



**CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PIEZAS EN YESO:
RÉPLICAS DE OBRAS DEL ARQUITECTO-ESCUPTOR BRASILEÑO
ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA, “EL MESTRE ALEIJADINHO”.¹**

AGESILAU NEIVA ALMADA ²
*Estudiante de Maestría en Preservación del Patrimonio Cultural
Escuela de Bellas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais*

La investigación sobre la conservación y restauración de esculturas de yeso en Brasil todavía es muy incipiente, ya que a estas piezas no se les da el debido valor, ni por su material ni por su manufactura. El manejo y la calidad de la policromía en dichas obras no se iguala, por ejemplo, a la observada en la escultura policromada.

Este trabajo tiene la intención de presentar y describir el proceso de intervención realizado en quince piezas de yeso realizadas originalmente en madera y piedra por el escultor colonial brasileño Antonio Francisco Lisboa, el Mestre Aleijadinho, pertenecientes al Museo de la Escuela de Arquitectura del Museo (MEA), Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG), ubicada en la ciudad de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

El objetivo de este trabajo es describir tanto los procesos de intervención realizados en las piezas, como los materiales y técnicas utilizados en su restauración. Se presentarán también los desafíos y soluciones realizados con el fin de llevar a cabo una exhibición adecuada de las obras en el espacio reservado a la colección.

¹ Este trabajo se llevó a cabo con el apoyo de la Coordinación de Mejoramiento del Personal de Educación Superior - Brasil (CAPES).

² e-mail: agealmada@yahoo.com



El artista

Antonio Francisco Lisboa, más conocido como Maestro Aleijadinho (1730? – 1814), fue un importante escultor y arquitecto del Brasil colonial. Poco se sabe con certeza acerca de su biografía, sin embargo, es reconocido como un gran artista del barroco y rococó en Brasil, con obras de talla, relieves, estatuas y proyectos arquitectónicos realizados en el estado de Minas Gerais, especialmente en las ciudades de Ouro Preto, Mariana, Sabará, Sao João del Rey e Congonhas do Campo.

Aleijadinho nació en la ciudad minera de Vila Rica, actual Ouro Preto, en el estado de Minas Gerais (Fig. 1), hijo del maestro de carpintería portugués Manuel Francisco Lisboa, con una esclava de ascendencia africana llamada Isabel. Estudió con los sacerdotes y monjes de la entonces Vila Rica, y con ellos fue alfabetizado, aprendió latín y música. Con su padre, aprendió el oficio de tallado en madera. Con la gran exploración y producción de oro en Minas Gerais, en la segunda mitad del siglo XVIII, llegaron los grandes y ricos edificios en piedra y mampostería, así como el fomento de la producción de imaginarios religiosos, y en ese momento Aleijadinho desarrolló su actividad como arquitecto y escultor.

Como mestizo (mulato), hijo de blanco portugués con negra africana, no fue fácil obtener el reconocimiento de su talento. Debido a su participación con los religiosos, muchas de sus obras fueron hechas para cofradías y hermandades vinculadas a iglesias, en su mayoría blancas. En el apogeo de su producción y también de su fama como escultor excelente y talentoso en todo Minas Gerais, fue atacado por una enfermedad, lepra o sífilis, aún no se está seguro de la enfermedad real que lo afectó, deformando su pies y manos. Aunque enfermo, no abandonó su trabajo y su producción artística; por el contrario, sus más grandes y bellas producciones están relacionadas con este período. Para la ejecución de su trabajo utilizó las herramientas (cincel, martillo, reglas, etc.) unidas a sus manos unidas a sus manos, atadas con correas de cuero.



Figura 1.
Localización geográfica del estado de Minas Gerais.

El maestro, cariñosamente, fue llamado de Aleijadinho, cuya traducción se hace como discapacitado físicamente en el diminutivo, en referencia a su deformidad física, y debido a esta condición, no se le permitía firmar sus obras y los libros de registros de pagos. Por lo tanto, hay pocos registros de trabajos que contengan su firma. Muchos de sus proyectos y obras estaban relacionados debido a las descripciones y registros de libros pertenecientes a las órdenes religiosas a las que sirvió.

Considerado como el máximo exponente del arte colonial en Brasil, el maestro Aleijadinho dejó un legado de obras representativas en el campo de la producción artística brasileña en el período entre el barroco y el rococó. El maestro Aleijadinho y su taller produjeron una gran cantidad de obras talladas en madera y piedra. Utilizó cedro, que se encuentra en gran abundancia en la región y, para tallar piedra, utilizó un tipo de piedra muy presente en la región de Ouro Preto, que es la piedra jabón, un tipo de esteatita; material suave y poroso con una coloración de va del gris al amarillo, lo que facilitó el proceso de tallado y un resultado estético muy bello. Con la piedra jabón produjo esculturas, postes de puertas y medallones del frontispicio.

Entre toda su gran producción, destacamos la Iglesia de São Francisco en Ouro Preto (Fig. 2) y el Santuario de Bom Jesus de Matozinhos ubicado en la ciudad de Congonhas do Campo (Fig. 3). La Iglesia de San Francisco (1776-1794) es considerada una obra maestra del



Aleijadinho y también del barroco brasileño. El maestro trazó el plan, elaboró la talla y la escultura del frontispicio; hizo dos púlpitos con figuras esculpidas de santos, la fuente bautismal, las imágenes de la Santísima Trinidad y dos ángeles que adornan el altar principal. También es de su autoría el medallón que adorna la fachada de la iglesia, que representa la imagen de San Francisco recibiendo las heridas de Cristo.



Figura 2.
Iglesia de San Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.



Figura 3.
Santuário de Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais, Brasil.

Una gran parte de las esculturas religiosas que produjo se encuentran en el Santuario de Bom Jesus y Matozinhos (Congonhas do Campo), cuya planta imita el santuario de Bom Jesus de Braga en Portugal. Para este lugar se produjeron la Vía Sacra, las escenas de la Pasión de Cristo, formadas por 66 figuras, todas en cedro de tamaño natural, dispuestas en siete capillas que se encuentran frente a la iglesia. El complejo de arte religioso del Santuario incluye las esculturas de piedra jabón de los doce profetas, ubicadas en el adro de la iglesia. Este conjunto de esculturas fue producido entre los años 1794 a 1804, piezas un poco más grandes que el tamaño real, dispuestas en las escaleras de acceso a la iglesia. El conjunto, visto desde lejos, tiene la idea de una uniformidad en sus dimensiones, sin embargo, las piezas no están



alineadas. Se reprodujeron los profetas Abdías, Amós, Baruch, Daniel, Ezequiel, Habacuc, Isaías, Jeremías, Joel, Jonás, Nahúm y Oseas.

El Museo

La Escuela de Arquitectura (EA) de la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG), ubicada en la ciudad de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, tiene un museo, llamado Museo de la Escuela de Arquitectura (MEA), que alberga una colección de réplicas de esculturas de yeso, relieves y ornamentos arquitectónicos de varias partes del mundo, por un total de ciento ochenta y ocho piezas. Dentro de esta colección hay un acervo de veintitrés piezas, también en yeso, de réplicas primarias de obras originales (en madera y piedra) de Antonio Francisco Lisboa, "Mestre Aleijadinho", famoso arquitecto y escultor colonial brasileño.

Las réplicas existentes en el museo fueron creadas a partir de moldes de yeso y cera. Los moldes fueron desarrollados entre los años 1950 y 1960 por el profesor Benjamin Aristocher Meschessi en su disciplina de modelado. En el proceso de moldeo, el profesor Meschessi utilizó para la liberación de molde la gasolina y estearina para moldes de yeso y, para cera, el aislante empleado fue talco.

Las piezas se hicieron utilizando la técnica tradicional de usar pernos, en los que pares separados asumen las diferentes formas de los huecos originales, y luego se agrupan para generar la moldura. Algunos se reproducen tridimensionalmente en todas sus caras. Se cree que estas piezas son compactas, es decir, llenas de yeso en su interior, y que han sido estructuradas con materiales como el yute, listones de madera, alambres y tubos. Los otros presentan solo la reproducción de la parte escultórica de algunas caras de la obra original, caracterizada como relieves, y presentan estructuras visibles con fibras naturales, madera y / o metales.

Las primeras piezas debían presentarlas al público de la Institución, para despertar el aprecio y el interés por el legado de Aleijadinho, y las siguientes fueron donaciones a



instituciones de naturaleza religiosa, artística o cultural; Se dice que en 1970 se realizaron cuarenta y seis reproducciones.

Las colecciones de réplicas se han formado en Brasil desde el siglo XVI y alcanzaron su punto máximo en el siglo XIX. Con el tiempo, esta colección ha recibido varios atributos, como objeto de estudio, desarrollo técnico, apreciación y también carácter documental. La colección de la Escuela del Museo de Arquitectura no fue diferente. Desde la década de 1980, las piezas se han exhibido en el edificio de la Escuela de Arquitectura, en un espacio de transición entre el hall de entrada y la biblioteca, conocido como el Museo de la Escuela de Arquitectura, espacio Aleijadinho, anteriormente ocupaban otros espacios dentro de la institución. Todo este espacio fue pintado en blanco y alojado en réplicas de yeso monocromas, con noventa y cinco por ciento de ellas también pintadas en blanco y solo dos piezas de pátina verdosa.

En noviembre de 2014, en honor al bicentenario de la muerte del arquitecto-escultor Antonio Francisco Lisboa, Mestre Aleijadinho, y con motivo del noveno Coloquio luso-brasileño de historia del arte, que se centró en las obras del maestro Aleijadinho, el museo recibió el revitalización de su espacio expositivo y la conservación y restauración de quince réplicas de yeso, todas hechas a partir de los originales en madera y piedra jabón del maestro Aleijadinho.

Las piezas que pasaron por el proceso de intervención fueron las siguientes: Atlante, Putti y tambor del púlpito de la Iglesia de Nuestra Señora del Carmo, Sabará, Minas Gerais (Fig. 4 y 5); Fuente Samaritana del Museo Arquidiocesano de Arte Sacro (Mariana, Minas Gerais); Cuenca de la Sacristía de la Iglesia de Nossa Senhora do Carmo, Busto de Afrodita de la Fuente del Alto da Cruz, Ouro Preto, Minas Gerais, Espejos laterales del Púlpito (Epístola y Evangelio) y Medallón de la Iglesia de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais (Figs. 6 y 7); Bustos de los profetas Isaías, Abdías, Nahúm y Habacuc, La cabeza del profeta



Amós y el profeta Jonás del adro del santuario de Bom Jesus de Matozinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.



Figura 4.

Tambor del púlpito de la Iglesia de Nuestra Señora del Carmo, Sabará, Minas Gerais, Brasil.



Figura 5.

Réplica en yeso del tambor del púlpito de la Iglesia de Nuestra Señora del Carmo, Sabará, MG, Brasil.



Figura 6.

Medallón de la portada de la Iglesia de San Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.



Figura 7.

Réplica em yeso del Medallón de la portada de la Iglesia de San Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil.



El proceso de intervención

Se trabajaron quince piezas, todas en yeso, con diferentes dimensiones, y la pieza más pequeña tiene las siguientes medidas: 0.60 x 0.35 x 0.26 m y la más grande 2.40 x 2.40 x 0.20 m. Todas las piezas tenían pinturas monocromáticas blancas con repintes; a excepción de dos piezas (bustos) que tienen una pátina verdosa.

Las actividades realizadas durante el proceso de intervención de las piezas fueron: evaluación del estado de conservación, documentación de imágenes y tratamiento, que consistió en limpieza, estructuración del soporte, presentación estética, reintegración cromática y exhibición de las obras. En general, estaban en buen estado. Sin embargo, el mayor problema encontrado fue la alta concentración de suciedad en los soportes. Las otras degradaciones diagnosticadas fueron: craquelês con respecto a la policromía, y, grietas, fracturas y pérdida de materiales relacionados con el soporte.

Las piezas tenían pintura blanca y repintes sobre el soporte de yeso. En este proceso se utilizaron tintas comerciales, las mismas que se usan en pinturas de paredes, probablemente acrílicas o vinílicas (látex PVA). Estas intervenciones se detectaron a través de la percepción de las diversas superposiciones de capas de pintura obtenidas en las áreas de pérdida o fractura y confirmadas por informes de empleados de la Escuela de Arquitectura (EA-UFMG), quienes declararon que las piezas pasaron por pinturas con el objetivo de mantenerlos en tonos claros (blanco). Se sabe que el yeso en su estado natural, en proceso de envejecimiento, se vuelve amarillo debido a su composición y/o debido a las impurezas encontradas en el yeso o en el agua utilizada para su preparación, generando así manchas oscuras puntuales en las piezas, lo que resulta en un cambio en la presentación estética de este material.

Como resultado, se hicieron sucesivas pinturas sobre el soporte. Como se señaló cada vez que el espacio de exposición tenía pintura en las paredes, el mismo profesional que



realizaba el servicio también pintaba las piezas con el mismo material utilizado para la pintura de la pared.

Lo que fue evidente en las piezas que estaban colgadas en las paredes que, al retirarlas para realizar las intervenciones, tenían el mismo tipo de pintura (Fig. 8).

La intervención fue iniciada por el proceso de limpieza de cada parte. Este procedimiento permitió la eliminación de polvo, partículas y sedimentos depositados en la superficie de las piezas. Su objetivo era rescatar la unidad estética de las obras. Las piezas generalmente tenían una gran deposición de partículas ya que nunca antes se habían limpiado (FIG. 9 y 10). Con los años, el polvo se ha acumulado en la superficie y, debido a los cambios de temperatura, se ha compactado en los huecos de las piezas y también en el soporte.



Figura 8.

Vista del espacio expositivo del Museo de la Escuela de Belas Artes, antes de la remodelación.



Figura 9.

Vista frontal del medallón con una gruesa capa de polvo y partículas de suciedades.



Figura 10.

Vista del verso del medallón con mucha suciedades.



Para este proceso, se realizaron dos tipos de limpieza: en seco y en húmedo (FIG. 11 y 12). En el proceso de limpieza en seco se utilizaron cepillos, gomas suaves de varios tamaños y marcas (para limpieza general y puntual), aspiradora debido a la gran cantidad de partículas impregnadas en el soporte y bisturí para eliminar la suciedad de manera puntual. La limpieza en húmedo, que incluía el uso de un solvente (limpieza química), se realizó en todas las partes; Para este procedimiento, se usó agua destilada empapada en algodón.

La limpieza en húmedo solo fue posible debido a que las piezas tenían repintes. El uso de este proceso en el soporte natural no tendría la misma eficiencia, dado que debido a la cantidad absurda de polvo encontrados en las piezas, el yeso, debido a su grado de porosidad, absorbería parte del agua sucia causando un cambio considerable en su color natural. Las sucesivas pinturas crearon una capa de protección en el soporte, lo que permitió realizar este tipo de limpieza.



Figura 11.

Limpieza en seco, utilizando cepillo de pelo suave.



Figura 12.

Limpieza en húmedo, utilizando agua destilada.

El siguiente paso consistió en estructurar el soporte con el fin de dar unidad y estabilidad a las partes, permitiendo así que sean manipuladas y expuestas de manera segura. Este proceso fue de fundamental importancia porque permitió la reconstrucción de la unidad



estructural de las piezas. En esta etapa, se realizó la consolidación y nivelación del soporte, así como la reconstitución de las partes faltantes.

El procedimiento de consolidación de soporte se realizó en las áreas de fisuras, grietas y fracturas (Figs. 13 y 14). El objetivo era sostener las áreas frágiles y no permitir que las fisuras y grietas se conviertan en fracturas en el futuro. Las áreas de fractura también se consolidaron y, por lo tanto, quedaron integra.

Este procedimiento se realizó de dos maneras: usando el adhesivo Mowithal B60H en acetona y usando la masa de consolidación asociada con fibras naturales (yute). El adhesivo disuelto en acetona al 15% se usó para áreas de fractura y acetona al 3,5% para áreas de fisuras y grietas. Se aplicó cepillando el adhesivo directamente junto a los fragmentos y también mediante inyección con jeringas en las regiones de fisuras y grietas. La masa de consolidación se ha aplicado a las áreas de fractura, y en las áreas de fisuras fue utilizada de manera preventiva para evitar que las fisuras se conviertan en fracturas en el futuro y, también, en áreas de fracturas existentes que se consolidarán, recuperando así la unidad estructural de las piezas. Para estos dos últimos casos se aplicaron en la parte posterior de la pieza permitiendo un refuerzo en la estructura del soporte.



FIG. 13: Consolidación del soporte, utilizando el adhesivo Movithal B60H al 15% en acetona.



FIG. 14: Tratamiento preventivo en las fisuras y grietas, utilizando el adhesivo Movithal B60H al

3,5% en acetona.

La masa de consolidación utilizada en el proceso de estructuración del soporte es una mezcla de yeso rápido y adhesivo de PVA diluido en agua destilada 1:1. En el proceso de estructuración, se aplicó una capa delgada de la masa al soporte, se agregaron fibras naturales (yute) ya humedecidas en agua destilada y se aplicó en una capa más gruesa e la masa, reforzando así las áreas de fracturas del soporte. El secado del yeso es muy rápido, lo que facilitó el proceso de estructuración de las áreas fisuradas, agrietadas y fracturadas.

En el proceso de recomposición de partes faltantes, también se utilizó la masa de consolidación, y el objetivo era complementar las diversas áreas que presentaban pérdidas de soporte. En este procedimiento, las fibras naturales (yute) también se utilizaron para ayudar en la estructuración de las áreas de pérdida. Por lo tanto, se aplicaron capas delgadas de masa de consolidación, luego fibras naturales y finalmente una capa gruesa de masa de consolidación. Todas las áreas fueron modeladas manualmente usando varias espátulas dentales y siguiendo las formas de las áreas perdidas.



Figura 15.
Reconstitución del soporte, utilizando la masa de consolidación en yeso rápido e adhesivo PVA en agua destilada 1:1.



Figura 16.
Reconstitución de parte faltante utilizando fibras naturales (yute) e masa de consolidación en yeso rápido e PVA.



Un desafío importante fue la ausencia de la cabeza de San Francisco de Asís en el medallón. La pieza tenía una brecha de soporte circular en la región central del medallón. Como no se encontró el fragmento referido a la cabeza, se decidió consolidar esta región para reducir el impacto estético de la pieza. Para esto se utilizó el mismo procedimiento aplicado a las otras partes faltantes de las otras piezas (masa de consolidación + fibras naturales). Sin embargo, el área de pérdida fue nivelada.

Después de todo el proceso de estructuración del soporte, continuó la presentación estética y la reintegración cromática de las áreas complementadas y niveladas. El objetivo era dar a las obras una unidad estética, corrigiendo así las diferencias de matices que presentaban como resultado de las marcas por las cuales las piezas pasaron con el tiempo.

Para este proceso se utilizó la tinta acrílica de color blanco, el mismo tipo de tinta utilizado para la pintura de paredes (FIG. 17 y 18); fue utilizada la tinta de la marca Coral, que se pigmentó adecuadamente en varios tonos que van del gris al amarillo, creando así un tono que va del blanco azulado al blanco más amarillento (blanco sucio). Para esto, se utilizaron pigmentos minerales de la marca ATL en colores negro y sienna natural. Este proceso se llevó a cabo en todas las áreas que se complementaron, nivelaron y reconstituyeron.





Figura 17.
Reintegración cromática utilizando tinta acrílica
blanca pigmentada en diversos tonos.

Figura 18.
Tinta acrílica blanca, utilizada para pintura de
paredes, en diversos tonos .

El siguiente paso consistió en la exhibición de las piezas en la sala de exhibición, que se sometió a un proceso de remodelación. Las paredes fueron pintadas en colores más cálidos para que las piezas blancas, ahora preservadas y restauradas, pudieran destacarse dentro del entorno de la exposición. Los soportes de exhibición de las piezas fueron reemplazados permitiendo menos interferencia de estos con las piezas, siempre tratando de enfatizar el atractivo estético de las piezas.

La exposición del medallón constituyó un gran desafío, porque nunca había estado expuesto en la sala expositiva. El medallón, que tiene un tamaño de 2,40 m., estaba dividido en dos partes, y antes de su exhibición era necesario reforzar los listones de madera que estructuran la pieza, teniendo en vista de que estos listones se superponían y no tenían puntos de unión entre ellos. Con el peso de la pieza y el tiempo de exposición, estas maderas podrían debilitarse y romperse. Luego se realizó una fijación de estos listones con tornillos y clavos metálicos creando así una unidad en esta estructura que permitió su fijación en la pared (Fig. 19).

El segundo paso en este proceso fue unir las dos partes del medallón sin que esta unión provocara una lectura errónea del trabajo o cualquier tipo de interferencia. Para esto, utilizamos la misma masa de consolidación utilizada en la estructura del soporte y luego realizamos la reconstitución estética utilizando la misma pintura utilizada en la reintegración cromática. Así, se eliminó la línea divisoria creada al unir las dos partes del relicario, lo que permitió una lectura una del medallón tal cual se presenta en el original (Fig. 20).

Otro desafío para nosotros, los conservadores-restauradores, fue la exhibición del medallón con la ausencia del elemento central de la representación de la obra, que es la cabeza



de San Francisco de Asís. Como no se encontró el fragmento de la cabeza y no había referencias para hacer un nuevo molde, se decidió nivelar la parte faltante. Sin embargo, no se descarta una futura intervención en la pieza, con un nuevo modelado de la cabeza, a partir de otras réplicas de la misma pieza encontrada en otros museos de Brasil.



Figura 19.

Refuerzos de los listones de madera en el verso del medallón.



Figura 20.

Medallón expuesto en el espacio remodelado del MEA-UFGM.

Los criterios de intervención se basaron en los conceptos de la mínima intervención, de la reversibilidad y del respeto por el histórico de las piezas. Con el tiempo limitado para realizar el tratamiento, la intervención contempló el mantenimiento de la pintura y de los repintes. Se descartó la aplicación de un barniz protector en las piezas ya que las intervenciones anteriores (pinturas y repintes) y la tinta que se utilizó en el proceso de reintegración cromática crearon, de cierto modo, una película protectora en el soporte, lo que facilita el proceso de limpiezas futuras, una vez que la limpieza se realiza solamente con agua destilada y con el auxilio de hisopos de algodón.



Figura 21.

Piezas en la sala expositiva del Museo de la Escuela de Arquitectura, UFMG.



Figura 22.

Piezas en la sala expositiva del Museo de la Escuela de Arquitectura, UFMG.

Conclusión

La conservación y restauración de obras tridimensionales en yeso es muy relevante para nosotros ya que hay pocas referencias brasileñas sobre el tema, especialmente con respecto a temas de restauración en yeso.

En Brasil se cuenta con un relevante acervo en yeso, bastante significativo para su historia, una vez que hace conexiones con las vanguardias artísticas europeas y también con el arte barroco desarrollado en el país.

Hay muchas réplicas en yeso en los principales museos de la región sureste, como puede verse en Belo Horizonte, Río de Janeiro y São Paulo.

Es necesario que haya una valorización de este acervo y consecuentemente que pueda atraer más posibilidades de investigaciones y mayor seguridad en las tomas de decisiones por el conservador-restaurador con respecto a la conservación y preservación de estas colecciones.

La iniciativa del MEA-UFMG en realizar los procedimientos de conservación curativa de las réplicas en exposición y la remodelación del espacio expositivo constituye un momento de exaltación y valoración del acervo de gran relevancia, pues estimula la importancia de su



preservación y apunta soluciones para la colección en su totalidad y que podrán ser aplicadas en el futuro.

Por otra parte, hoy, podemos percibir, que está creciendo con fuerza el interés y el reconocimiento de la conservación y restauración del yeso en las colecciones de todo el territorio brasileño a través de las iniciativas de revitalización y recuperación de piezas y colecciones hechas en ese soporte.

Referencias

- Almada, Agesilau Neiva *et al.* 2012. *Informe de restauración de la colección “Mario Collignon de la Peña” Centro INAH Jalisco, 7ª Temporada*. Tomo I. Trabajo de conclusión del Seminario Taller de Cerámica. Guadalajara, Jalisco, México: ECRO, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente.
- Almada, Agesilau Neiva. 2013. *Restauração de cerâmica popular contemporânea do Vale do Jequitinhonha: um estudo de critérios, materiais e técnicas*. Tesis (Licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles). Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil: Escuela de Bellas Artes, Universidad Federal de Minas Gerais.
- Augustin, Raquel França Garcia. 2014. *Conservação preventiva: acondicionamento e armazenamento da coleção de réplicas em gesso do Museu da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG*. Tesis (Licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles). Belo Horizonte-MG, Brasil: Escuela de Bellas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Brandi, Cesare. 2005 [2004]. *Teoria da restauração* (Trad. Beatriz Mugayar Kühl, 2ª reimpression en portugués). Cotia-SP, Brasil: Ateliê Editorial.
- Escola de Arquitetura UFMG: 1930-1970*. Belo Horizonte: Serviço Gráfico da Escola de Arquitetura. 1970.
- Mascarenhas, A. F. 2013. *Moldes e moldagens: instrumentos de proteção, preservação e perpetuação da obra de Antônio Francisco Lisboa*. 2v. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Belo Horizonte-MG, Brasil: Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais.



- Péret, L. 1964. *Aleijadinho na Escola de Arquitetura*. Monografía (Especialização em Arquitetura). Belo Horizonte-MG, Brasil: Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Souza, Vanessa Taveira de. 2013. *Restauração de uma réplica em gesso pertencente à coleção da escola de arquitetura e urbanismo da UFMG*. Monografía (Graduação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis). Belo Horizonte-MG, Brasil: Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais.