

# Creación y restauración: lo singular y complejo del arte





# Creación y restauración: lo singular y complejo del arte



## Directorio Museo Amparo

### *Directora General*

Lucía I. Alonso Espinosa

### *Director Ejecutivo*

Ramiro Martínez Estrada

### *Administración*

Martha Laura Espinosa Félix

### *Colecciones*

Carolina Rojas Bermúdez

### *Comunicación y Difusión*

Silvia Rodríguez Molina

### *Mantenimiento*

Agustín Reyero Muñoz

### *Museografía*

Andrés Reyes González

## De esta publicación

### *Coordinadora Académica*

Paula Mues Orts

### *Autores*

Yolanda Paulina Madrid Alanís

Magdalena Castañeda Hernández

Paula Mues Orts

José Alberto González Ramos

### *Coordinación Operativa*

Silvia Rodríguez Molina

### *Fotografía*

Juan Carlos Varillas Contreras

### *Fotografía con luz ultravioleta*

Daniel Sánchez Villavicencio

### *Diseño*

Deborah Guzmán

### *Cuidado editorial*

Teresa Ramírez Vadillo

María Elena Téllez Merino

## Museo Amparo

2 Sur 708, Centro Histórico

72000 Puebla, Puebla

[www.museoamparo.com](http://www.museoamparo.com)

+52 (222) 229 3850

D.R. © 2016 Fundación Amparo IAP

ISBN: 978-607-97285-4-0

# Índice

- 7 Creación y restauración
- 8 Creación pictórica:  
la devoción, la tecnología y  
la impronta del artista
- 14 De lo propio y lo que se comparte
- 20 El pintor local y su apropiación  
del culto
- 24 Retrato devocional:  
del papel al color
- 30 Tres momentos en un mismo lienzo
- 36 Imagen y autenticidad histórica
- 40 Límites de la restauración:  
teoría y ética
- 48 Criterios y niveles de intervención:  
reparar o restaurar
- 56 ¿Reconstruir o integrar?  
El caso de un retrato
- 58 La restauración, ciencia y arte del  
patrimonio
- 62 Semblanza curricular



# Creación y restauración

Una obra de arte es siempre más de lo que el ojo percibe a primer golpe de vista. El reconocimiento de esta cualidad, y de la importancia que ello ha tenido para la creación artística, es lo que ha inspirado la preparación de la exposición *Creación y restauración: lo singular y complejo del arte*.

El Museo Amparo, consciente de su función cultural y educativa, se ha dado a la tarea de impulsar el estudio interdisciplinario de sus colecciones. Presentamos aquí una síntesis de los estudios realizados en una selección de su colección pictórica virreinal, basados en la observación, el análisis y la documentación del acervo. Tres fueron los propósitos fundamentales: lograr una valoración más justa de la colección, contribuir al conocimiento de la pintura novohispana y reflexionar acerca de la restauración de la pintura de caballete de este periodo.

La pintura de caballete es un sistema complejo en el que interactúan materiales de diversa naturaleza para configurar una imagen con múltiples sentidos; materia y significado se van transformando en el tiempo a causa del envejecimiento y debido a su uso y función. Este sistema pictórico se conforma de soporte, bases de preparación, capas pictóricas (pinturas) y barnices. Los materiales pueden ser de origen mineral, vegetal y animal, y conviven en estrecha relación. Todas estas capas aportan al sistema una función mecánica y visual, son parte de la materia y el aspecto o imagen de la obra, con sus contenidos o formas de expresión y comunicación. El sistema pictórico es por ello una unidad compleja, diversa en sí misma, que transita de la continuidad a la ruptura de estructuras, aspectos y significados a lo largo de su historia.

Lejos de pretender realizar los mismos estudios a todas las obras o de comprender el conjunto de piezas desde una

sola perspectiva, se partió de la observación detallada de cada caso y se plantearon preguntas concretas que determinaron el tipo de estudios necesarios para responderlas. Y en cada pregunta la pintura se vio siempre como un todo complejo, ya fuera de índole histórica-artística, sobre sus materiales —estudiados por medio de técnicas y métodos científicos para su identificación— o acerca de su estado material.

Los análisis fueron diversos, conformándose por investigaciones históricas sobre artistas, contextos, significados y funciones contenidas en la historia de cada objeto; o bien estudios de superficie a simple vista y con luces especiales para detectar posibles materiales e intervenciones; análisis a partir de placas de rayos X, estudios de materiales con fluorescencia de rayos X, cortes estratigráficos, para interpretar cómo trabajaban los artistas y cómo han cambiado las obras.

Los resultados obtenidos fueron tan variados como las preguntas realizadas. En algunos casos se corroboraron suposiciones acerca de las piezas, mientras que en otros se presentaron elementos inesperados. Algunos estudios sólo documentaron el estado material de las obras, lo que podrá servir en el futuro para su restauración, en tanto que otros ayudaron a su interpretación y valoración.

La colección pictórica virreinal del Museo Amparo se caracteriza por su diversidad en la temática, el formato, el origen y la calidad. Debido a que casi todas las obras han sido intervenidas en distintos momentos —con resultados muy variables y no siempre óptimos—, la reflexión sobre la restauración fue con frecuencia la guía de nuestro estudio. Los ejemplos escogidos para esta muestra responden a esa variedad tanto como a los intereses que guiaron este estudio de una parte de sus colecciones.



# Creación pictórica: la devoción, la tecnología y la impronta del artista

Diego de Borgraf nació en Flandes en 1618 y llegó muy joven a Puebla con el séquito del obispo Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), al lado del pintor Pedro García Ferrer (1583-1660), artista principal del obispo hasta su regreso a España, en 1649.

Al quedarse en Puebla, Borgraf se convirtió desde entonces en uno de los artífices más importantes de la ciudad, al grado de considerarse uno de los fundadores de la tradición pictórica de la región, que presenta características diferentes al estilo de la capital novohispana. Debido a la propuesta de que esta peculiaridad se debió a la influencia directa en Puebla de la pintura europea a través de Borgraf, estudiar a fondo la forma de trabajar del artista, desde la preparación de la tela para pintar hasta la manera de representar sus temas, podría ayudar a saber si fue así.

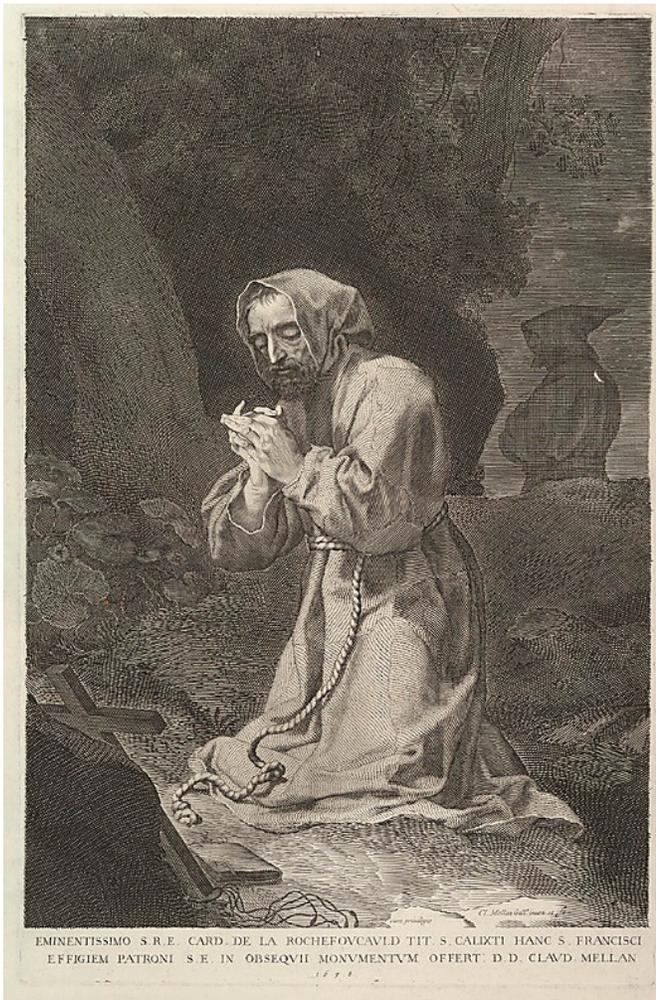
Esta pieza se analizó desde diversos ángulos, permitiéndonos distinguir las formas de creación de Borgraf. Pese a que carece de firma, es seguro que esta obra pertenece a su pincel, pues en ella se reconoce su peculiar manera de interpretar la figura humana y el paisaje, consistentes con otras obras plenamente identificadas con su autoría, así como con la tradición pictórica flamenca, que valoraba la representación detallada de todos los elementos. Además, en el Museo Soumaya se conserva un San Antonio de Padua firmado por él, con características muy similares y que debió de ser su pareja hasta que, por razones desconocidas, las obras se separaron.

Diego de Borgraf (1618-1686)  
*San Francisco de Asís meditando*  
Siglo xvii  
Óleo sobre tela  
189 x 126 cm

## San Francisco

Con sumo cuidado y gran detalle, la pieza de Borgraf representa un momento íntimo en que San Francisco, fundador de la orden seráfica, reza en el campo, al tiempo que una cálida luz dorada baja del cielo para simbolizar su relación con Dios, la que le inspira. Los detalles se representan de manera minuciosa, siguiendo la tradición pictórica flamenca, por lo que cada hoja, hilo o pasto están pintados de manera individual y con mucha precisión. No obstante la tranquilidad que plasmó el artista, ciertos detalles aluden a la religiosidad dramática de la época en la Nueva España: la presencia de la llaga en un costado y las de las manos, así como la sangre presente en las puntas del cilicio con el que se ha martirizado el santo.

Borgraf debió de basarse en un grabado de 1638 del francés Claude Mellan (1598-1688) como fuente de inspiración para su obra. Por la fecha de la estampa es evidente que Borgraf estaba al tanto de las novedades plásticas europeas. Como casi siempre ocurría, el pintor no copió la imagen de forma idéntica, sino que introdujo modificaciones buscando mayor efectividad para transmitir su mensaje. En el grabado la imagen del santo está invertida, representado antes de su estigmatización y con la figura de un franciscano en el fondo. Borgraf cambió la posición de San Francisco, eliminó la presencia del otro fraile e introdujo un rompimiento de gloria para señalar la presencia divina en el momento de la estigmatización.

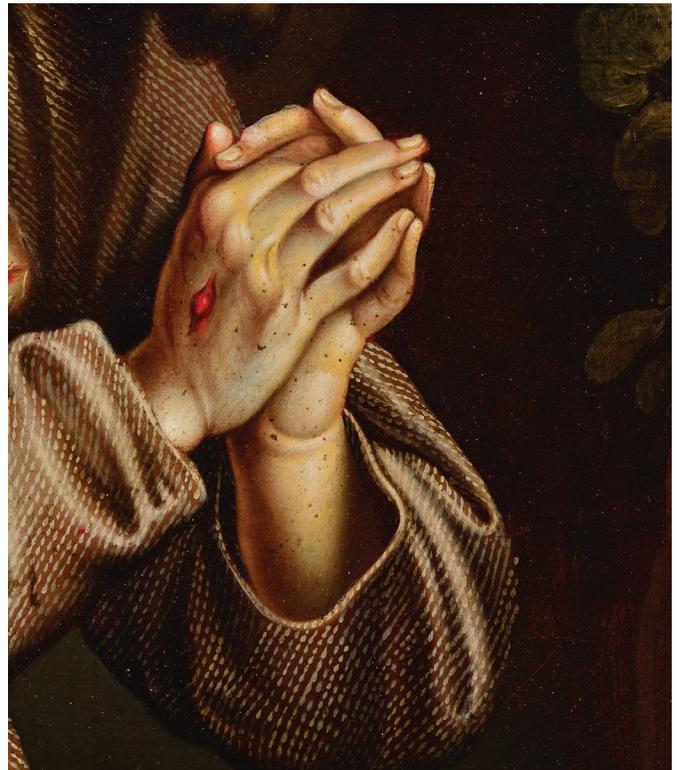
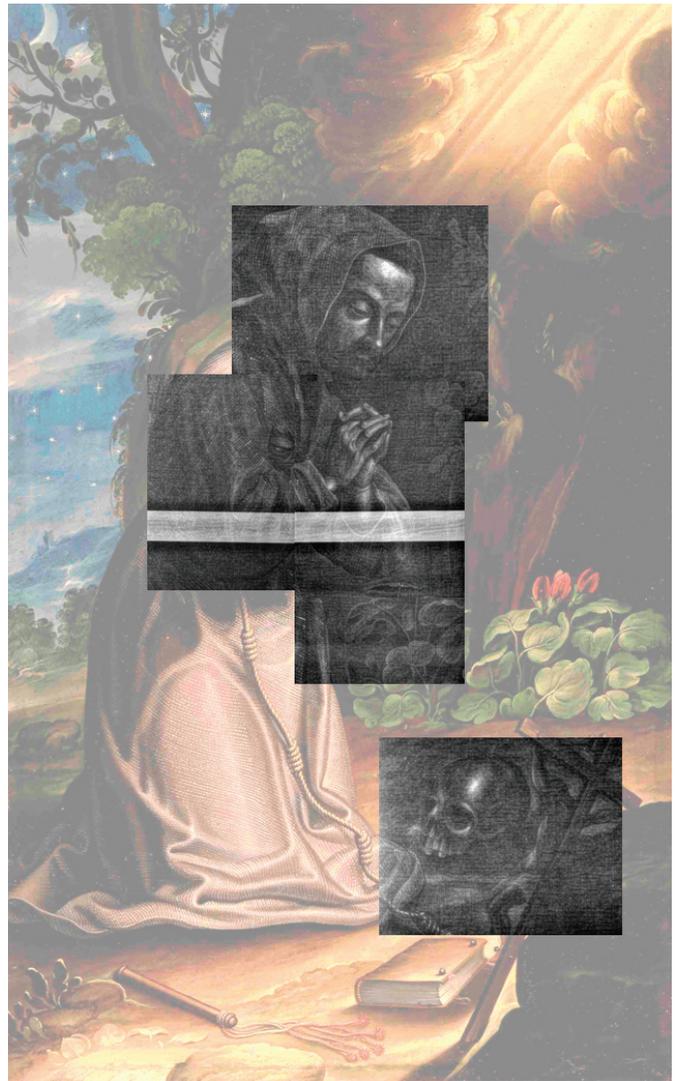


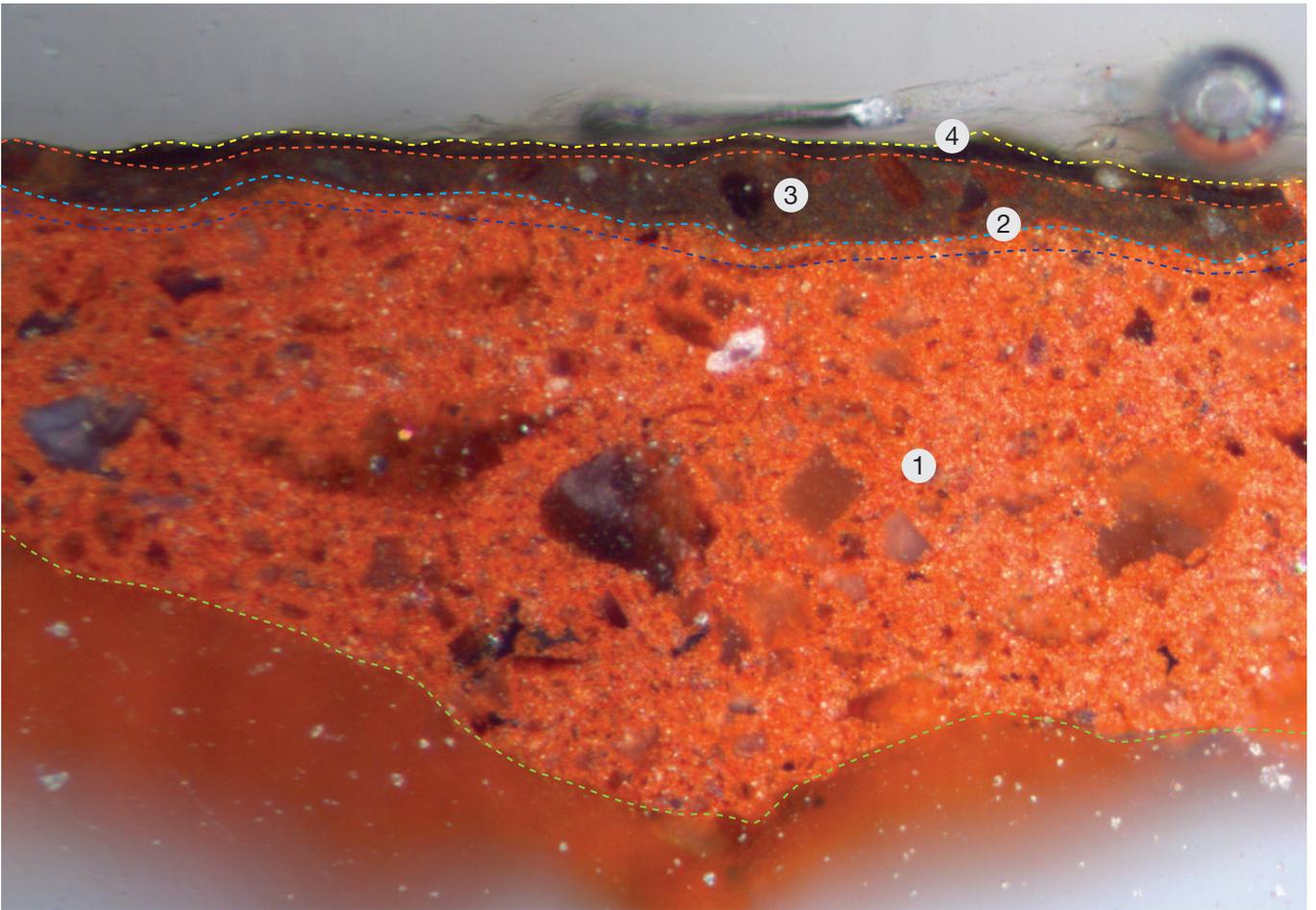
Claude Mellan (1598-1688), *San Francisco de Asís*, 1638.

**PÁGINA SIGUIENTE: Mosaico de placas radiográficas. Se observa la correspondencia de las placas con la imagen de Borgraf.**

## Análisis de la obra

Los rayos X son una herramienta de análisis muy útil para observar la colocación de las pinceladas, el esmero en los detalles de la composición y la superposición de capas de pintura visibles en la placa radiográfica debido a la naturaleza química de los diferentes materiales que la conforman. En el caso de la obra de San Francisco la imagen radiográfica evidenció que no existen adecuaciones o cambios en la composición realizados por el artista ni agregados por intervenciones: lo mismo que se observa en la radiografía es reconocible a simple vista.





Corte estratigráfico del color café del suelo.

Para conocer cómo pintaba Diego de Borgraf se tomaron dos pequeñas secciones de pintura que abarcaban todos los estratos, como puede verse en la fotografía de una de las muestras, tomada con el microscopio óptico.

1. Base de preparación roja: sustrato hecho con cargas finas y gruesas aglutinadas con una sustancia natural. Generalmente se colocaban dos aplicaciones. Este tipo de preparación fue muy común durante los siglos XVII y XVIII en la Nueva España.
2. Imprimatura: sustrato muy delgado y compacto con entonación roja, de textura distinta a la base de preparación. Las partículas que la forman son más finas. Suele ser roja —como en este cuadro— y es la que recibe las capas de pintura.

3. Estrato café: capa con pigmentos de sombra natural, partículas negras y siena tostada para dar el color del suelo que vemos a simple vista.
4. Barniz: capa delgada de resina natural.

Tras los estudios se concluyó que la forma de trabajar del pintor flamenco fue consistente con la tradición pictórica novohispana y presenta con ésta más coincidencias que diferencias.

**PÁGINA SIGUIENTE: Fotografía con luz ultravioleta en la que se observa la fluorescencia y distribución homogénea del barniz, lo que indica su aplicación por aspersion.**





# De lo propio y lo que se comparte

La pintura europea y la novohispana de la misma época compartieron características, al tiempo que difirieron en otras, como sucede en los ejemplos que veremos a continuación por medio del análisis de dos obras: la *Lamentación* y los *Cinco señores*. En términos generales, a partir de la Conquista se impusieron en la Nueva España formas de pintar vigentes en Europa y se privilegió su uso dentro de las prácticas del catolicismo. Con el tiempo la pintura novohispana se diferenció en la utilización y adecuación de los materiales empleados, gustos y formas de pintar, pero no se interrumpió nunca la influencia europea en la pintura local por el paso de artistas, obras y estampas del Viejo Mundo.

Ya que de ninguna de las obras analizadas se han conservado datos de origen, creación o artista, para comprenderlas mejor se ha recurrido al reconocimiento de sus tradiciones estilísticas y rasgos formales y narrativos específicos. Ambas están pintadas sobre lámina de cobre, lo que les confiere una apariencia singular, tersa y brillante. Sin embargo, los modos de resolver la composición y de representar la figura humana son distintos. Desde la perspectiva de la historia del arte, la *Lamentación* se aprecia cercana a la producción del siglo xvii en el norte de Europa, en tanto que los *Cinco señores* se identifica con la creación novohispana del siglo xviii.

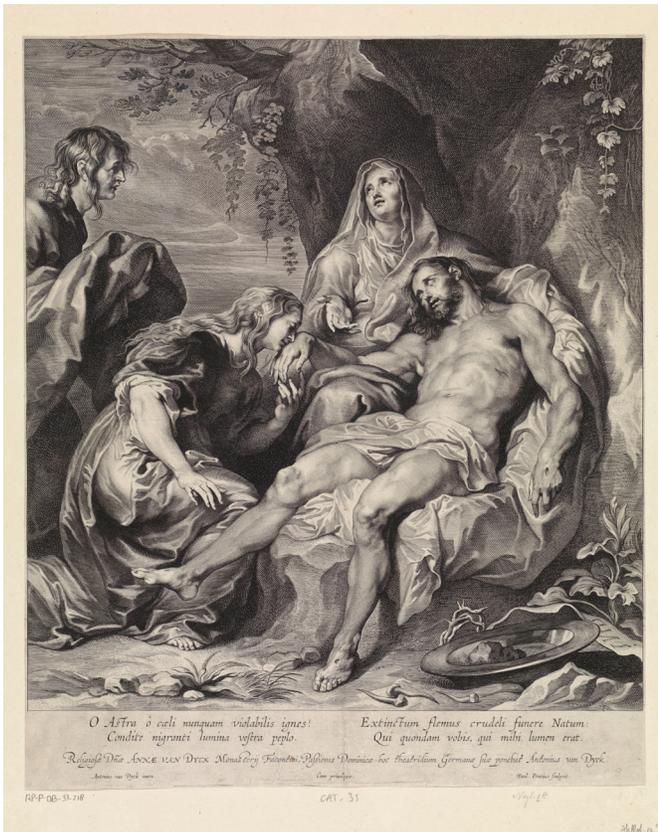
Para corroborar la idea de que la *Lamentación* pudiera ser europea se procedió a un análisis tanto estilístico como científico, como se explicará adelante. En el caso de los *Cinco señores*, por el contrario, su apariencia no generaba ningún tipo de duda sobre su origen novohispano, por lo que se estudiaron solamente su peculiaridad estilística y su simbolismo religioso.

Anónimo, posiblemente europeo  
*Lamentación*  
Siglo xvii  
Óleo sobre cobre  
83 x 70 cm

## Lamentación

El artífice flamenco Antonio van Dyck (1599-1641) realizó varias composiciones con el tema de la *Lamentación* que guardan similitudes con esta pieza, dos de las cuales se presentan aquí. Pareciera que la obra del Museo Amparo se inspiró en sus distintos modelos sin copiar uno solo, lo que aumenta la posibilidad de que sea una obra europea de un artífice que conoció la producción de Van Dyck.

Por otro lado, buscando particularidades que arrojaran luz sobre el origen o datación de la pieza, se analizaron sus pigmentos. Sin embargo, todos ellos eran usados tanto en la pintura europea como en la novohispana de los siglos xvii y xviii, por lo que fue imposible llegar a una conclusión por esta vía. No obstante, sus características formales la ubican como una pieza europea, siendo común su importación a la Nueva España.

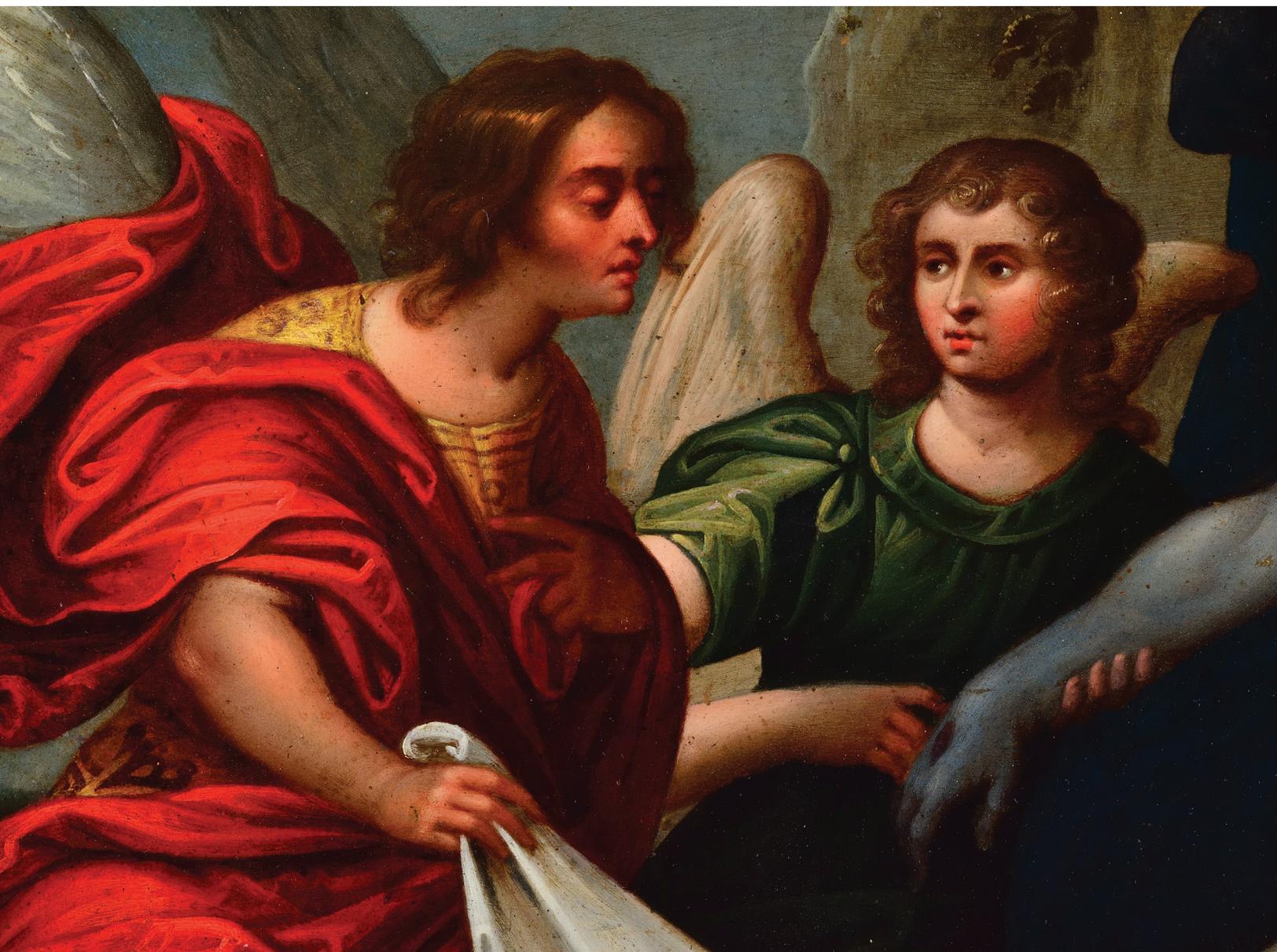


Antonio van Dyck (1599-1641), *Lamentación*, siglo xvii.



Antonio van Dyck (1599-1641), *Lamentación*, siglo xvii.

En esta obra existe una diferencia en la forma de representar los cuerpos de los personajes, quizá debida a la inspiración del autor en distintas pinturas y grabados, aunque tal vez con los años esta discordancia se ha hecho más evidente por el proceso natural del adelgazamiento del óleo, que permite vislumbrar capas de pintura que estaban por debajo y, por lo tanto, no eran visibles en el momento de la creación. El cuerpo de Cristo, con proporciones adecuadas, está representado de forma naturalista, por lo que los detalles dan muestras patentes de su muerte: la piel es pálida, incluso azulada por la falta de circulación de la sangre, y se denota ya cierta rigidez del cuerpo. En contraste, algunas de las figuras están resueltas sin corrección anatómica, lo que puede verse en los brazos y las manos de los ángeles a la izquierda de la imagen.



Anónimo, *Lamentación*, detalle.

## Cinco señores

En este cobre, el pintor novohispano representó una escena familiar de la Virgen, pero confiriendo un carácter claramente moral y devoto a la pieza.

Pese a su corta edad, el Niño Jesús entiende su papel y jerarquía, que reconocen todos al venerarlo en el regazo de María. El corto número de los personajes y su sencillez dirigen la atención del observador hacia sus gestos, posición y expresiones. La escena sería incluso íntima si los espectadores no atendiéramos la indicación de Joaquín de adelantarnos en la escena. Este tipo de obra, sencilla, intimista, suave y llena de belleza, coincide con la pintura del siglo XVIII de la capital del virreinato. Recuerda particularmente la mucho más grande y compleja composición firmada por Francisco Antonio Vallejo en la sacristía de la capilla del Colegio de San Ildefonso de México.

En el cobre María aparece al centro de la imagen con su pequeño hijo sentado en el regazo, en la escalinata superior de un espacio con dos niveles y carente de decoración, a excepción del piso en damero (cuadriculado). A la derecha y parado en la parte inferior se encuentra San Joaquín, vestido a la manera tradicional, con capa de armiño y mantos de colores rojo y azul. El padre de la Virgen mira al espectador y señala a su hija y a su nieto, dejando claro aquello que es de fundamental importancia en la escena: el momento en que Jesús bendice a su abuela, postrada delante de él en el mismo nivel que su marido, mientras San José mira a su hijo con la mano posada en su corazón como signo de conmoción. Se trata, así, de una imagen didáctica, en la que el pequeño Jesús da muestras de una claridad absoluta sobre su persona y función, y en consecuencia sus familiares lo reconocen y lo veneran.



Anónimo, *Cinco señores*, siglo XVIII, óleo sobre cobre, 74.5 x 96 cm.



Francisco Antonio Vallejo (1722-1781), *Cinco señores*, detalle, Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Reprografía: Antiguo Colegio de San Ildefonso, México, Área Editores, 2008.



# El pintor local y su apropiación del culto

Al observar la pintura de *San Miguel del Milagro* vienen a la mente imágenes y preguntas asociadas a las figuras representadas y al artista que las realizó, enlazando espacio, tiempo, sujeto y objeto. En este caso, además de hacer una historia de la pintura tomando como base la pieza en sí misma, se buscó mostrar la forma en que los artistas visualizaban las imágenes religiosas asociadas a devociones locales. Aquí, la presencia de Diego Lázaro particulariza la iconografía de la escena y la relaciona con una devoción popular de la región poblano-tlaxcalteca.

En muchas obras antiguas es notable la transparencia que adquieren algunas capas de óleo con su envejecimiento, lo que deja ver los llamados arrepentimientos o *pentimentos*, es decir, cambios que realiza el artista durante el proceso de pintar. En ocasiones quedan ocultos por las capas siguientes, por lo que la forma de observarlos debe ser por medio de análisis con luz infrarroja o rayos X. Sin embargo, a veces, como en este caso, gracias a alguna zona deteriorada, se puede inferir el proceso que siguió el artista para aplicar las capas de color.

El desgaste en los estratos pictóricos en la sección inferior afectó parte de la figura del indígena Diego Lázaro, dejando ver el fondo azul. Esto permitió cuestionar si se trataba de una figura sobrepuesta al fondo por falta de planeación del artista o si fue agregada posteriormente. Además, desde la perspectiva formal de la historia del arte eran visibles discrepancias en sus soluciones plásticas. La representación del arcángel correspondía mejor con los realizados en el siglo xvii, con yelmo emplumado, peto estrellado, faldellín en dos colores y manto, en tanto que la forma de representar la corporeidad lo hacía más cercano a los del siglo xviii. Para comprender estas características discordantes se hicieron estudios científicos que brindaron información precisa sobre los materiales de la obra.

Anónimo  
*San Miguel del Milagro*  
Siglo xviii  
81 x 56 cm

## Sobre la obra

Esta pintura de formato semiochavado representa al arcángel Miguel, jefe de las huestes celestiales, como mensajero de la voluntad divina, pues señala con su vara el origen de un ojo de agua curativa que nació entre las peñas y rocas en Tlaxcala. Según la tradición, las crónicas y las averiguaciones eclesiásticas, en 1631 Miguel arcángel se apareció en varias ocasiones al indio Diego Lázaro, que servía de sacristán en un templo franciscano, indicándole el lugar donde estaba la fuente de agua. El ángel le pidió que diera noticia a las autoridades y a los vecinos de la fuente, pero el indígena no lo hizo inmediatamente, por lo que cayó muy enfermo. Mientras estaba convaleciente, Miguel lo transportó milagrosamente adonde estaba el ojo

de agua, después de lo cual recuperó su salud. Finalmente, Diego Lázaro guió a una comitiva hasta el lugar y se construyó un pozo. A su lado se levantó posteriormente el santuario de San Miguel del Milagro, todavía muy importante como centro religioso de la región.

La presencia del indígena Diego Lázaro en la pintura hace posible identificar la escena de forma particular y relacionarla con la zona específica de su factura y culto, aportando así a la colección del Amparo una obra acorde por completo con las devociones más populares de la región poblano-tlaxcalteca.

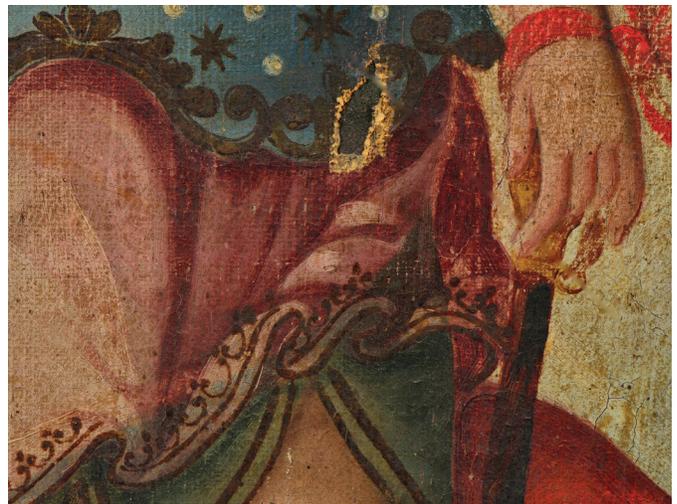
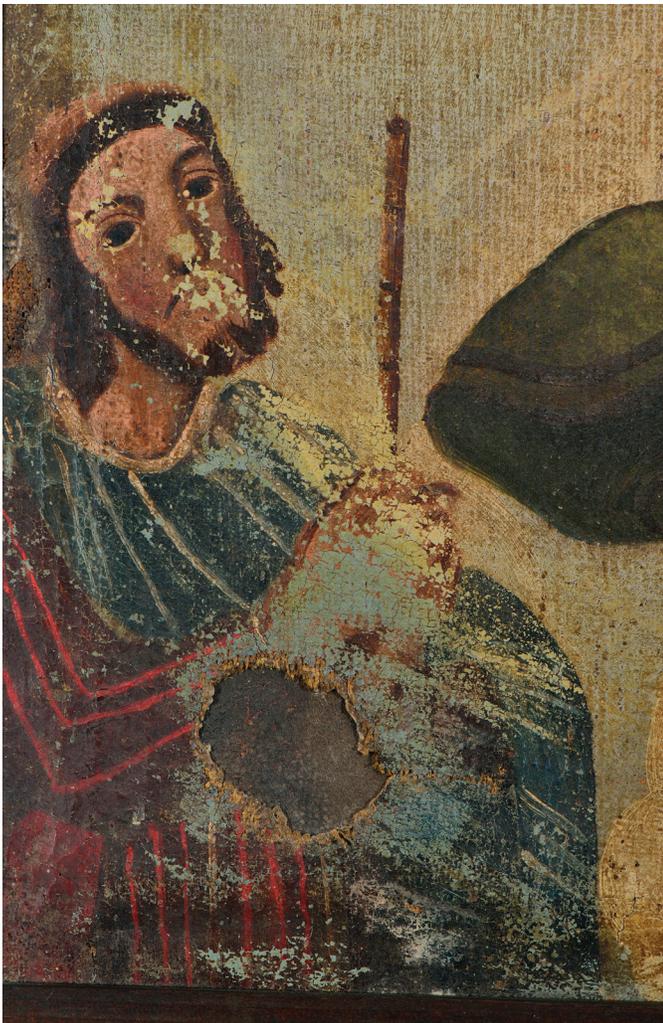
Para entender si las dos figuras representadas fueron obra de un solo artista se analizaron comparativamente



Fotografía con luz ultravioleta. En ambos personajes se observa la misma fluorescencia que indica que la figura de Diego Lázaro no es un añadido reciente.

los colores usados en cada personaje con el análisis de fluorescencia de rayos X (FRX). Los resultados demostraron la existencia de los mismos pigmentos, confirmando que toda la imagen es de una misma época y que desde el principio fue una representación del milagro tlaxcalteca, aunque la planeación del artista no fue eficiente. Además se encontró el pigmento azul de Prusia, que empezó a utilizarse en pintura después de 1704, lo que aclaró que su factura corresponde al siglo XVIII.

En los detalles se observa que el arcángel tuvo inicialmente un lazo rojo atado a la cintura que fue cubierto por el artista. Esta característica de la capa de óleo permitió observar las secciones del ropaje, que fueron aplicadas hasta el final para darle mayor movimiento a la vestimenta.



El pintor diseñó la imagen del arcángel sobre nubes, añadiendo posteriormente la figura del indígena.



Vera Effigies V. Servi D. Illini. ac R. m. i. d. d. JOANNIS DE PALAFOX ET ME  
DOZA Hispaniarum Regis à Consilijs; Angelopolitani et Oxoniensis Episcopi necnon  
Mexicani Archiepiscopi designati totius Regni novae Hispaniae Visitoris ac  
Regis et in super eruditione, doctrinae omni Virtutum genere preclari  
de cuius Beatificatione agitur in hac Curia Romana Obijt Kalendis  
Octobris anno Domini 1669.

# Retrato devocional: del papel al color

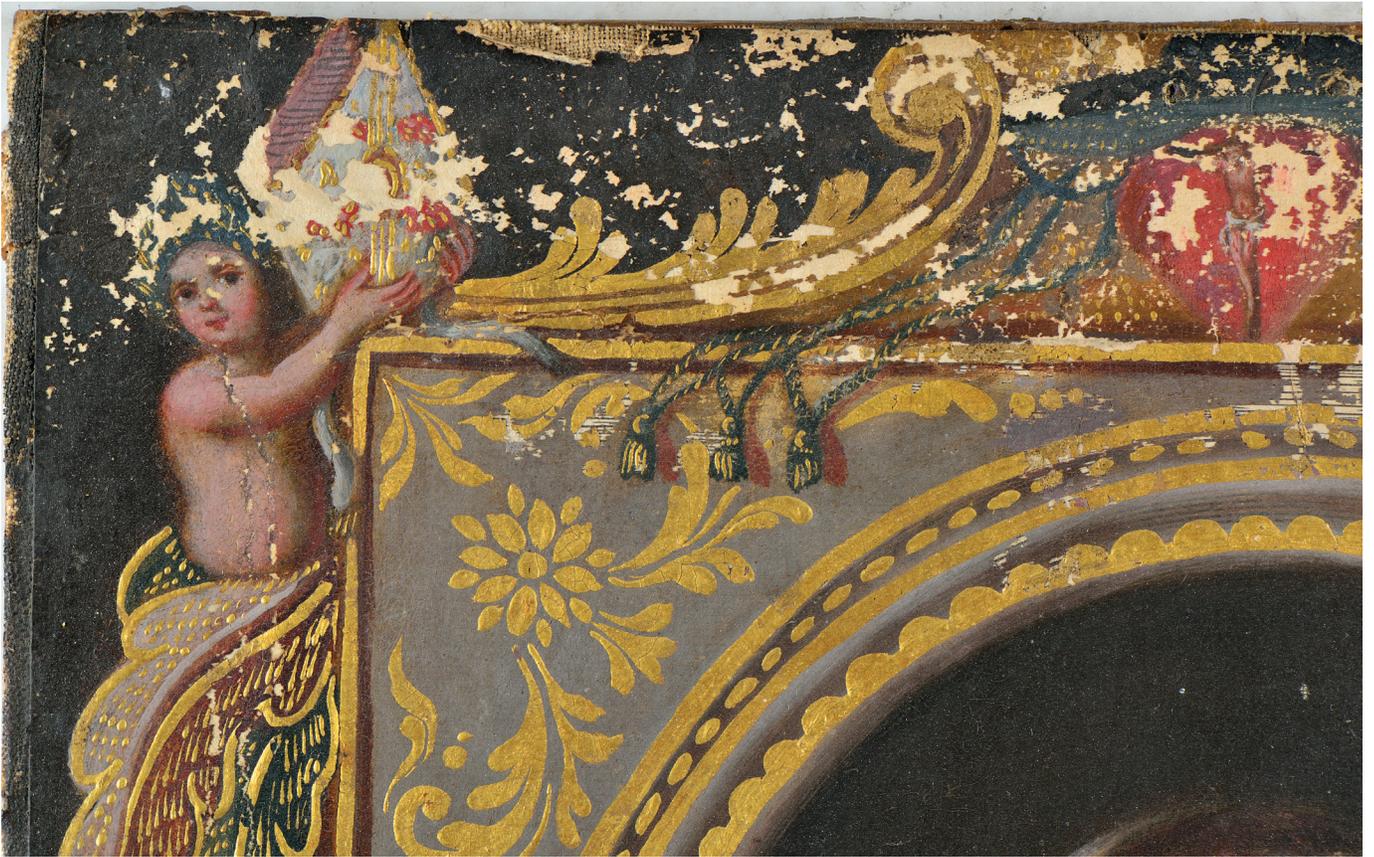
**A**l fijar la vista en una pintura es posible observar los detalles que la hacen un objeto singular y complejo. Tal como lo hace un detective, podemos encontrar pistas sobre cómo se realizaban las obras al mirar las zonas donde existe algún deterioro.

La forma común de pintar sobre lienzo requería tensar una tela sobre un bastidor, para agregar sobre ella las distintas capas de color que forman una imagen. Pero ¿qué pasaba cuando no se partía de una tela, sino de una hoja de papel, para diseñar y decorar la figura de un personaje?

Se presenta el caso del retrato de Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), obispo de Puebla de los Ángeles de 1640 a 1649. En esta imagen Palafox mira al espectador y toca su cruz pectoral, en tanto que atrás se ven las mitras de los obispados que gobernó. En la parte inferior se observa una tarja con una inscripción en letras doradas, que erróneamente da como fecha de muerte del prelado la de 1669.

Las inquietudes iniciales sobre la obra giraban en torno a su época de factura. Por un lado, se trata de un personaje que vivió en el siglo xvii, pero cuya influencia en la vida religiosa de Puebla trascendió a lo largo del tiempo gracias, entre otros motivos, a su causa de beatificación. Por otra parte, su efigie está pintada sobre un grabado adherido a su vez a una tela. Para precisar su datación se sugirió el estudio de los materiales constitutivos, en especial del tipo de fibras utilizadas para la producción del textil y del papel, para confrontarlas con los materiales empleados durante el periodo novohispano y en el siglo xix.

Anónimo  
*Retrato de Juan de Palafox y Mendoza*  
Siglo xviii  
Óleo sobre papel y tela  
28 x 33.2 cm



Detalles del retrato de Juan de Palafox. En los bordes de la obra se observa la tela de soporte sobre la que se adhirió el papel, y en las orillas, una zona pintada que no corresponde al grabado.



## Don Juan de Palafox y Mendoza

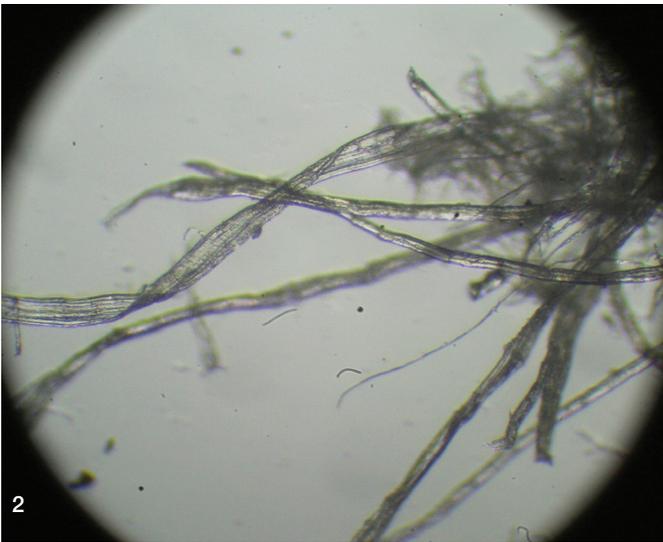
Desde los últimos años del siglo xvii la figura de Juan de Palafox se convirtió, crecientemente, en el arquetipo por excelencia del obispo novohispano, particularmente por el empeño con que había sostenido la autoridad episcopal en procesos como la secularización de las doctrinas, aún en manos del clero regular en el obispado de Puebla. Sus sucesores en la mitra durante el siglo xviii, así como el cabildo de la propia catedral angelopolitana y la orden carmelita, fueron en general grandes favorecedores del proceso abierto en Roma para su beatificación. Aunque la politización de la causa y la controversia que su figura seguía causando dentro de la Iglesia frustraron entonces el proceso, estos intentos bastaron para avivar el fervor por Palafox en Puebla y para la perpetuación en la memoria colectiva de la figura del obispo como una suerte de segundo fundador de la ciudad. Todos estos acontecimientos provocaron que su efigie fuera ampliamente reproducida.

La obra reúne, como era común en este tipo de representación, elementos que destacan al personaje, como el elaborado marco con formas arquitectónicas, atributos y figuras fitomorfas (con partes humanas y vegetales), así como sus atributos de obispo (mitras y cruz pectoral). No podía faltar una cartela o espacio con información sobre el personaje; en este caso en latín, lo que alude a un espectador culto, aunque exista un error: la fecha de muerte de Palafox, pues no fue en 1669 como se apunta, sino en 1659.

## Estudios materiales

Para ampliar el conocimiento de la obra se relacionaron los datos de factura con su contexto temporal y tecnológico. Diversas investigaciones han establecido el uso de determinados materiales en la construcción pictórica novohispana y sus cambios a partir de la generalización del uso de productos industrializados y de nuevos materiales durante el siglo XIX.

Por ello, el análisis de las fibras de la tela y el papel contribuyó a caracterizar la obra y ayudar a datarla. En la época novohispana se prefirió el uso de telas de lino y hacia el siglo XIX se introdujo el uso del algodón. En el caso del papel, antiguamente se fabricaba con fibras de lino u algodón (el llamado "papel de trapos"); a partir de 1840, con la industrialización del proceso de producción en Europa, se inició el uso de fibras de madera, tal y como sucede en la actualidad.



1. Detalle de la muestra de tela de fibra de *liber*, posiblemente en correspondencia con el lino.
- 2 y 3. Muestras del papel. Detalles de fibras de lino con fibras de madera.

En la muestra extraída de la tela y del grabado del retrato de Palafox se observó la presencia de fibras de *líber*, que podrían corresponder a la planta de lino, lo que permitió establecer su factura durante el periodo novohispano. A pesar de que la datación no es del todo precisa, permite establecer un rango temporal para entender la obra dentro de un momento creativo específico.

Juan de Palafox y Mendoza es una figura destacada en la historia de la Iglesia novohispana del siglo XVII. Hijo ilegítimo de una casa nobiliaria aragonesa, fue luego reconocido por su padre y destinado a la carrera eclesiástica. En 1640 sus talentos le valieron ser enviado a las Indias como obispo de la Puebla de los Ángeles y visitador general de la Nueva España.

En lo político, llevó a cabo la ardua tarea de limpiar de irregularidades los tribunales reales, e incluso tomó brevemente el mando del virreinato en 1642. En lo eclesiástico, dedicó sus mayores esfuerzos a la diócesis de Puebla. Empeñado en incrementar la autoridad de los obispos,

concluyó la edificación de su catedral e intentó limitar por distintos medios la influencia de las órdenes mendicantes y de los jesuitas. Sus acciones lo enfrentaron con los más poderosos intereses del virreinato y desataron graves disturbios civiles, todo lo cual condujo a que la Corona lo llamara de regreso a España, donde fue nombrado obispo de Burgo de Osma. Murió en medio de rumores de santidad en 1659. En 2011 fue beatificado por la Iglesia católica.

Dejó como legado una extensa y valiosa obra escrita, tanto espiritual como política, pero también una intensa y duradera polémica acerca de sus acciones y su persona. Su retrato fue muy reproducido en estampas, a las que se tenía gran aprecio como objeto de devoción en la Puebla del siglo XVIII, lo que en este caso se puede constatar en el uso del oro para pintar y decorar este grabado.



Anónimo, *Retrato de Juan de Palafox y Mendoza*, detalle del papel grabado subyacente y agregados pictóricos.



SAN DIMAS

BUEN LADRON.

# Tres momentos en un mismo lienzo

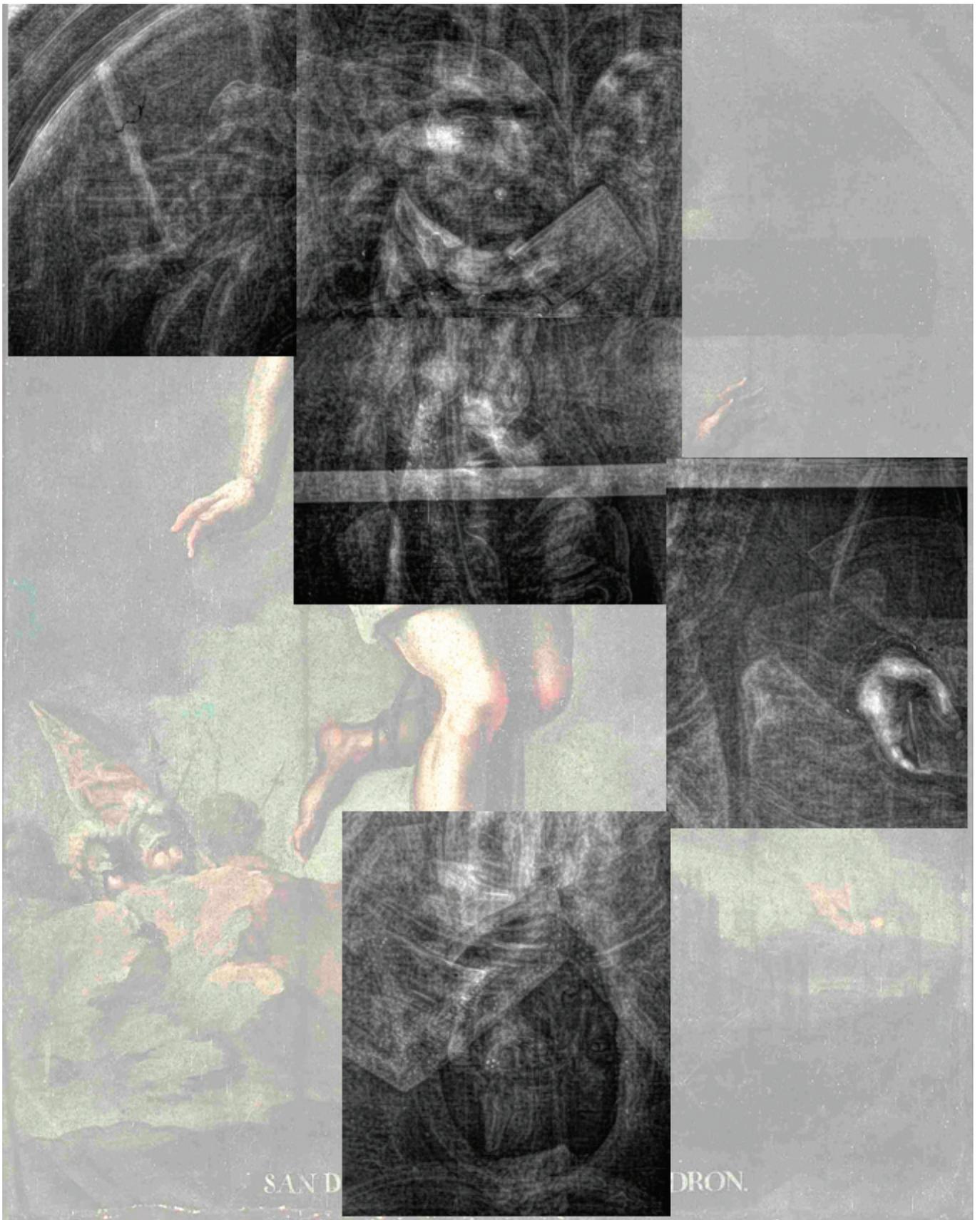
La obra de *San Dimas* es particularmente interesante y compleja, tanto por su iconografía como por el hecho de que el lienzo presenta tres capas pictóricas con sendas imágenes superpuestas, con algunos rasgos perceptibles a simple vista. En la parte superior podemos observar algunas letras invertidas, y en las esquinas se vislumbra la textura de un marco oval que delimitaba visualmente una pintura subyacente. En la zona inferior se aprecia parte de una cartela, en tanto que del lado derecho del cielo, sobre la ciudad, a lo lejos, una capa traslúcida de color permite ver parcialmente el brazo y la mano de un personaje pintado con anterioridad.

Esta “transparencia del color” se debe al cambio en el índice de refracción del óleo envejecido. Se trata de un efecto físico que mide qué tanto se desvía la luz al pasar de un medio poco denso a uno más denso. En pinturas al óleo como ésta, la capa pictórica superior se aprecia traslúcida y, por lo tanto, permite ver parte de las capas subyacentes.

El conjunto de rasgos discordantes en la imagen permitió inferir la reutilización del lienzo, una práctica común en la pintura novohispana, debido tanto a los altos costos de los materiales para pintar como al desuso o desinterés en el cuadro pintado con anterioridad, razones por las que el artista se permitía reutilizar una obra en buen estado. La obra se sometió a análisis de luz infrarroja (IR) y rayos X, lo que permitió identificar las pinturas sobre las que se superpuso a *San Dimas*.

En esta imagen pueden observarse, con ayuda de radiografías, las capas subyacentes que conformaban retratos. Abajo, al centro e invertida, una monja, y donde hoy se ve al santo, un caballero.

Anónimo  
*San Dimas*  
Siglos XVIII-XIX  
Óleo sobre tela  
111.5 x 92 cm



Mosaico de placas radiográficas. Por el sentido de las figuras se observa que primero se pintó la monja, después se invirtió el lienzo para realizar el retrato del caballero y sobre él se colocó a San Dimas.



Placas radiográficas.  
Detalle de la cara de la monja.  
Detalle del rostro y manos del caballero.

San Dimas, el Buen Ladrón, fue crucificado al mismo tiempo que Cristo y el Mal Ladrón, usualmente llamado Gestas. Sobre éstos hacen referencia el apócrifo de Nicodemo (10: 7) y el evangelio de Lucas, aunque este último no menciona sus nombres:

Y uno de los ladrones que estaban crucificados blasfemaba contra Jesús, diciendo: ¿No eres tú el Cristo? Sálvate a ti mismo y a nosotros. Mas el otro le reprendía, diciendo: ¿Cómo, ni aun temes a Dios, estando en el mismo suplicio? Y nosotros, ciertamente, con justicia, pues pagamos la pena merecida por nuestros delitos; éste ningún mal ha hecho. Decía después a Jesús: Acuérdate de mí cuando hayas llegado a tu reino. Y Jesús le dijo: En verdad te digo que hoy estarás conmigo en el paraíso (Lucas 23: 39-43).

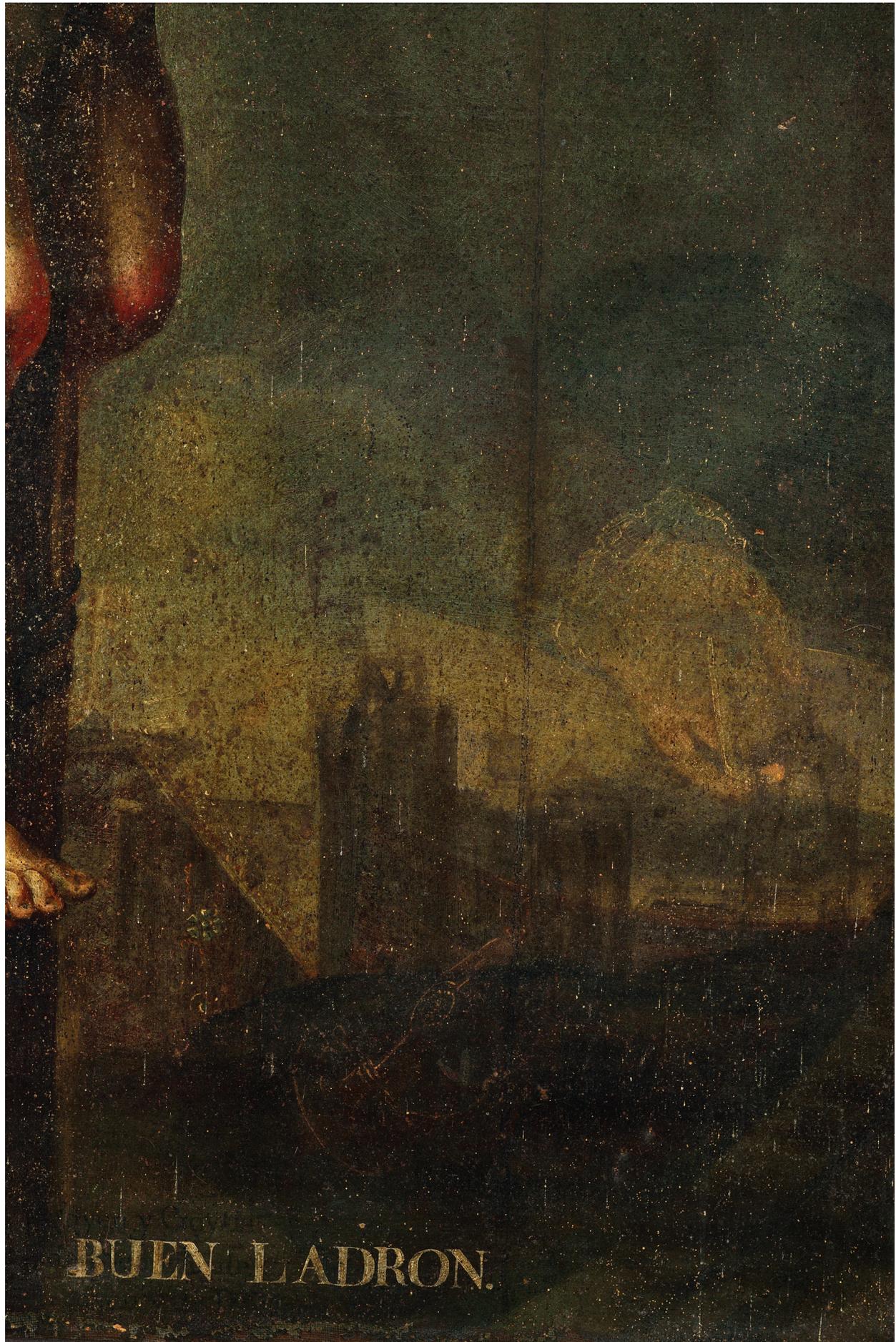
En la imagen del Museo Amparo, Dimas aparece amarrado a la cruz, con los dos brazos por delante de ésta, una pierna flexionada hacia atrás, mientras la otra está estirada. Los gestos del rostro y la mano remiten al habla, y por la inclinación de la cara queda claro que se comunica con un personaje a su izquierda, sin duda Jesús, al que estaría pidiendo clemencia. Ya que la escena ocurrió al atardecer, el artista le imprimió cierto claroscuro a la atmósfera, haciéndola más dramática. Su buen oficio se denota en el manejo de la musculatura del santo, así como en las pinceladas expresivas del contexto.

Ese cielo también le sirvió al pintor para cubrir el retrato que se encuentra bajo la imagen bíblica. Gracias a lo que pudimos observar del retrato en la capa inferior, éste seguía una de las formas tradicionales de representación del género pictórico: un marco pintado ovalado de tipo arquitectónico enaltecía al personaje, que aparecía con un cortinaje detrás y una cartela debajo con los datos más destacados de su trayectoria. Bajo el caballero, y ahora oculto, el retrato de una monja pudo reconocerse por medio de una radiografía.

Vale señalar que las tres imágenes tienen la misma importancia documental e histórica, por lo que deben ser conservadas tal cual hoy se muestran.

La pintura que es totalmente visible representa a San Dimas. Algunos rastros de la cartela en la parte inferior permiten descubrir que debajo se halla el retrato de Ignacio de Echegoyen y Goytia, hijo de Juan de Echegoyen y Mariana de Goytia, nacido en Axpe de Busturúa, señorío de Vizcaya, en 1738, según información proporcionada amablemente por Javier Sanchiz. Don Ignacio pasó a la Nueva España, donde se casó dos veces, primero con María Ana de Balbuena y en 1776, en segundas nupcias, con Inés Gertrudis de Aguirre y Larrañaga, con la que tuvo por lo menos tres hijos. Don Ignacio aparece mencionado como cajero y pagador de la Real Fábrica de Tabacos de México en 1799, pero no se han localizado más datos sobre él.

La radiografía tomada en la zona de la cartela del retrato de don Ignacio evidenció que su efigie fue a su vez pintada sobre el retrato de una monja, pero en sentido invertido, del que se logró ver parte de su rostro entre la base del madero y los pies del santo. Se localizaron también los restos de la cartela de este retrato en lo que ahora es la parte superior del cuadro. Al pintarse a don Ignacio las letras se cubrieron con pintura, por lo que resulta casi ilegible. Solamente pudo identificarse el apellido Goytia y una referencia a los reinos de Vizcaya, por lo que es probable que la monja fuera pariente de don Ignacio.



BUEN LADRON.



# Imagen y autenticidad histórica

**A** partir de ahora se abordarán los conceptos que emplea la disciplina de la restauración al analizar e intervenir obras de arte o patrimonio cultural. Como se dijo ya, la pintura de caballete debe ser entendida como una unidad compleja, constituida por materia e imagen. Ambas dan cuenta de un momento histórico de creación, de la intención de un artista, de tendencias formales y compositivas, de significados, usos y funciones.

Estas características no permanecen estáticas, pues con el correr del tiempo la pintura adquiere historias, recreaciones, resignificaciones, que a veces se manifiestan a través de agregados materiales sobre la obra inicial, lo cual se suma a su autenticidad.

Algo auténtico es sinónimo de verdadero o no falso. Por ello se reconoce que una pintura de caballete es auténtica si todos sus materiales y formas de expresión contenidas en esa materia corresponden con aquellos empleados en su momento de creación. Los agregados históricos o artísticos se consideran parte de la materialización de su historia de vida y por lo tanto se incorporan a su autenticidad.

Por su parte, lo original es algo único, irreplicable por sus características materiales y de significado, incluso por la intención del artista plasmada en los materiales. Cada obra debe ser considerada única e irreplicable aunque contenga imágenes, significados y funciones idénticas a otra pintura, aun cuando el pintor no haya hecho ninguna innovación durante su elaboración.

Anónimo  
*Jesús Nazareno*  
Siglo XVIII  
Óleo sobre tela  
102 x 82 cm



## El Nazareno

Es común que las esculturas procesionales de Cristo cargando la cruz se conozcan como Cristo Nazareno, o simplemente Nazareno. En ocasiones tienen incluso un mecanismo de movimiento que facilita que sean vestidas, y a veces les confiere la capacidad de que la obra represente distintos momentos de la Pasión de Cristo. Algunas de estas esculturas tuvieron mucha devoción, por lo que se realizaron copias pictóricas que difundieron su culto y permitían extenderlo a los adoratorios particulares.

Contemplamos aquí la representación pictórica de una escultura de Cristo en una de las caídas que sufrió mientras cargaba la cruz, camino al Monte Calvario, sin ser específicamente una estación del viacrucis. Viste una túnica de aquellas que se solían poner a las esculturas en los pasos procesionales de las festividades de Semana Santa durante el virreinato. La designación de Nazareno aludía a la tabla que contenía el fallo impuesto por Pilatos a Jesús, que decía: “Jesús el Nazareno, el rey de los judíos”, pues cada sentencia dictada debía escribirse en la tabla llamada *titulum* y colgada del cuello del reo, o llevada por algún funcionario de la justicia en el cortejo.

Como señala Héctor Schenone, la sentencia de Pilatos molestó a los sacerdotes del Sanedrín, pues reclamaron que se dijera que Jesús era el rey de los judíos y en cambio pedían que la tabla pusiera que Jesús “dijo que era el rey de los judíos”. A ello Pilatos contestó: “Lo que he escrito, lo he escrito”, lo que en realidad contestaba con desprecio a los miembros del tribunal que pidieron la condena de Cristo.

Al representarse una escultura y no la narración de los sucesos pasionarios, en lugar de estar en un espacio abierto Jesús aparece en un nicho acortinado, cuyo borde tiene encajes de gran detalle, mientras su mano descansa en un cojín. Unas flores distribuidas por el espacio de la base del nicho aluden a que ha ocurrido un suceso milagroso.

En la pintura del Museo Amparo no se representaron características distintivas que nos permitan reconocer una escultura en específico, pero quizá se trate de una *vera effigie* o “verdadero retrato”, es decir, la copia exacta de alguna obra considerada milagrosa. Jesús cargando la cruz, con una rodilla en tierra, una soga atada al cuello y vestido con la túnica, es una de las representaciones comunes de este tipo de imagen. La cruz que lleva no está hecha de maderos, sino de troncos, por lo que deja ver

el cabezal del más largo, al que toca Cristo llamando la atención a las vetas del árbol cortado, quizá en alusión al destino de su vida. Varias representaciones con estas características se consideraron milagrosas en la Nueva España, siendo quizá la más famosa la del Hospital de Jesús en la capital del virreinato, aunque ésta es similar también al Cristo de las tres caídas de la Parroquia del Santo Ángel de Analco, en Puebla.

## Intervención

Se reconoce que esta pintura ha sido intervenida bajo principios de respeto al bien cultural. El bastidor, la tela y los estratos pictóricos permanecen íntegros. El único estrato restaurado fue el barniz, que se rebajó para permitirle a los espectadores reconocer colores, volúmenes, pinceladas y construcción pictórica que estuvieron desfigurados por el envejecimiento de este material.



Reverso de la obra que conserva el bastidor original.

PÁGINA ANTERIOR: Anónimo, *Jesús Nazareno*, detalle.



# Límites de la restauración: teoría y ética

La complejidad que representa el sistema pictórico requiere de un trabajo profesional y multidisciplinario, con límites precisos basados en el respeto a las características y los valores reconocidos en el bien cultural para transmitirlos a futuro. En una pintura de caballete los objetivos principales de la restauración son restituir la estabilidad de la materia y sanar el aspecto de la representación pictórica, para que la obra pueda ser apreciada, puesta en funciones, estudiada o disfrutada por un espectador. La definición de su tratamiento deberá estar sustentada en los siguientes principios teóricos de la restauración, junto con los criterios determinados para cada caso:

*Respeto al bien cultural u obra de arte*, a partir de la definición de los valores del objeto mediante una investigación multidisciplinaria, incluyendo el análisis crítico del estado de conservación. Deberá resultar en intervenciones que no propicien la descontextualización y que reconozcan los agregados históricos como parte de la unidad y autenticidad de la obra.

*Recuperar la unidad de la obra*, entendida como el conjunto constituido por la pintura y su contexto físico y social (usos y funciones). Los criterios asociados hacen posible agregar elementos nuevos en la estructura física del objeto; respetar la pátina durante el tratamiento de adelgazamiento del barniz, o reintegrar sólo en las áreas con faltantes de materia original, haciendo evidente la zona intervenida, para evitar una falsificación histórica o artística.

*Intervención de calidad*, que busca que los procesos técnicos directos tengan una excelente ejecución, así como que se empleen materiales compatibles con los auténticos, estables a largo plazo y que permitan su futura intervención o “retratabilidad”.

Miguel Cabrera (ca. 1725-1768)  
*San Juan Nepomuceno*  
Siglo XVIII  
Óleo sobre tela  
120 x 101 cm

Estos principios se revisarán en las obras de Miguel Cabrera y José de Ibarra, a las que aludiremos a continuación.

## San Juan Nepomuceno

San Juan Nepomuceno nació en Bohemia hacia mediados del siglo XIV. La leyenda cuenta que guardó el secreto de confesión ante la sospecha del tirano rey Wenceslao de que su esposa, Sofía de Bavaria, lo engañaba. Como se negó a decirle lo que ella confesaba, el rey lo mandó torturar. Más tarde Nepomuceno fue nombrado arzobispo y apoyó a un abad fiel a Roma y no al rey, por lo que el tirano decidió darle muerte, ordenando que lo arrojaran de un puente en el río Moldava. Su vida, por lo tanto, sirvió como modelo sacerdotal: fiel a Roma y al secreto de confesión.

Por algunas controversias sobre el personaje histórico su culto tardó muchos años en oficializarse. Sin embargo, hacia 1719 fue beatificado, y como parte de estas celebraciones se abrió su tumba y se sacó lo que se dijo que era su lengua. Al insistirse en su canonización la lengua se colocó en un relicario y en 1725 se vio cómo se reanimaba y crecía de tamaño por unas horas, pasando de gris y seca, a roja. Es por ello que en ocasiones se representa una lengua en los confesionarios, recordando a los sacerdotes su promesa de guardar el secreto de confesión, como lo había hecho Nepomuceno. Los jesuitas fueron los princi-

pales promotores de su culto en la Nueva España, pues en 1731 lo nombraron copatrono de su orden. Sin embargo, muchas corporaciones también se dedicaron al santo por precisar su protección ante la mala fama y las calumnias, contra las que es protector.

Miguel Cabrera (ca. 1725-1768) lo pintó en un espacio neutro, enmarcado por una especie de ventana oval. Nepomuceno mira fijamente un cráneo, en tanto que un crucifijo que lleva en la mano está a la vista del espectador, como si se invitara a mirarlo, lo mismo que un libro con las páginas abiertas en el que se lee: "Tacui Semper, Silui Patiens / Fui. Isaiae Cap. XLII", que significa: "Estuve en paz y callado, y fui paciente" (Isaías 42:14). Esa paciencia y recato se reflejan en la pintura en la selección armoniosa y sin contrastes de todos los elementos de la obra, así como la de los colores empleados. En lugar de una aureola Cabrera pintó un *stellarium*, es decir, una corona de estrellas, que indica su santidad.

Esta pieza se distingue por su sobriedad, incluso dentro de la creación del mismo artífice, que pintó infinidad de veces al santo, varias de ellas casi en la misma posición. Como ejemplo de ello podemos comparar la pieza del Museo Amparo con la resguardada en el Ex Convento de Santa Mónica, en Puebla, donde lo acompañan un par de querubines y un ángel, éste haciendo la seña de silencio mientras mira directamente al espectador.



Fotografía con luz ultravioleta.

## Pátina y autenticidad

Los efectos del paso del tiempo sobre el barniz de una pintura de caballete se han entendido desde dos perspectivas: la que considera que el barniz es un material que envejece y afecta la apreciación de la imagen y la que reconoce un concepto denominado *pátina*, compuesto de varios aspectos, entre ellos el barniz. En la pátina se distingue el paso del tiempo sobre la obra, que, lejos de impedir la transmisión de una imagen, le otorga valores históricos, incluso estéticos.

La primera corriente preferirá eliminar el barniz envejecido y la otra buscará adelgazarlo para respetar la pátina. Este cuadro presenta una intervención de restauración previa que buscó resaltar su calidad pictórica y su valor en el mercado del arte. El análisis estableció que en esta obra se adhirió al soporte una tela de refuerzo, se limpió la capa de barniz oxidado (sin respetar la pátina), y se repintaron las áreas donde la pintura estaba perdida. Bajo esta perspectiva, se decidió observar la pintura bajo luz ultravioleta, análisis que ayuda a detectar barnices, adhesivos, algunos pigmentos y los materiales empleados en la restauración, por lo que es posible evaluar la extensión de la intervención. Al aplicar el examen a la obra, los añadidos recientes a la capa pictórica contrastan con los pigmentos originales, percibiéndose como zonas en negro que a simple vista no se notan; entre estos agregados destaca el área de la firma. Al acentuar la firma del prestigiado Miguel Cabrera, parcialmente perdida, el restaurador empleó un criterio de intervención inadecuado, ya que, si bien es posible reconocer los rastros de la signatura y el estilo del pintor, retocar una firma se considera un acto contrario al principio teórico de respeto al bien cultural porque pone en duda la autenticidad de la pieza.

Una comparación de esta obra con otras de Miguel Cabrera del mismo tema deja claro que la pieza puede considerarse original y sumarse a la producción madura y de enorme calidad de este artista.

## Virgen de la Soledad

Esta pintura, de gran calidad y dramatismo, representa uno de los momentos en que la Virgen María se ha recogido en su habitación del cenáculo después de la Pasión, y recuerda tristemente el destino fatal de su Hijo. Es por ello que se le pinta en la oscuridad, con el puñal en su corazón, símbolo de su dolor, y contemplando los instrumen-

tos de tormento de Jesús, como los clavos, los cilicios, la corona de espinas, los dados con los que los soldados se jugaron sus ropas, entre otros, algunos de los cuales son llevados por ángeles que la acompañan. El rostro de María está atribulado, pero guarda dignidad y silencio. Sus manos entrelazadas señalan que llora o implora, con gran desconsuelo, gesto que se repite en obras de corte melancólico y algunos tratadistas y retóricos sugieren que se utiliza para indicar el llanto. Una luz tenue, pero claramente celestial, cruza en diagonal desde lo alto para iluminar su rostro y algunos objetos de Jesús. El claroscuro, recurso poco frecuente en la pintura del siglo XVIII, es usado aquí para conferir dramatismo y solemnidad al momento.

Dentro de la producción pictórica de su autor, José de Ibarra (1685-1756), el tipo de composición, colorido y manejo de la expresión de esta obra corresponde a su última etapa y, sin embargo, en ella se aprecia la fecha 1718. Esto discrepa con lo que sabemos del pintor, que comenzó a firmar obra hacia 1726-1727, planteándonos la necesidad de estudiar la firma y la fecha con mayor cuidado. El formato de la obra está modificado, la pintura se extiende detrás del bastidor actual unos centímetros. Un restaurador retiró parte del barniz envejecido del cuadro, que le da una apariencia aún más oscura, pero sólo lo hizo en zonas como el rostro, las manos y la firma. La intención quizá fuera la de permitir ver, en las partes más importantes de la composición, la calidad de la obra, así como dejar clara la firma. Un análisis de los pigmentos reveló datos que nos permiten inferir que la fecha fue añadida para acrecentar el valor, a costa de falsear información sobre el autor. Ante la duda sobre la autenticidad de fecha en la pintura, fue indispensable realizar estudios científicos para verificar el dato. Se observó la pieza bajo luz UV, lo que permitió detectar el adelgazamiento selectivo del barniz, para destacar rostro, manos y firma. Posteriormente se realizó un cotejo de los pigmentos utilizados para plasmar tanto la signatura como la fecha mediante un estudio con FRX. El análisis arrojó que la firma está pintada con el mismo color rojo que el resto de la obra, mientras que la fecha se hizo con un pigmento distinto; este resultado se suma a la evidencia de que, a simple vista, existen diferencias en el grosor y la textura de las graffías.



José de Ibarra (1685-1756), *Virgen de la Soledad*, óleo sobre tela, 63 x 82.5 cm.



Fotografía con luz ultravioleta. Se observa el rebaje parcial de la capa de barniz al centro de la imagen de la Virgen, y en las manos.





Jose, Montano 16

# Criterios y niveles de intervención: reparar o restaurar

Uno de los procesos finales de intervención en pintura de caballete se enfoca en mejorar el aspecto o imagen, trabajando sobre las lagunas, una interrupción en las formas y los colores que conforman la imagen. Las lagunas pueden estar provocadas por manchas, pérdidas por erosión de la superficie o faltantes de material, lo que provoca que el observador se concentre en reconocer lo que no está, antes que mirar lo representado en la pintura. Para ilustrar los criterios que se utilizan en este proceso, se tomaron como ejemplo dos obras que representan a San José, pues presentan lagunas importantes.

Antes de la intervención, las lagunas deben ser evaluadas críticamente por el restaurador para formular una propuesta y reducir su presencia aparente. A partir de ese peritaje se decide el nivel de intervención, y si la información faltante es reintegrable o no.

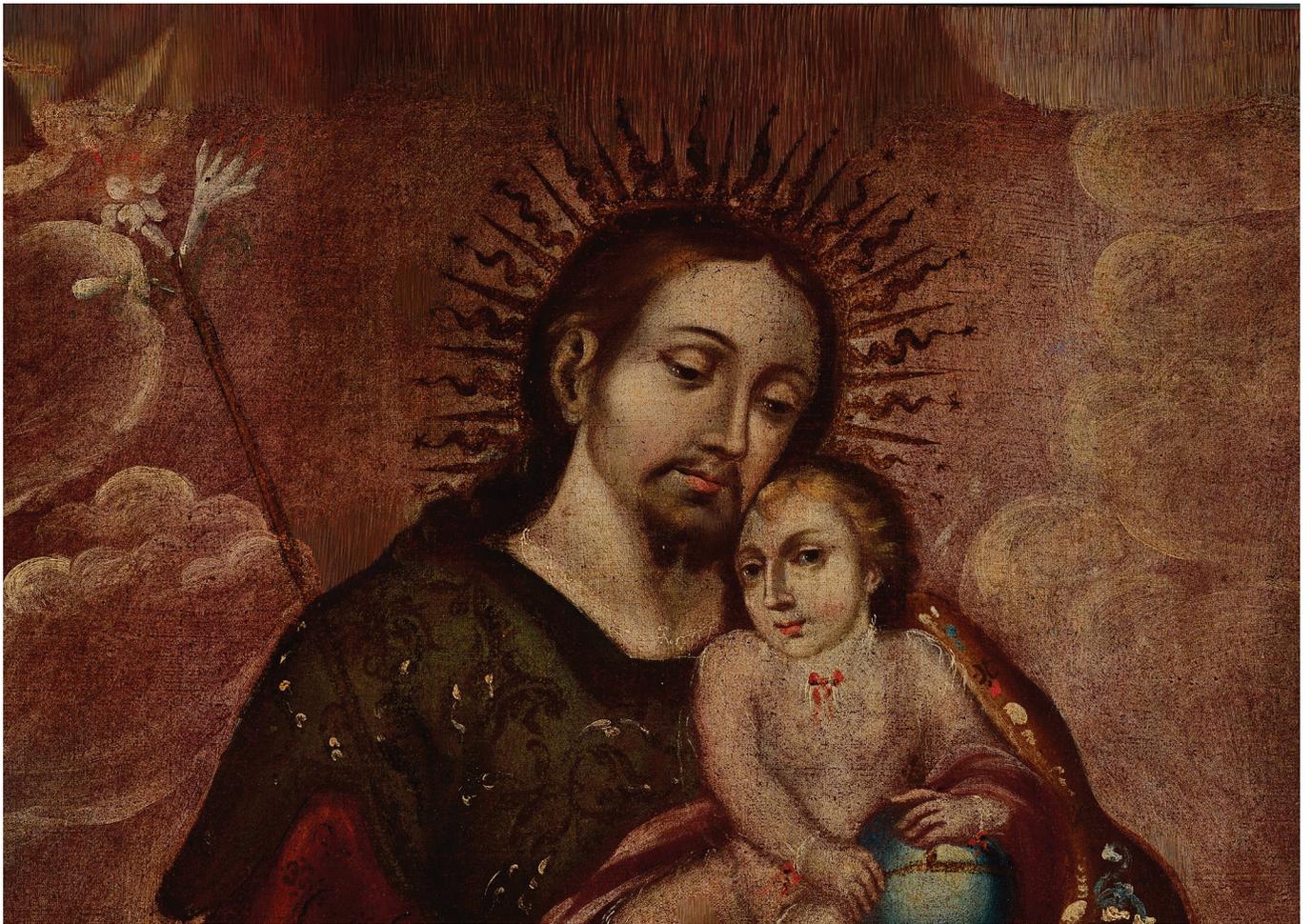
Dos conceptos clave son los ejes de estas decisiones: el principio de unidad potencial y el criterio de intervención necesaria.

Unidad potencial se refiere a un juicio complejo de la obra que se intervendrá, en el que se presume cómo fue, se deduce cómo se ha ido transformando por el paso del tiempo y por sus usos, se define su estado actual y se establece lo que potencialmente puede llegar a ser a partir de una intervención que restituya las áreas faltantes.

El criterio de intervención necesaria busca limitar la acción del restaurador, quien deberá reconstruir, reponer o rehacer lo menos posible y evitar dejar una superficie pictórica que niegue el paso del tiempo sobre ella.

En términos generales, en una pintura de caballete se busca que esas lagunas por pérdidas de materia original no provoquen discontinuidad en la superficie, ya sea por un

José Berrueco (activo a mediados del siglo xviii)  
*San José con el Niño*  
Siglo xviii  
Óleo sobre tela  
164.3 x 125 cm



cambio de nivel, textura o falta de color. La erosión de la pintura y las manchas deben atenderse para reducir su presencia ante los ojos de cualquier observador. No se trata de un acto de reparación, sino de un juicio crítico de interpretación de las lagunas.

## **San José padre de Jesús**

Estos dos cuadros representan a San José con el Niño, y muestran la importante devoción al padre adoptivo de Jesús y patrono de la Nueva España.

La obra de José Berrueco representa al santo en el cielo con el Niño en brazos, y destaca por su autor, ya que son pocas las pinturas firmadas por este artista poblano. Por lo menos hay siete pintores del mismo apellido, pero de José sólo se conoce la fecha de su matrimonio: 1758.

La solución iconográfica de San José de pie, con el Niño Jesús cargado con una mano, tocando cariñosamente a su padre, quien a la vez sostiene la vara de pureza, fue muy popular en la transición de los siglos xvii y xviii pero en esta segunda centuria se volvió más común mostrar a los personajes en el cielo. Con esta expresión, se pueden citar obras de Cristóbal de Villalpando y Juan Correa muy similares, que se inspiraron en piezas andaluzas, en particular de Bartolomé Esteban Murillo.

Sin embargo, en esta ocasión los personajes aparecen entre nubes, como una visión mística, y en presencia del Espíritu Santo, lo que fue más común durante el siglo xviii, cuando pintores como José de Ibarra y Miguel Cabrera prefirieron ubicar a los personajes sentados. Esta combinación parece corresponder a una sensibilidad a la mitad de dos tiempos, de la misma forma que poner el resplandor del santo como un sol que alterna rayos rectos con serpenteantes fue más común en el xvii, mientras que la pincelada parece más rápida y golpeada, trabajada por medio de manchas, lo que fue un signo de modernidad del xviii.



## La reintegración

En esta obra y en el San José anónimo del que hablaremos a continuación, pueden verse problemas graves en la reintegración. La reintegración de color debe estar sustentada en el principio de respeto al bien cultural, es decir, a sus cualidades y valores artísticos e históricos reconocidos en las obras. Por ello, los criterios de intervención para este proceso son, además del ya mencionado de *intervención necesaria*, el de *distinción*, conocido también como *denotación*, que quiere decir que cada zona tocada por el restaurador debe poder diferenciarse del material auténtico, sea por el tipo de materiales empleados o bien por códigos visuales que permitan a cualquier ojo reconocer que se trata de zonas reintegradas en una restauración. Así se pretende evitar crear falsificaciones históricas o artísticas que devalúen la obra y puedan cambiar sus significados.

Para ello se han propuesto sistemas de construcción del color y la forma a partir del uso de rayas, puntos o cruces de colores, que a la observación a distancia se perciben como zonas con color, tono y volumen similares a los contruidos por el artista.

Es imperativo que estas acciones sean de calidad, lo que se traduce en no invadir áreas de la capa pictórica, no repasar la caligrafía de las firmas ni las fechas, ni constituir áreas más llamativas que la propia imagen. En ninguno de los cuadros de San José, las intervenciones se hicieron con calidad, aunque en el cuadro de Berrueco siguieron los principios académicos de la reintegración de lagunas, denotándolas por medio de *rigatino*, reconocible por la descomposición del color por medio de rayas.



Anónimo, *San José con el Niño con símbolos pasionarios*, siglos XVII-XVIII, óleo sobre tela, 160 x 108 cm.

Anónimo, *San José con el Niño con símbolos pasionarios*, detalles. En este detalle puede apreciarse que la laguna fue cubierta con una tela pintada de café.

## San José carpintero

En esta pieza la reintegración se hizo incompleta y sin criterios académicos. La obra muestra a José caminando, con el Niño portando una canasta con los instrumentos de la Pasión. Quizá del siglo xvii, debió de ser copia pictórica de una imagen escultórica, por lo que aparece un fragmento de cortinaje. Su temática busca conmovir con la representación de la inocencia infantil, a la vez que se alude a su futuro doloroso.

El Niño Jesús representa una edad de seis años, aproximadamente, y porta una corona de espinas de “casco”, al tiempo que lleva una canasta con clavos, en alusión a los que se usarían para crucificarlo de mayor. José, por su parte, usa su vara florida como cayado. Los personajes parecen caminar mientras se miran, destacando así su amor filial, pero no hay muchas alusiones espaciales que indiquen hacia dónde se dirigen. Tanto Hijo como Padre portan capas decoradas y cerradas por medio de joyas de considerable tamaño, así como cinturones con un nudo grande y visible. De los dos personajes salen ráfagas de poder, pero, mientras que en el Padre son rectas, gruesas y puntiagudas, en el Niño son como una irradiación de luz.

Se trata de una premonición del Niño Jesús respecto a su sacrificio. Unas nubes en la parte superior abren el espacio al cielo, como para señalar que es una visión y no una historia real, pero un cortinaje también aparece del lado

derecho (aunque cortado), lo que sugiere que esta imagen es una copia de una escultura en un nicho.

Fue posible localizar un grabado novohispano, firmado por un artífice poblano llamado José Viveros, que acompañaba una novena del jesuita Francisco García, que representa a las figuras bajo un dosel, de manera muy parecida a las de esta obra. Ya que el grabado fue realizado en una época tardía del siglo xviii, y es probable que la pintura sea del siglo xvii, pareciera que la estampa y el óleo tuvieron un modelo en común, quizá una obra escultórica. En la Ciudad de México, de hecho, la talla central de la capilla de San José del Colegio de San Gregorio representaba justamente al santo llevando de la mano a su hijo, que portaba la canasta con los clavos. Sin embargo, en la Nueva España las imágenes premonitorias más usuales fueron las del taller de Nazaret, en las que por lo general Padre e Hijo trabajan en la cruz; o bien aquellas donde Jesús se encuentra solo, reflexionando con los símbolos pasionarios. En España, por su parte, varios pintores del siglo xvii hicieron imágenes del tema que guardan relación con la pintura del Museo Amparo, como algunas de Bartolomé Esteban Murillo y José de Ribera, que a su vez se inspiraron en estampas de Flandes. También se encontraron pinturas originarias de América del Sur muy cercanas a la obra del Museo, por lo que es probable que exista un grabado que fue conocido en la Nueva España y que sirvió como su fuente de inspiración.





# ¿Reconstruir o integrar?

## El caso de un retrato

### Don Manuel Villaseñor

Tras un marco arquitectónico fingido, un personaje joven posa con un libro en una mano, cerrado, pero con sus dedos separa una página para no perderla, mientras que la otra se recarga sutilmente en medio del óvalo, justo donde el nombre del retratado indica que se trata de Manuel Villaseñor, consultor del Santo Oficio. Un cortinaje verde separa el espacio en el que se encuentra de un librero donde se ven varios tomos de Paolo Segneri, autoridad en composición de sermones de los siglos xvii y xviii. En el cortinaje aparecen dos escudos: el del Santo Oficio y el de la familia del personaje, aunque también ostenta en su capa el de los dominicos, ligados a la Inquisición.

Esta pintura presenta gran cantidad de intervenciones. El bastidor no se conservó (se degradó su integridad) y el soporte textil fue reforzado de manera general con la adhesión de una tela nueva. El adhesivo que se empleó se desconoce, pero se intuye que tenía un alto contenido de humedad. Esto provocó dos problemas: el primero es que la tela del reentelado esté separada en varios puntos, por lo que ya no cumple la función de dar sostén a la obra; y el segundo es que la pintura se desprendió en forma de escamas.

Con relación a su aspecto, suponemos que en esa misma intervención se decidió eliminar el barniz sin respetar la pátina. Además, se repararon los faltantes, colocando pintura con pinceladas burdas y de un color distinto, sin detenerse en las áreas deterioradas, que cubre casi 80% de la superficie, sin denotación evidente, invadiendo la materia auténtica y con una ejecución deficiente. Estas áreas repintadas abarcan el óvalo que circunda al personaje, las insignias, la cara de don Manuel Villaseñor y el fondo, contrariando el criterio de intervención necesaria.

Anónimo  
*Retrato de don Manuel Villaseñor*  
Siglo xviii  
80 x 61.6 cm



R. del S. B. D. MANUEL VILLANOR,  
CONSEJERO DEL S. O. OFICIO DE LA INQUISICION

# La restauración, ciencia y arte del patrimonio

La restauración de una pintura de caballete es una tarea compleja y multidisciplinaria, basada en el conocimiento profundo de las características del objeto y de sus valores socioculturales. Plantear hipótesis que se puedan responder con ayuda de las ciencias aplicadas y sociales, permite al restaurador reconocer lo singular y complejo que presenta cada obra de arte y del patrimonio cultural, permitiéndole definir los principios en los que se basarán las rutas de intervención más adecuadas para cada caso, procedimientos en los que se verán reflejados los criterios de restauración.

Considerar a la pintura de caballete como obra de arte es un acto necesario, pues además de poseer valores materiales, tecnológicos y sociales, ostenta valores artísticos propios de otro tiempo y espacio, así como intenciones y sensibilidades que emplean la materia para hacerse presentes, pero que están más allá de ella.

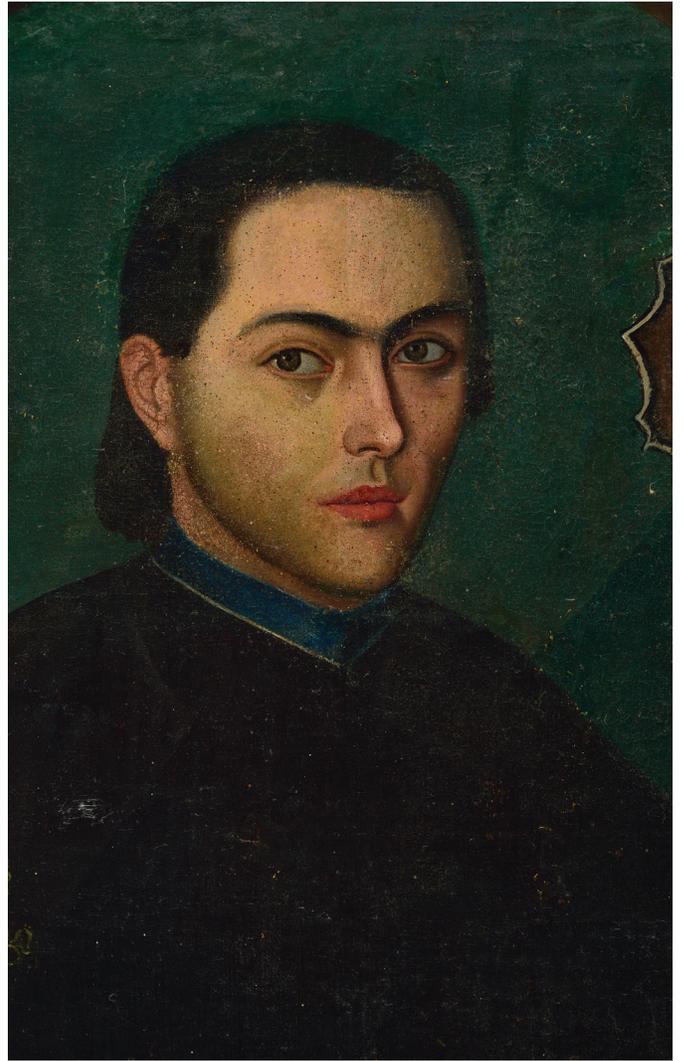
La muestra *Creación y restauración: lo singular y complejo del arte* refleja el interés del Museo Amparo por el estudio de su colección, contribuyendo al conocimiento del arte del pincel en la Nueva España, a través de su análisis y preservación. Se ha planteado un programa por etapas para la restauración profesional de su colección pictórica virreinal, interviniendo primordialmente aquellas piezas que requieren tratamientos urgentes, o bien, corrigiendo procesos mal ejecutados en el pasado. Esta labor tendrá presente en todo momento que el objetivo de la ciencia de la restauración no es reparar daños; la restauración profesional estudia, reconoce, analiza, interpreta, valora e interviene para preservar los objetos culturales, con la finalidad de que las generaciones futuras puedan resignificar, revalorar y reconstruir nuestra historia cultural a partir del patrimonio y el arte.

Mosaico de placas radiográficas.  
Puede observarse que bajo la pintura  
añadida está la original.



Placas radiográficas donde se observa que las lagunas originales no representan pérdidas generalizadas.

Anónimo, *Retrato de don Manuel Villaseñor*, detalle. La reintegración invadió más allá de las lagunas observadas en la radiografía.





# Semblanza curricular

## Yolanda Paulina Madrid Alanís

Licenciada en restauración de bienes muebles, egresada de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH, obtuvo el grado en 1996 y actualmente es restauradora perito del INAH. Tiene una maestría en historia del arte por parte de la UNAM. Desde 1996 es profesora del Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete de la ENCRYM-INAH, en el que actualmente funge como titular.

Realizó dos estancias en el extranjero con becas particulares y del Ministerio de Educación y Cultura de España, en 1997 en el Better Image, en New Jersey, Estados Unidos, y en 1998 en el Museo de Arte Reina Sofía, en Madrid, España.

Ha participado en proyectos de restauración de pintura de caballete con la Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural de Guatemala, en Antigua, Guatemala, y con la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Ha sido coordinadora de proyectos de restauración de pintura sobre tabla en Coixtlahuaca, Oaxaca, y en Santo Domingo de Guzmán, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, para la ENCRYM. Coordinó el proyecto de restauración de pintura de caballete de la iglesia de San Fernando de la Ciudad de México, en colaboración con la doctora Patricia Díaz Cayeros del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

Obtuvo el Premio Paul Coremans del INAH en 1999, al mejor trabajo de restauración, y la mención honorífica en el mismo certamen en 2013.

En el campo de la docencia ha impartido clases sobre materiales y técnicas de factura en pintura en la UAM, en el Instituto Nacional de Ciencias Penales (INACIPE) y en la Universidad Autónoma de Querétaro. Ha participado en diversos foros, coloquios y publicaciones con distintas instituciones.

## Magdalena Castañeda Hernández

Es licenciada en restauración de bienes muebles por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH y maestra en estudios de arte por la Universidad Iberoamericana. Es profesora del Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete de la ENCRYM desde 2006. Durante este periodo fue residente del proyecto de restauración de pintura sobre tabla en Coixtlahuaca, Oaxaca, y coordinadora del proyecto de restauración de las pinturas tabulares del retablo mayor del templo de Santo Domingo, en Yanhuitlán, Oaxaca.

Ha restaurado de forma particular pinturas modernas pertenecientes al patrimonio de la UNAM, a través del Patronato Universitario, Dirección General del Patrimonio Universitario, destacando la obra *Nociones circulares* del pintor zacatecano Manuel Felguérez.

Ha participado en diversos foros y coloquios, entre los que se encuentran: Foro Anual de Investigación de la ENCRYM en 2008, con la ponencia "Fluorescencia inducida por RX para el estudio de pintura de caballete novohispana", y en 2010 con "Agregados pictóricos en las pinturas de la Anunciación y la Crucifixión del retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca".

Obtuvo mención honorífica en el Premio Paul Coremans del INAH en la categoría de mejor proyecto de restauración en 2013, junto con la licenciada Yolanda Madrid Alanís.

## Paula Mues Orts

Es doctora en historia del arte por la UNAM y maestra en estudios de arte por la Universidad Iberoamericana, donde también realizó la licenciatura en historia del arte. Su tesis doctoral versó sobre el pintor José de Ibarra y su importancia en la pintura del siglo XVIII (2009), en tanto que la de maestría se enfocó en la defensa de la pintura como arte noble y liberal (publicada en 2008).

Fue académica de tiempo completo en el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana de 2000 a 2009 y actualmente es asesora de historia en el Seminario Taller de Restauración en Escultura Policromada y en el de Pintura de Caballete y profesora de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH.

Entre sus publicaciones se encuentran: *José de Ibarra, profesor de la nobilísima arte de la pintura* (CNCA, 2001), *El arte maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano* (estudio introductorio y notas, Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006) y *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (Universidad Iberoamericana/Departamento de Arte, 2008), así como diversos artículos en revistas especializadas y capítulos de libros.

Recibió una mención honorífica por el artículo “Los siete colores de la pintura: tratadística y afirmación pública de la dignidad del arte en el siglo XVII novohispano”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, núm. 99, otoño de 2011, pp. 71-110, por el Comité Mexicano de Ciencias Históricas, en la categoría de artículo de historia del arte de ese año.

Ha sido curadora y coordinadora de diversas exposiciones, entre las que se encuentra *Creación y restauración: lo singular y complejo del arte* (Museo Amparo, Puebla, 2015), y actualmente trabaja en una muestra sobre pintura novohispana del siglo XVIII para Los Angeles County Museum of Art (LACMA), en Los Ángeles, California.

## José Alberto González Ramos

Es licenciado en restauración de bienes muebles por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH. Tiene estudios de maestría en gestión cultural por la Universidad Iberoamericana Puebla.

Es especialista en pintura de caballete, destacándose su participación en los proyectos de restauración de pintura sobre tabla del siglo XVI, de los retablos de Coixtlahuaca y Yanhuiltán, en Oaxaca (con mención honorífica al mejor trabajo de conservación de bienes muebles, por el que obtuvo el Premio INAH en 2013). Ha colaborado con la Asociación Civil PROTEGO de Chihuahua en el rescate, restauración y conservación del patrimonio cultural del norte de México, con el Centro INAH Chihuahua y en el ámbito privado. Desde 2013 colabora como profesor en el Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete de la ENCRYM.

