintos proyectos de patrimonio, que dio a conocer al citado Instituto de Conservación. En ese momento buscaron técnicos que asumieran las labores de asesoramiento en dichos proyectos y especialistas que fueran a organizar y diseñar, en conjunción con otros profesionales (arquitectos, arqueólogos, etc.), los equipos y los trabajos desde la vertiente del estudio, la recuperación del patrimonio y la formación de nuevos técnicos, que luego pudieran continuar la labor comenzada. Me interesó el tema porque ya había tenido contacto con Latinoamérica años antes, cuando aún estaba estudiando, a través de proyectos de museología que se iban a desarrollar en diferentes países (Santo Domingo y otros), brindando la oportunidad a algunos estudiantes de conocer los mencionados proyectos directamente. A partir de ese momento se me creó la inquietud de desarrollar alguna labor en estos países. Gracias a esta situación, me fui implicando directamente. En un principio, en Costa Rica durante varios años. Después, se firmaron convenios de colaboración con Ecuador, Perú, Bolivia y finalmente acabamos en Argentina.

**U.:** *¿Cómo eran esos proyectos?*

**U. S.:** Eran proyectos muy interesantes, donde España asumía la responsabilidad de restaurar los monumentos que tenían más significado en el entorno social de estos países, la mayoría de ellos dependientes de la Iglesia, que es el órgano que más ha conservado y atesorado patrimonio en Latinoamérica. Dentro del entorno de estos monumentos se planteaba la recuperación arquitectónica, la rehabilitación y recuperación de todos los bienes muebles, y la viabilidad de un plan museológico con el fin de que todos estos bienes fueran disfrutados por la comunidad que, en cierta manera, estaba también implicada en la restauración. A la larga se pretendía abrir un museo en cada uno de estos monumentos que se iban restaurando, con las obras ya perfectamente presentadas y con un plan de exposición lógico y didáctico. Además se hacían estudios complementarios, referentes a la historia del monumento, antes y después de la llegada de los españoles (la historia precolombina y la historia de los virreinos), y un estudio arqueológico para determinar los posibles vestigios y constatar la presencia de las distintas culturas anteriores a la llegada de los europeos. Los resultados debían ser reflejados en una publicación de investigación. Ése fue, quizá, uno de los momentos más ricos de mi carrera, cuando la implicación me llevó a vivir durante muchos años en Latinoamérica.

**U.:** *Cuando regresó a España, ¿continuó implicado con estos proyectos?*

**U. S.:** Fue al regreso, y coincidiendo con un cambio de mentalidad en lo referente a la colaboración con Latinoamérica, cuando se produjo un decaimiento por cuestiones administrativas, por cambios políticos. Por ejemplo, empezaron a tener mucha importancia las Sociedades Estatales, que no entendían la magnitud de los proyectos. Se pretendía hacer otros de más corta duración y sin tanta implicación técnica, que se basaran en inauguraciones rápidas, haciendo una política mucho más de escaparate que la que se había asumido hasta ese momento, que eran más a largo plazo (cualquier proyecto de formación siempre es a largo plazo y, además, implica toda una política de seguimiento y formación). Se potenció la concesión de becas para que la gente que había participado de estos proyectos y que tenía una formación adecuada pudiera continuar su formación aquí, en España, donde yo me encargaba personalmente de hacer convenios con las universidades para que esa formación fuera más completa. Digamos que eso se fue dinamitando desde aquí. Llegado un momento, vi que el alcance de estos proyectos era ya muy limitado, empezaban a agonizar. La nueva filosofía se encaminó a que la formación se basara en la cooperación y se impusiera el modelo de cooperantes como figuras que participan en las tareas directamente con una formación similar a la del personal integrado en los trabajos. Pero se da el caso que allí la formación de base es bastante buena y lo que necesitan es asesoramiento a mayor nivel para desarrollar la capacidad de crear una infraestructura sólida.

**U.:** *¿Cómo fueron sus inicios en la dirección del departamento de restauración del museo?*

**U. S.:** Llegada esta situación, me empecé a desvincular de los proyectos en Latinoamérica, hecho que coincidió con el ofrecimiento del puesto de jefe del departamento de restauración del Museo Thyssen-Bornemisza, departamento que se estaba creando en ese momento. Digamos que suponía un compromiso de futuro. Me pareció un buen momento y me empecé a implicar. Pensé que ya había acabado una etapa de mi vida y que era un buen proyecto para comprometerme en la creación de un departamento en un museo que gestiona una colección muy interesante, y que supone una visión muy completa de la historia de la pintura y, bueno, aquí estoy.

**U.:** *¿Qué funciones desempeña el departamento de restauración dentro del organigrama del museo?*

**U. S.:** Dentro del organigrama del museo, el departamento de restauración de la Fundación Thyssen-Bornemisza ocupa el lugar que está ocupando en casi todos los museos que participan de una mentalidad actual y moderna: está equiparado al departamento de conservación. Es una visión que en



España costó bastante que fuera aceptada por instituciones ancladas en el pasado y bastante anquilosadas, puesto que siempre se ha considerado que, dentro del museo, el departamento de restauración era un departamento secundario, simplemente de apoyo para ciertas actividades del propio museo (por ejemplo, para exposiciones) y que no debía tener tanta implicación en la conservación global de las colecciones. Gracias a Dios, esa mentalidad ha cambiado. Empezó a cambiar con la creación del Centro de Arte Reina Sofía de arte contemporáneo, y esa misma mentalidad es la que se exportó al Museo Thyssen-Bornemisza y es la que se está, ahora mismo, imponiendo en el resto de los museos. El departamento de restauración es un departamento que tiene una presencia muy activa en la vida cotidiana del museo, desde el cual emana toda la información referente a la conservación preventiva, que luego es puesta a punto por otros departamentos, como el de mantenimiento, que cuenta con los ingenieros y con el personal adecuado para su aplicación. Pasa lo mismo, lógicamente, con el movimiento de préstamos de obras que tienen que viajar fuera del museo. Además está implicado en otras actividades dentro del museo, como las didácticas. Participamos con diferentes charlas en la formación del profesorado y, dentro de los compromisos del museo con otras instituciones, tenemos acuerdos de investigación e impartimos conferencias en distintos másters y cursos. Es decir que la vida de un departamento de restauración es muy compleja y que necesita una infraestructura mínima para cubrir todo el abanico de actuaciones que se presentan.

*U.: En relación a la función de correo, ¿qué opinión le merece estos movimientos para la conservación de las obras de arte? Y en el caso de que se efectúen, ¿cuáles son las mejores medidas para que viajen?*

*U. S.:* Quien fija los criterios para esos viajes y para la seguridad de esas obras, lógicamente, es el departamento de restauración, que es el que está implicado en el conocimiento de los materiales de cada una de las obras y, por tanto, el que puede prever el comportamiento de las obras en caso de salir de las condiciones habituales del museo. Es un departamento que, en colaboración con otras empresas especializadas del sector que se encargan del transporte y seguros de obras de arte, organiza este tipo de transporte, de movimientos y préstamos. Esto se hace a través de los informes que emanan del propio departamento y que son proporcionados al patronato, que es quien decide la política de préstamos, pero siempre teniendo muy en cuenta las observaciones que se hacen referentes a la posibilidad o no de cada uno de los transportes. Además, supervisa este tipo de manipulaciones, de transportes y diseña, en algunos casos, elementos que son fundamentales para la seguridad y la estabilidad de las obras cuando se encuentran en tránsito o van a estar depositadas en otra institución diferente a este museo. Esto es muy importante porque el Museo Thyssen-Bornemisza tiene ahora mismo una infraestructura interna muy compleja y completa, con un especial cuidado en las condiciones microclimáticas dentro del ambiente del museo para que las obras estén perfectamente estabilizadas. El aire es controlado, tanto dentro como fuera del museo, con las barreras suficientes y necesarias para minimizar el efecto de agentes agresivos y contaminantes, que tengan alguna incidencia significativa dentro de la conservación de cada una de las piezas. Eso quiere decir que mientras las obras están aquí, tienen una cierta garantía de supervivencia, pero cuando van a salir fuera, perdemos esa garantía. Somos nosotros los responsables de garantizar que esas obras puedan seguir manteniéndose en condiciones idóneas, incluso fuera del museo. Estamos implicados en el diseño de cajas climáticas y de embalaje con materiales adecuados, con una gran absorción de vibraciones y con el aislamiento suficiente, porque se sabe que en los transportes existen una serie de fenómenos ya estudiados y publicados referentes a movimientos, a golpes, durante la manipulación o incluso en los transportes aéreos, cuando se produce un fenómeno muy conocido que es la succión y pérdida de aire dentro de las cajas de transporte, aire que luego es inyectado a presión dentro de estas cajas cuando los aviones llegan a los lugares de destino, aire con distintas calidades, más húmedo, más seco. Por ello, nosotros tenemos que buscar la forma de que esos efectos se minimicen o se amortigüen a base de estos elementos, de vitrinas o de los propios materiales de embalaje donde van

las obras. Éste es un mundo que se genera dentro del departamento de restauración.

*U.: ¿Son frecuentes las intervenciones?*

*U. S.:* Este museo es un poco atípico porque se trata de una colección que ya vino configurada y bastante cuidada desde su emplazamiento anterior, en Lugano. La frecuencia de intervenciones no se corresponde con la de otros museos de cualquier parte del mundo. El Museo del Prado o el Museo Nacional de Arte de Cataluña tienen otro tipo de dinámica que viene dada por la urgencia y la necesidad de las intervenciones. Nuestro caso es especial, porque se trata de una colección que, como apunté anteriormente, venía bastante mimada desde origen. Por ello, las intervenciones se centran en aquellas obras que han sufrido algún percance durante su exposición, que van a ser estudiadas o intervenidas con intervenciones antiguas que están empezando a ofrecer dificultades en cuanto a su visión global y otras con problemas de adaptación a este nuevo entorno, por ejemplo algunas tablas que, viniendo de Suiza, han sufrido pequeños movimientos o pequeñas alteraciones que exigen intervenciones muy puntuales. Otras veces (y eso genera mucho más trabajo al departamento), son compromisos referentes a las exposiciones temporales y a actividades dentro del museo. Por ejemplo, cuando nosotros pedimos obras para organizar una exposición temporal, hay muchos prestadores que piden que, a cambio, se restauren esas obras u otra obra de especial significado.

*U.: ¿Qué opina sobre las medidas de conservación en los museos españoles y en comparación con los extranjeros?*

*U. S.:* Como decía antes, en este museo se han cuidado mucho los aspectos referentes a la conservación preventiva que, gracias a Dios, son cada vez más habituales en la mayoría de los museos. Hasta hace muy poco no se contemplaban factores como el microclima, el medio ambiente, la iluminación o los elementos contaminantes como focos creadores de conflictos dentro de la conservación. O si se contemplaban, como no había presupuesto suficiente, tampoco se podían abordar directamente. Yo creo que actualmente es un tema que se tiene bastante en cuenta. En esta institución y antes de que llegara la colección, como ya era conocida, se pudo hacer un proyecto adecuado de conservación preventiva. Además, existen colaboraciones con otros departamentos, como con el Departamento de Medio Ambiente del Ayuntamiento de Madrid, que nos proporciona información de cuales son los elementos contaminantes del aire del entorno donde está el museo (cosa que es muy importante porque los museos están dentro de las ciudades y, por desgracia, están en unos ambientes que no son los más adecuados para la conservación por la cantidad de cargas contaminantes en volúmenes en el aire). Eso nos permite fijar qué partículas son dañinas dentro de toda la emisión de contaminantes en esta zona de Madrid, tanto de gases como de partículas sólidas en suspensión, y crear las barreras que puedan minimizar los efectos. También hacemos mediciones dentro del museo, que nos garantizan que esas emisiones están controladas, bien por el flujo de aire que limpia esas atmósferas, o bien por algún otro sistema que hayamos podido diseñar. Además, podemos conocer el movimiento y el comportamiento del público dentro del museo, por lo cual existe una estrecha relación con el departamento de seguridad, que nos indica cuáles son las zonas donde se producen aglomeraciones o donde la gente tiende a tocar mucho más las obras, por alguna singularidad de la propia obra, por texturas...; o bien donde hay piezas escultóricas que puedan dificultar el flujo del público y, por lo tanto, suponen un peligro para la propia obra. Toda esa política que se va llevando a cabo durante las jornadas de trabajo es la que nos ayuda a elaborar una política efectiva de conservación preventiva. En el resto de museos son parámetros que se van teniendo cada vez más en cuenta y que se van subsanando. El hecho de haber viajado mucho por estos mundos y seguir haciéndolo (porque este museo tiene una cantidad de compromisos enorme), me ha permitido conocer muchos museos desde el interior y creo que, ahora mismo, nos encontramos a un nivel de conservación preventiva igual o por encima de algunos museos del mundo.



*U.: Respecto al sistema de documentación de las obras...*

*U. S.:* La documentación de las obras se realiza buscando las fuentes documentales y los antiguos catálogos donde figuran éstas. Es una tarea habitual en cualquier museo, conocer cada vez más la identidad de sus obras y recopilar todo el material que haga referencia a cualquier tipo de manipulación e intervención que haya sufrido a lo largo de la historia. Eso nos va a ayudar a conocer el porqué se están produciendo algunos de los procesos de degradación o de alteración dentro de los propios bienes, porque hayan tenido algún tratamiento con un material determinado o bien porque hayan vivido en circunstancias agresivas, o simplemente porque han cambiado habitualmente de residencia y eso ha afectado a la dinámica del comportamiento de sus materiales. Nosotros somos un museo pequeño, pero que está bastante implicado en la investigación. Tenemos una relación muy estrecha con los conservadores, con los estudiosos del arte, que nos proporcionan mucha información y muy valiosa (por ejemplo, cada vez que se localizan documentos en algún archivo). Además, tenemos una cierta curiosidad por descubrir temas y por llevarlos a la actualidad. Ahora, por ejemplo, colaboramos con la Universidad de Yale y con la National Gallery en proyectos de investigación de análisis de materiales y su comportamiento.

*U.: ¿Y respecto a los sistemas de extinción?*

*U. S.:* Éste es un tema candente. La exigencia de la sustitución de los sistemas tradicionales de extinción utilizados en los museos a base de gases halón, por la protección del medio ambiente y recogido en el protocolo de Kioto, va a limitar mucho la emisión de gases contaminantes a la atmósfera, lo que conlleva la anulación de la comercialización de ciertos tipos de gases emisores. Como casi todos los tipos de extinción se basaban en gases que son tremendamente contaminantes y que tienen una gran incidencia en la capa de ozono, nos encontramos ante la necesidad de ver qué pasaba con los sistemas de extinción alternativos e iniciamos un proyecto de investigación para conocer a fondo tanto los componentes de otros sistemas, como su incidencia en el objeto artístico. Se identificaron los componentes de estos sistemas y sus cargas, y luego hicimos una serie de ensayos en el laboratorio de aplicación de estos sistemas de extinción sobre distintas obras. Los resultados se van a publicar y los estamos distribuyendo de forma gratuita a todos los museos que los solicitan.

*U.: En relación a la investigación, ¿que análisis y estudios se desarrollan en el departamento?*

*U. S.:* En cuanto a las obras, se realizan estudios a un ritmo muy lento, debido a que somos muy pocos. Pero con cierto dinamismo, pues se efectúan estudios muy completos. Se identifican los materiales, se hacen radiografías con sistemas de alta definición y con sistemas informáticos de ensamblaje de mosaicos, para tener una información fidedigna de cada una de las obras, se hacen estudios reflectográficos... En fin, toda la parafernalia que ahora disponen los laboratorios para un mayor conocimiento de su patrimonio. Además, las conclusiones de estos estudios se están presentando a cursos y simposios que se están celebrando en todo el mundo. El último ha sido una investigación sobre Rubens en colaboración con un laboratorio que trabaja en la identificación de aceites prepolimerizados en las técnicas de este pintor. Lo presentamos en Alemania, ha sido acogido con muy buena prensa y quieren publicarlo en la revista de museos de aquel país. Lógicamente, toda esta investigación va encaminada a hacer estudios comparativos con otras líneas de trabajo que estén haciendo otros museos, con lo cual va a ser una información mucho más importante y más compartida.

*U.: En el museo encontramos una extensa colección de obras de arte que tienen una gran amplitud cronológica. ¿Existen diferencias en el tratamiento de restauración de las obras de arte contemporáneas y las que son de arte antiguo?*

*U. S.:* Ésta es una colección un poco compleja, porque es una miscelánea de obras y de materiales. Por eso separamos la restauración de arte antiguo y la restauración de arte contemporáneo. El arte contemporáneo

participa de otra filosofía de creación e incorpora materiales muy conflictivos. El arte conocido como arte tradicional ha sido mucho más estudiado y tenemos más información respecto a los materiales utilizados. Nosotros hacemos dos tipos de colaboraciones, para la restauración de arte contemporáneo contamos con el asesoramiento y colaboración de otros centros de arte contemporáneo, como puede ser el Museo Reina Sofía u otros laboratorios, y para las obras de maestros antiguos contamos con instituciones de arte clásico. El vemos implicados en esa variedad de materiales hace que manejemos información muy rica en cuanto a esa diversidad, porque el comportamiento de una proteína no es igual que el de un plástico, por su sistema de elaboración, de fabricación y por su comportamiento futuro. Eso hace que estemos diversificados y que hayamos hecho una pequeña división en restauración de arte antiguo y restauración de arte contemporáneo, lo cual se corresponde con el organigrama del museo que se divide en maestros antiguos y modernos.

*U.: En relación a la situación actual del mundo de la restauración, ¿qué opinión le merece la formación que se imparte en España, en las distintas titulaciones?*

*U. S.:* El tema de la formación en España es muy complejo. Ahora mismo, están coincidiendo enseñanzas muy dispares en la formación de los técnicos, y yo creo que eso es un gran problema para la vida futura y laboral de los técnicos. Es un momento muy oportuno, ya que nos encontramos ante las puertas que nos abre la Comunidad Europea para unificar todos los estudios y para crear facultades especializadas en restauración, que están haciendo mucha falta. Hay que alcanzar ese grado de formación unificada y evitar todos los problemas que está generando esa diversidad de centros de estudios, que está perjudicando en última instancia a los estudiantes, que después se encuentran con barreras para acceder a puestos oficiales como especialistas en ciertas administraciones. Por ello, es el momento de unificar enseñanzas en cuanto a su titulación y de unificar todos los planes de estudios y buscar aquellos que sean más importantes para la formación del restaurador, teniendo en cuenta que ahora se está haciendo hincapié en que el técnico tiene que ser especialista, también, en técnicas paralelas a la restauración, no sólo en tratamientos sino en cuanto a estudios, interpretación de esos estudios, tener una capacidad de investigación y, además, ser conocedor y consciente de la necesidad en la formación de conservación preventiva, medioambiental, etc. En definitiva, en muchas facetas y en muchas disciplinas que hasta ahora no se contemplaban dentro del mundo de la restauración. Yo creo que esa formación idónea debe ser dentro del ambiente universitario que es el que permite, además, la investigación.

## FOTOGRAFÍAS

1. Ubaldo Sedano en el laboratorio de conservación y restauración del museo (Fotografía: Carlota Santabárbara).

2. Ubaldo Sedano restaurando la pintura "Virgen de la Humildad" de Fra Angelico (Fotografía: Carlota Santabárbara).

3. Ubaldo Sedano examinando la pintura "Nubes rojas" de Emil Nolde (Fotografía: Carlota Santabárbara).