

LA RESTAURACIÓN DE LA PINTURA NOVOHISPANA EN MÉXICO: DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA A LA DISCIPLINA PROFESIONAL

Elsa Minerva Arroyo Lemus

*Instituto de Investigaciones Estéticas,
Universidad Nacional Autónoma de México*

ANTECEDENTES DE LA RESTAURACIÓN DE PINTURAS NOVOHISPANAS: ENTRE LA GUERRA DE REFORMA Y LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES

La valoración moderna de la pintura virreinal como objeto artístico comenzó cuando Antonio López de Santa Anna, presidente provisional del Estado mexicano, expidió el decreto para la reestructuración y renovación de la Academia de San Carlos, el 2 de octubre de 1843. Entre sus principales objetivos se establecía la creación de una galería de pintura, quizá emulando la configuración de la gran pinacoteca del Louvre que, conforme a decreto gubernamental, abrió sus puertas en 1791, como un espacio para la difusión y disfrute del gran arte universal dirigido a todo el público. En la mente de los liberales mexicanos, la Academia debía asumir la responsabilidad de conformar un buen acervo de pintura, escultura y grabado, un gran repositorio que reflejara el buen gusto de los intelectuales, sobre todo en materia de arte europeo, para “honor de la Nación y del Gobierno”, pero que, además,

tuviera una sección destinada a reunir los ejemplos más destacados de lo que se llamó “escuela antigua mexicana” durante el siglo XIX.¹

En 1845, bajo la dirección de Francisco Javier Echeverría, presidente de la Academia, comenzaron las gestiones para la compra de obras en Europa, además de la contratación de los maestros que se convertirían en pilares para la formación artística en el país: el pintor romano Pelegrín Clavé y el escultor español Manuel Vilar, quienes se establecieron en la renovada Academia en 1847. El grabador inglés José Agustín Periam ocupó la plaza de profesor de grabado en hueco en 1854, y un año después llegó de Roma Eugenio Landesio para encargarse de las clases de paisaje y de perspectiva. En 1856, llegó el arquitecto Javier Cavallari, director de ingenieros de la Academia de Milán, quien fungió como profesor de arquitectura entre 1857 y 1864.²

Sin lugar a dudas, la figura más destacada en el proceso de revaloración de las obras novohispanas fue don José Bernardo Couto, cuya meritoria carrera como jurista, profesor, diplomático, político e intelectual le reservó lugares destacados en los sucesos históricos marcados por las disputas entre liberales y conservadores y, sobre todo, durante la intervención de los Estados Unidos de América, cuyo desenlace fue la pérdida de casi la mitad del territorio mexicano. Su compromiso con el destino de la Nación lo hizo militar primero, dentro del Partido Liberal moderado, y más tarde formó parte del Partido Conservador, desde donde contribuyó a sentar las bases de la organización de la República, ya como miembro de la Junta Nacional Legislativa, puesto que ocupó en el año de 1842. También participó en las negociaciones de paz de 1848, y tras la promulgación del Plan de Ayutla, con el que se destituyó a Antonio López de Santa Anna, Couto fue nombrado diputado del Congreso Constituyente donde contribuyó a definir la figura de República democrática que caracterizaría el proyecto de Nación mexicana.³

Don José Bernardo Couto colaboró directamente con Francisco Javier Echeverría, a partir de 1847, y fue designado presidente de la Junta Directiva de la Academia de San Carlos a la muerte de aquel, donde operó las actividades administrativas de la Dirección hasta 1861. A Couto se le encomendó la tarea de dar impulso a la formación de una pinacoteca

1 Abelardo Carrillo y Gariel. *Las Galerías de Pintura de la Academia de San Carlos*. México, Imprenta Universitaria, 1944, pp. 30-31.

2 *Ibidem*, p. 32. Ver, también, Flora Elena Sánchez Arreola. “Estudio introductorio”, en: *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1920*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996, pp. XII y XIII.

3 Juana Gutiérrez Haces. “Estudio Introductorio. La generación del ‘desengaño y el abatimiento’”, en José Bernardo Couto: *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*. México, Cien de México, 1995, pp. 16-17.

con las obras de los antiguos pintores mexicanos. Para cumplir con este encargo, el 8 de marzo de 1855 envió un comunicado a las comunidades religiosas para que donaran las obras de mayor mérito artístico a la Academia. Este erudito sabía muy bien que las colecciones de las órdenes mendicantes reunían las muestras más importantes del arte florecido durante la época virreinal.

Por supuesto, detrás de este proyecto se encontraban las leyes de desamortización de los bienes eclesiásticos, como la emitida durante la dictadura de Santa Anna (1847) y las negociaciones que culminarían en los decretos de la Ley Lerdo, que entró en vigencia el 25 de junio de 1856 y con la que se desamortizaron las propiedades concentradas bajo poder de la Iglesia, y la Ley Iglesias, de 1857, que regulaba el cobro de los derechos parroquiales. Era lógico que en el contexto de la separación de los bienes de la Iglesia y del Estado así como de la defensa de los principios de una República mexicana democrática, liberal y laica defendidos por la Constitución de 1857, se produjeran respuestas afirmativas y generosas donaciones por parte de las organizaciones eclesiásticas de la ciudad de México y sus alrededores.

En las negociaciones entabladas por Couto se establecía que a cambio de la entrega de las mejores obras que se encontraban en los recintos católicos, la Academia daría alguna compensación monetaria o sustituiría las composiciones originales, por copias o nuevas interpretaciones hechas por los artistas decimonónicos. La transacción estaría celosamente vigilada por una comisión de expertos organizada *ad hoc*, que haría una calificación previa de las obras y su avalúo. Según se desprende de su *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*, dicha comisión debió tener entre sus principales miembros al profesor Pelegrín Clavé y a José Joaquín Pesado, este último, primo de Couto, destacado periodista y miembro de la Academia de la Lengua.

Es así que hacia finales de 1856 comenzaron los tratos con las distintas instituciones de religiosos: los padres del convento de San Agustín se mostraron dispuestos a canjear sus obras, con excepción de las que se encontraban en culto en la nave de su iglesia. Por su parte, los provinciales del convento de San Diego ofrecieron obsequiar todas aquellas piezas que fueran seleccionadas por la comisión encabezada por Couto. También la Tercera Orden de los Franciscanos respondió positivamente a la petición de un cuadro con el tema de *La aparición del niño a san Francisco* (figura 1) firmado por José Juárez –que hoy se encuentra en el Museo Nacional de Arte–. Otra respuesta fue la del capellán del Oratorio de San Felipe Neri, quien agradeció el cambio de las pinturas antiguas por las nuevas composiciones de los artistas académicos.



Figura 1. José Juárez, *La aparición del niño a San Francisco* (La Virgen entrega el niño a San Francisco), primera mitad del siglo XVII, óleo sobre tela, 264 x 287 cm. México, Museo Nacional de Arte. Foto: Eumelia Hernández, 2015, DR, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Sabemos que de este recinto proceden ejemplos importantísimos del arte novohispano, entre ellos: *La Adoración de los Reyes* y *La Oración en el Huerto*, de Baltasar de Echave Orío; *El Martirio de San Aproniano*, de Echave Rioja; *Los Santos Justo y Pastor* y *San Alejo*, de José Juárez; y *Santa Catalina*, de Juan Correa. Otro tanto conocemos acerca del canje realizado por la Hermandad del Señor del Hospital de Texcoco, que entregó el enorme cuadro de Baltasar de Echave Rioja, *El entierro de Cristo* (figura 2), a cambio de las labores de renovación de la decoración mural para el camarín del señor del Hospital. Este lienzo fue trasladado el 11 de abril de 1857 desde Texcoco hacia el centro de la ciudad de México, a bordo de una canoa de granos. Para resistir el trayecto, se le hizo un embalaje con tablas clavadas al marco, es decir, una especie de caja apta para recibir la

manipulación.⁴ De la Colegiata de Guadalupe se enviaron las pequeñas láminas con los Cuatro Evangelistas –de las que se conservan solo tres en el Museo Nacional de Arte: *San Juan Evangelista*, *San Lucas* y *San Mateo*– y, finalmente, la Congregación del convento de Santiago Tlatelolco recibió una limosna de doscientos pesos y dos copias para sustituir las tablas del pincel de Baltasar de Echave Orio que habían sido retiradas del altar mayor –a saber, *La Visitación* y *La Porciúncula*, hoy también en el acervo del Museo Nacional de Arte–.⁵



Figura 2. Baltasar de Echave y Rioja, *El entierro de Cristo*, 1665, óleo sobre tela, 279 x 254,5 cm. México, Museo Nacional de Arte. Foto: Pedro Ángeles 1994, DR, Archivo fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

4 Ficha de catálogo de la obra de Baltasar de Echave Rioja, *El entierro de Cristo*, en Rogelio Ruiz Gomar, Nelly Sigaut y Jaime Cuadriello. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España, Tomo II*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Museo Nacional de Arte/ Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, pp. 313-319.

5 Abelardo Carrillo y Gariel. *Las Galerías de Pintura de la Academia de San Carlos*, op. cit., pp. 40-41.

Las pinturas así obtenidas, más las que ya formaban parte del acervo de la Academia desde su fundación en 1783, bajo la batuta del grabador español Jerónimo Antonio Gil, y entre las que figuraban muestras de artistas novohispanos como *La alacena del pintor*, de Antonio Pérez de Aguilar, y los autorretratos de Juan Rodríguez Juárez y José de Ibarra, comenzaron a configurar una especie de museografía renovada para la formación académica. El engrosamiento de la colección a partir del expolio de los conventos suprimidos continuó y, en 1861, desde el Poder Ejecutivo, representado por Benito Juárez, se dispuso que pasaran a la Academia de San Carlos todas las pinturas “de algún mérito”, preservadas en los recintos religiosos, con el fin de formar una galería “en la que se conserven dignamente todos los monumentos del arte mexicano”, como hace constar un oficio firmado por Ramón Isaac Alcaraz, intelectual y principal asesor del gobierno de Juárez en materia de educación y cultura.⁶

En el ex convento de monjas de la Encarnación se reunieron todas las pinturas incautadas de la Iglesia. Según las noticias publicadas en el diario *La Independencia*, hacia 1861 había alrededor de 2500 cuadros amontonados y apilados dentro del templo, los cuales habían sido recogidos por el señor José Lamadrid. Este personaje había recibido el nombramiento para reunir y gestionar la conservación de las pinturas que había en los ex conventos de religiosas y levantar un inventario que hiciera constar la cantidad y paradero de las obras que se resguardaban en el edificio de la Encarnación.⁷ Al parecer, el proceso fue caótico y conllevó la pérdida de numerosas pinturas. En un comunicado con fecha del primero de marzo de 1861, Lamadrid presentó argumentos para defender su proceder respecto al destino y traslados de las pinturas, puesto que había sido acusado de estar involucrado en la “diseminación” de un “número inmenso de cuadros” mediante ventas ilícitas.⁸ De los cuadros confinados en Encarnación, solamente 95 fueron elegidos para ser enviados a la Academia.⁹

Según se deriva de las noticias reseñadas acerca de la sustitución de las obras originales extraídas o donadas por las instituciones eclesíásticas,

6 Exp. N° 10.531. Oficio del 19 de diciembre de 1861 recibido por el pintor mexicano Santiago Rebull, entonces director de la Academia. Ver: Eduardo Báez Macías. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*. México, UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003, p. 191.

7 Documento del 7 de diciembre de 1864, caja 21. En: Flora Elena Sánchez Arreola. *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1968*. Archivo histórico del Centro de Estudios sobre la Universidad. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998, p. 146.

8 Ida Rodríguez Prampolini. *La crítica de arte en México en el siglo XIX: Estudios y documentos II (1810-1858), Tomo II*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 33-35.

9 Abelardo Carrillo y Gariel. *Las Galerías de Pintura de la Academia de San Carlos, op. cit.*, p. 43.

es posible afirmar que entre las habilidades formativas que poseían los pintores de la Academia debían estar las de copista y restaurador. Desafortunadamente, el retablo mayor del templo del convento franciscano de Santiago en Tlatelolco –cuya versión original databa de 1610 y que había sufrido una renovación total durante el siglo XVIII–,¹⁰ del que Couto negoció el retiro de dos enormes tablas pintadas por Baltasar de Echave Orio a cambio de las copias elaboradas por los alumnos de la Academia, fue destruido en algún momento entre finales del siglo XIX y principios del XX, lo que impidió, por tanto, que llegaran a nuestros días dichas versiones modernas, que debieron ser más el reflejo de las preocupaciones artísticas decimonónicas que estudios y emulaciones de la técnica, efectos y soluciones propias de los artífices virreinales.

José Bernardo Couto escribió los *Diálogos sobre la Historia de la Pintura en México* entre 1861 y 1862, justo antes de su muerte y ya retirado de su puesto en la Academia. Entre sus observaciones que se recogen en el texto acerca de la calidad artística de las pinturas reunidas para la pinacoteca mexicana, se advierte el profundo conocimiento del autor sobre las fuentes de primera mano sobre la historia de México: crónicas, historiografía y documentos de archivo, pero, además, lo que podría llamarse en nuestros días, la “historia cultural” de los objetos: su biografía, traslados históricos, en fin, su agencia. Los argumentos que soportan los *Diálogos* fueron, en cierto modo, la base de lo que podría considerarse el primer catálogo razonado de la pintura novohispana. Allí se abordaron cuestiones sobre el estado de conservación de las pinturas y los tratamientos de mantenimiento, limpieza y restauración que habían sido realizados en épocas anteriores. Cuando se discute sobre *La aparición del niño a san Francisco*, de José Juárez, José Joaquín Pesado afirma: “Lástima que ese lienzo haya sufrido, o del tiempo, o de mano de los limpiadores”.¹¹ Y es cierto que en la superficie, el cuadro de Juárez presenta un patrón de manchas oscuras diminutas resultado de la alteración del barniz y los efectos de abrasión derivados de múltiples limpiezas ejecutadas en el pasado. Como la mayoría de las pinturas sobre lienzo que se preservan en el acervo del Museo Nacional de Arte, *La aparición del niño a san Francisco* se encuentra reentelada con el método holandés. Fue sometida a una consolidación de estratos pictóricos con un aglutinante de cera de abejas y reina damar, con el cual se embeben las capas de pintura y, mediante la aplicación de calor y presión, traspasa hasta el soporte. La superficie denota la sucesión de múltiples campañas

10 José Guadalupe Victoria. “Noticias sobre la destrucción del retablo de Tlatelolco”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 61. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, pp. 73-80.

11 José Bernardo Couto. *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*, op. cit., p. 92.

de limpieza de tipo diferencial en la que se da un tratamiento y nivel distinto a las zonas de luz respecto a las sombras, lo que produce un efecto de mayor contraste del claroscuro. Aunque la restauración interviene en todos los aspectos de la obra, a lo único que podemos aspirar cuando estudiamos estos cuadros virreinales es a imaginar cómo eran en su momento de creación. En este caso, la calidad artística de la obra de José Juárez es notable. En la historiografía, ha sido considerada como la obra maestra del artista, en la que se destaca su dibujo y composición apaisada pero, sobre todo, su audaz uso del color que se intensifica con el juego de diversas fuentes de luz en la escena. Los contrastes tonales y la manera de crear las texturas y brillos de las telas y alas de los ángeles conforman una especie de código o teoría del color que sacudió al arte de su siglo.¹²

De los pocos datos que tenemos sobre la práctica de la restauración en la Academia, sobresale la mención de las labores que llevó a cabo Pedro Patiño Ixtolinque en los yesos que habían llegado de Roma. Consta documentalmente que la Academia cubría los costos de estas intervenciones.¹³

Otra nota interesante la constituye el recibo de cobro con fecha del 20 de julio de 1857 firmado por Miguel Sánchez, quien se encargó de restaurar *El entierro de Cristo*, de Baltasar de Echave Rioja, cuadro que, como se mencionó antes, había sido canjeado por el Hospital de Texcoco y ese mismo año llegó en canoa hasta el centro de la Ciudad de México. Sánchez debió destacar también como copista, pues recibió sesenta pesos por una reproducción de la *Sibila Pérsica*, de Guercino.¹⁴

El pintor mexicano José Salomé Pina heredó, en 1869, la dirección de los cursos de pintura, después de Clavé. Ingresó como estudiante a la Academia de San Carlos en 1844, donde fue discípulo del maestro romano. Por su obra *San Carlos Borromeo*, fue pensionado en 1854 para continuar su formación en Europa. Estuvo en París y en Roma, donde participó en diversas exposiciones de arte.¹⁵ Durante su estancia en Roma, debió aprender las técnicas de restauración de pintura dado que su maestro Nicola Consoni, experto en el *buon fresco* y quien fuera comisionado por el papa Pío IX para realizar un programa con escenas del

12 El estudio histórico y artístico de esta obra se encuentra en Nelly Sigaut. *José Juárez Recursos y discursos del arte de pintar*. México, Museo Nacional de Arte/Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, pp. 123-130.

13 Exp. N° 10.372. Legajo que contiene las cuentas correspondientes a los meses de julio a diciembre de 1856, documentadas y presentadas por el conserje de la Academia a la Junta Superior de Gobierno. En: Eduardo Báez Macías. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*, op. cit., p. 158.

14 *Ibidem*, p. 86.

15 Eduardo Báez Macías. "La Virgen del Refugio de Salomé Pina", en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 61. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976, pp. 151-152.

Nuevo Testamento para las Logias del Vaticano y la Biblioteca Vaticana, fue el encargado de restaurar los murales de Rafael en el templo de San Severo, en Perugia.

Se sabe que bajo la dirección de José Salomé Pina se realizaron diversas restauraciones de las pinturas que formaban parte del acervo de la Academia, dando prioridad a aquellas que presentaban un estado de conservación lamentable. Tal fue el caso de *La Sagrada Familia con san Juan niño*, óleo sobre tabla atribuido al artífice sevillano Andrés de Concha.¹⁶ Se trata de una pieza de formato horizontal (132 x 118 cm) que fue intervenida en 1871. Su tratamiento consistió en la eliminación completa de la tabla que servía de soporte a la pintura, mediante un desbastado que procuró detenerse al llegar a la tela de lino encolada que servía de refuerzo a la unión de las tablas. Posteriormente, la obra fue reentelada y, con ello, transformada en un “óleo sobre tela”.¹⁷

Esta radical restauración obedeció a que el panel original se encontraba atacado por insectos y, por supuesto, a que debido a su técnica de manufactura, las pinturas de Andrés de Concha tienen una estratigrafía en la cual el panel está recubierto por lienzos completos que se extienden sobre toda la superficie del formato, haciendo posible la eliminación de la estructura de soporte de madera por métodos mecánicos.¹⁸ Es una técnica muy riesgosa para las capas pictóricas y siempre conlleva la formación de nuevos patrones de craqueladuras y la pérdida de escamas de la pintura original, aun cuando se tenga cuidado de velar por completo el anverso de la obra. La restauración fue ejecutada por Vicente Huitrado, personaje del que se tienen muy pocas noticias. Estudió en la Academia de San Carlos y, en 1875, fue nombrado “restaurador de pinturas”, cargo que desempeñaba exitosamente, según referencias documentales de los años de 1876 y 1877, y para el cual exigió un sueldo de novecientos pesos anuales y que su pago se realice diariamente porque no le alcanzaba para “cubrir sus necesidades y comprar, a la vez, sustancias para restaurar las pinturas”. Murió en 1890, y su puesto lo ocupó Alberto Bribiesca.¹⁹ Parece que sus actividades enfocadas en el tratamiento de las pinturas

16 Guillermo Tovar de Teresa. *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. México, Grupo Azabache, 1992, pp. 83-98.

17 Las noticias sobre esta intervención fueron reseñadas por Abelardo Carrillo y Gariel, quien se desempeñó como conservador de las galerías de pintura de la Academia de Bellas Artes entre 1926 y 1930, en *Técnica de la pintura de Nueva España*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 92.

18 Pablo Amador *et al.* “Y hablaron de pintores famosos de Italia. Estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXX* 92, primavera, 2008, pp. 49-83.

19 Flora Elena Sánchez Arreola. *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes 1857-1968. Archivo histórico del Centro de Estudios sobre la Universidad. op. cit.*, pp. 37-38 y 139.

se remontaban al tiempo en que se decretó el expolio de las obras de los conventos de religiosas en la Ciudad de México, ya que, como sabemos, fue comisionado para intervenir en las pinturas de Echave y de Rodríguez Juárez, así como sobre algunos muebles antiguos que se encontraban en el ex convento de Regina Coeli.²⁰

A partir de 1868, durante la gestión de Ramón Isaac Alcaraz como nuevo director de la Academia, cambió el nombre de la Academia a Escuela Nacional de Bellas Artes.²¹ José Salomé Pina, quien continuaría como profesor titular de pintura por más de treinta años, dirigió las labores de restauración de la Escuela. Por ejemplo, el documento de 1871 enlista las obras intervenidas por Vicente Huitrado, bajo la coordinación de Pina: “*Cristo en el castillo de Emaus*, original de Zurbarán/Transporte de tabla a lienzo de una *Sagrada Familia* atribuida a Echave/*La presentación al templo* de Echave/*San José y el niño* de Juan Correa/*Sagrada familia* de Luis Juárez/*Un Cristo* de Alonso López de Herrera”²²

Es posible que muchas de las pinturas virreinales que hoy conforman los acervos nacionales tales como los del Museo Nacional de Arte, el Museo Nacional de San Carlos, el Museo Nacional del Virreinato, el Museo Nacional de Historia, el Museo Nacional de las Intervenciones, así como los de algunos museos regionales, por ejemplo, el de Querétaro, Tlaxcala y San Luis Potosí, conserven todavía las huellas de las intervenciones académicas de la segunda mitad del siglo XIX. Así como a *La Sagrada Familia con san Juan niño*, de Andrés de Concha, le fue eliminado el tablero original que le servía de soporte, el afamado cuadro de *Las Siete Virtudes*, atribuido al artífice bruselense Pedro de Campaña, también sufrió el desbastado total de la tabla y, en épocas más recientes, fue reentelado con el método holandés de la cera-resina. Sin lugar a duda, la pintura sobre tabla ha sido el género que más ha sufrido por intervenciones invasivas y poco afortunadas. La mayor parte de las obras ha experimentado la sustitución de los travesaños originales por listones de madera nuevos, colocados con el fin de devolver el nivel plano a la superficie de la pintura, y han sido embebidas con ceras u otros materiales consolidantes para, aparentemente, reforzar e “hidratar” la estructura de soporte. Además, en varias obras, como *El Martirio de San Lorenzo*, de Andrés de Concha (figura 3), y *El Martirio de San Ponciano*, de Baltasar de Echave Orío (figura 4), se colocaron injertos con forma de mariposa o dobles colas de milano en zonas puntuales de unión de los tabloneros provocando nuevos patrones de craqueladuras, separaciones y

20 *Ibidem*, pp. XVII, 13 y 14.

21 Eduardo Báez Macías. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1867-1907*, vol. 1. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, p. 18.

22 Eduardo Báez Macías. *Guía del Archivo de la Antigua Academia de San Carlos 1781-1910*, op. cit., p. 208.

problemas de deformación de las tablas. Lo anterior aunado a que la mayor parte de los museos citados no cuenta con sistemas eficientes de control de las condiciones ambientales de humedad relativa. Finalmente vale la pena mencionar casos como *Santa Cecilia*, de Andrés de Concha, o *La Ascensión de Cristo*, atribuido a Alonso López de Herrera, que sufrieron serios repintes en época decimonónica. Todavía está por escribirse una historia de la restauración que recupere y registre cada una de las huellas, soluciones y restos de las intervenciones realizadas por los artistas académicos.



Figura 3. Andrés de Concha, *El Martirio de San Lorenzo*, último tercio del siglo XVI, óleo sobre tabla, 223,5 x 165,9 cm. México, Museo Nacional de Arte. (Anverso y reverso). Fotos: Eumelia Hernández, 2005, DR, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.



Figura 4. Baltasar de Echave Orio, *El Martirio de San Ponciano*, 1605, óleo sobre tabla, 258 x 160 cm. México, Museo Nacional de Arte. (Anverso y reverso). Fotos: Eumelia Hernández, 2011, DR, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Hacia principios del siglo xx, Juan de Mata Pacheco (1874-1955), alumno de la Academia, se convirtió también en restaurador de pinturas. Desafortunadamente, no conozco ninguna noticia sobre su actividad en este campo, salvo que hacia 1926 viajó a Francia para completar su formación donde aprendió restauración en el taller de Henri Boissonnas²³ En 1930, Mata Pacheco colaboró con Alberto J. Pani, político, diplomático y coleccionista, para levantar el inventario de los fondos pictóricos de la antigua Academia a fin de elaborar una “especie de guion curatorial para un recinto que integraría aquella colección con la del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía (...)”. Ese sueño jamás se consolidó.²⁴

Aunque escasos, los datos biográficos y las noticias sobre las restauraciones realizadas tanto en la antigua Academia de San Carlos como en la Escuela Nacional de Bellas Artes confirman que la práctica de la restauración de la pintura novohispana tuvo continuidad hasta bien entrado el siglo xx, cuando comenzaron los primeros esfuerzos para crear un área especializada en estas labores que decantaría en el planteamiento institucional de las escuelas y los centros de conservación y restauración que definieron el rumbo de la disciplina en México.

23 Guillermo Jiménez. *Fichas para la historia de la pintura en México*. México, Ediciones de la Universidad Nacional, 1937, p. 12.

24 Ana Garduño. “Adjudicar y donar: Forjando la heredad pictórica del MNSC”, en: *Museo Nacional de San Carlos. Memoria 1968-2008*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008, p. 77 [en línea]. Consultado en marzo de 2016 en http://www.academia.edu/5781279/_Adjudicar_y_donar_forjando_la_heredad_pict%C3%B3rica_del_MNSC_.

Un antecedente importante en este proceso fueron las actividades promovidas por los grandes muralistas mexicanos desde los años cuarenta. Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Siqueiros, en colaboración con sus asistentes, habían realizado labores de intervención de restauración sobre murales modernos y, hacia 1947, conformaron la Comisión Nacional de Pintura Mural. Como es sabido, el tratamiento de la pintura exige consideraciones arquitectónicas y de manejo del entorno bastante específicas, además de un control técnico de los procedimientos de creación de los murales. Diego Rivera había profundizado en las técnicas del fresco durante su primer viaje a Roma, y puso de manifiesto su enorme interés por dominar los métodos de trabajo que permitieran crear murales al aire libre garantizando su preservación en el futuro, como lo demuestran los testimonios recogidos por Juan O’Gorman en su entrevista sobre el redescubrimiento de la técnica de la pintura mural al fresco.²⁵

A través de esta fuente, se advierte que la experimentación sobre las técnicas y los materiales empleados en la pintura mural era una preocupación central en la mecánica de trabajo de la mayoría de los artistas de la época. La práctica basada en el método de prueba y error para el establecimiento de métodos de aplicación eficaces ocurrieron igualmente en el campo de la conservación. Los artistas restauradores confiaban en sus propias soluciones. La profesionalización de la disciplina de la conservación y la restauración en México debió esperar al surgimiento de las instituciones del Estado posrevolucionario.

EL PROCESO DE PROFESIONALIZACIÓN DE LA DISCIPLINA DE LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN EN MÉXICO

El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) fue creado por ley, el 3 de febrero de 1939. Es una de las instituciones que conforman la Secretaría de Educación Pública, concebida como uno de los pilares para la construcción de la Nación moderna que se levantaba después del proceso revolucionario iniciado en 1910. Pensada como un organismo dispuesto a velar por los intereses del gobierno en materia de investigación, preservación, protección y difusión de la herencia cultural de los mexicanos, desde su origen ha tenido entre sus funciones capitales la “conservación y restauración del patrimonio cultural arqueológico e histórico, así como el paleontológico (...)”.²⁶

25 Diego Rivera y Juan O’Gorman. *Sobre la encáustica y el fresco*. México, El Colegio Nacional, 1987.

26 Ver Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Nueva ley publicada en el Diario Oficial de la Federación el 3 de febrero de 1939 [en línea]. Consultado en marzo de 2016 en <http://>

En el plano normativo, los artículos que defendían la creación del INAH tenían sus raíces en el período posterior a la Revolución, cuando la conservación de los monumentos, edificios y objetos de importancia cultural fue declarada “de utilidad pública”. En la Ley sobre conservación de monumentos históricos, y artísticos y bellezas naturales, promulgada el 6 de abril de 1914 por el presidente de México, Victoriano Huerta, se integró, por primera vez, los monumentos históricos y artísticos como sujetos de protección. Hasta ese momento, no habían sido clasificados de esta manera para los fines legales. En el capítulo primero de las disposiciones generales se asienta que:

La Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes cuidará de la conservación de los monumentos, edificios y objetos a que se refiere el artículo precedente, e impedirá que sean destruidos, exportados o alterados con perjuicio de valor artístico e histórico.²⁷

De modo que en las décadas de 1930 y 1940, las pinturas virreinales ya habían sido integradas normativamente bajo la noción de monumentos de valor histórico y artístico, y en consecuencia, la institución encargada de velar por su cuidado era el INAH. Desde su fundación, se integró en su organigrama al Departamento de Monumentos Coloniales para responder a la labor de preservar, estudiar y difundir los monumentos históricos. El artista Jorge Enciso fue nombrado su primer director. Entre las tareas capitales y prioritarias del centro se establecieron la importancia de comenzar el registro y levantamiento de un catálogo de monumentos históricos y con ello, se proyectaron las primeras iniciativas de intervención, conservación, reconstrucción y rescate de los monumentos erigidos en época virreinal.

En consecuencia, con la ejecución de dichos proyectos, fueron descubiertos metros y metros de programas murales que habían sobrevivido al tiempo gracias a que estaban debajo de las gruesas capas de cal o yeso, con las que el gusto decimonónico modernizó la ornamentación de los edificios. Se puede afirmar que los primeros trabajos de restauración de murales en México, basados en una metodología de intervención probada y reproducible, ocurrieron al mismo tiempo en que operó el descubrimiento de los murales virreinales. Un ejemplo destacado de esto lo constituyen las obras realizadas en el ex convento agustino de Actopan, Hidalgo, que fue intervenido en varias temporadas durante los

www.gobiernodigital.inah.gob.mx/Transparencia/Archivos/loinah.pdf.

27 Leopoldo Rodríguez Morales. “Ley sobre conservación de monumentos históricos, y artísticos y bellezas naturales, promulgada el 6 de abril de 1914”, *Boletín de Monumentos Históricos* 21, enero-abril 2011, pp. 206-211.

años treinta y cuarenta del siglo xx. Al desencalar los muros de las dependencias frailunas, se encontraron ciclos pictóricos importantísimos cuya data es de finales del siglo xvi y en los que se abarcan temas que van desde lo puramente ornamental, con grutescos y follajes, hasta las decoraciones “a lo romano” y las complejas escenas narrativas con los castigos del infierno, el Nuevo Testamento y los doctores y santos de la Orden de San Agustín. Los conjuntos iconográficos más relevantes se pueden apreciar en la capilla abierta y en la escalera del ex convento. En ese entonces, los propios artistas Jorge Enciso y Roberto Montenegro estuvieron a cargo de los trabajos de liberación, consolidación y restauración de la pintura mural.²⁸

Según se ha expuesto hasta ahora, los tratamientos de intervención directa sobre pinturas virreinales, tanto de caballete como murales, fueron resueltos en la práctica cotidiana por artistas y restauradores empíricos hasta 1955, cuando fue creado el Laboratorio de Restauración de Obras Artísticas, dentro de la estructura administrativa de la Escuela de Diseño y Artesanías del Instituto Nacional de Bellas Artes. Este laboratorio, pensado como una escuela y como centro de restauración al mismo tiempo, formaría por primera vez a grupos de especialistas, ya considerados de manera separada a los artistas plásticos, con lo que cambiaría el estatus de su profesión. El Laboratorio de Restauración de Obras Artísticas tuvo su primera sede en el edificio de La Ciudadela –que actualmente ocupa la Biblioteca de México “José Vasconcelos”–. Allí se impartió el primer programa de la carrera técnica en restauración de América Latina, donde los estudiantes egresaban con el título de “conservador auxiliar”. El plan de estudios tenía un carácter interdisciplinario y transitaba entre la formación teórica y la práctica, incluía las materias de química, historia del arte, técnicas artísticas, dibujo, métodos de conservación, documentación y archivo.²⁹

28 Documento del Archivo de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Exp. *Actopan*, Leg. 1, Obras de Restauración 1930-1941, s. p., inédito.

29 Leticia López Orozco. “El patrimonio artístico y las voluntades de la conservación: CENCROPAM”, en: *CENCROPAM 50 años de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble: inicios, retos y desafíos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014, p. 105.



Figura 5. Juan Correa, *El niño Jesús con ángeles músicos*, segunda mitad siglo XVII, óleo sobre tela, 76 x 143,5 cm. México, Museo Nacional de Arte. Foto: Pedro Ángeles, DR, Archivo fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Uno de los profesores del citado laboratorio, Guillermo Sánchez Lemus, fue un artista de la Escuela Nacional de Bellas Artes formado en Europa como restaurador con especialidad en pintura. Regresó de Roma en 1953 y se encargó de dirigir la intervención de los frescos de Orozco, en el Hospicio Cabañas, y de los murales de Diego Rivera, en Chapingo y en la Secretaría de Educación Pública³⁰ Con la supervisión de Sánchez Lemus, entre 1960 y 1964 fueron restauradas numerosas piezas pertenecientes a la Pinacoteca Virreinal de México, entre ellas, *El niño Jesús con ángeles músicos*, de Juan Correa (figura 5).³¹

30 Raquel Tíbol. *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia documental*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [en línea]. Consultado en marzo de 2016.

31 María Teresa Suárez. "El niño Jesús con ángeles músicos". *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España, Tomo II, op. cit.*, p. 193.

Sánchez Lemus se convirtió en el primer director del Centro Nacional de Obras Artísticas, institución de carácter nacional que sustituyó en 1963 al Laboratorio de Restauración de Obras Artísticas. Aun cuando perseguía los mismo objetivos, ya desde el nombre se advierte que la perspectiva de esta nueva institución era la de centralizar la actividad del campo y darle mayor espacio a la dependencia para realizar sus tareas. El centro se abrió en la calle Río Rhin, en la colonia Cuauhtémoc de la Ciudad de México, y comenzó como un centro formativo, con modernos laboratorios equipados para realizar estudios de técnica pictórica y el diagnóstico del estado de conservación de las pinturas mediante radiología y fotografía con luces especiales. Además, contaba con un laboratorio de química especializado, donde se llevaban a cabo procesos como el fijado de las capas pictóricas y el reentelado, y equipamiento para la intervención de las pinturas, como mesas calientes con succión para hacer vacío y microscopios estereoscópicos. El Centro fue pensado para albergar amplios talleres donde tuviera lugar la intervención directa de las piezas, inclusive las de gran formato.³²

En el Centro Nacional de Obras Artísticas se impartió la carrera técnica de restauración hasta el año de 1973 y, al mismo tiempo, se llevaron a cabo importantes trabajos de conservación y restauración del patrimonio mexicano, como fue la restauración del enorme lienzo flamenco del siglo XVII, atribuido a Hendrick van Valen, conocido con el título de *Don Juan de Austria dando las gracias a la Virgen por la Victoria en la batalla de Lepanto* –hoy en el acervo del Museo Nacional de San Carlos–; la consolidación del mural de Sofía Bassi en una celda de la antigua prisión municipal del Puerto de Acapulco; la intervención de los murales de Orozco en Veracruz, de Juan O’Gorman en la Biblioteca Bartolomé de las Casas y de Roberto Montenegro en la Escuela Benito Juárez, por mencionar solo algunos. Las razones de la clausura del centro formativo perteneciente al Instituto Nacional de Bellas Artes han sido explicadas en el contexto de la crisis económica y política que experimentó el país en la década de 1970, después de la matanza de Tlatelolco, durante el gobierno populista de Luis Echeverría Álvarez.³³

Lo cierto es que la Secretaría de Educación Pública contaba con un organigrama opaco y muy complejo, desde el momento mismo de la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1946. La institución había

32 Hugo Arciniega Ávila. “La conservación del patrimonio artístico: una labor interdisciplinaria”, en: *CENCROPAM 50 años de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble: inicios, retos y desafíos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014, p. 91.

33 Leticia López Orozco. “El patrimonio artístico y las voluntades de la conservación: CENCROPAM”, *op. cit.*, pp. 108-110.

sido concebida para llevar a cabo la misión de preservar el patrimonio artístico de la nación, separándolo así del patrimonio histórico y arqueológico. Parece que detrás de estas consideraciones operaba una gran preocupación por la legislación vigente, la Ley sobre protección y conservación de monumentos arqueológicos e históricos, poblaciones típicas y lugares de belleza natural, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 19 de enero de 1934, en la que solamente se protegían los monumentos históricos y arqueológicos. Después de 1973, en la estructura del Instituto Nacional de Bellas Artes continuó en operaciones el centro de conservación y, en 1993, recibió el nombre con el que se conoce actualmente: Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, cuyo objetivo ha sido:

salvaguardar, restaurar, conservar y proteger las obras y objetos que constituyen en conjunto el patrimonio artístico de México en cuanto a pinturas, esculturas, libros, planos, murales y muebles entre otros, pertenecientes a los museos e instancias que integran al Instituto.³⁴

La separación de funciones entre los institutos de Antropología e Historia, por un lado, y el de Bellas Artes, por otro, provocó que algunos años más tarde se tomara la decisión de mantener una sola escuela de conservación y restauración de nivel superior, bajo la responsabilidad absoluta del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Otra vez, resultado de una visión centralista de la educación y de la misión del Estado respecto a la protección del patrimonio.

La historia de la fundación de los cursos profesionales de restauración dentro del Instituto Nacional de Antropología e Historia no es sencilla de reseñar, y se puede afirmar que, al principio, estuvo íntimamente ligada con las actividades del Centro Nacional de Obras Artísticas. Todo comenzó en 1961, cuando gracias al impulso de Manuel del Castillo Negrete, perito en pintura colonial, fue fundado el Departamento de Conservación de Murales en el ex convento de Culhuacán.³⁵ El objetivo de esta dependencia era la intervención de las pinturas murales desprendidas de los monumentos arqueológicos e históricos, productos tanto de excavaciones como de iniciativas de rescate y salvaguarda. Dos años más tarde, Manuel

34 Dionisio Zavaleta López. "La competencia normativa del Estado frente a la conservación del patrimonio nacional", en: *CENROPAM 50 años de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble: inicios, retos y desafíos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014, p. 59.

35 Sobre la trayectoria de Manuel del Castillo Negrete, ver Salomón García Castillo. "Manuel del Castillo Negrete Gurza", *Hacer voz. Boletín de la CNCPC: Fototeca, Archivo y Biblioteca* 1, junio, 2014, pp. 7-8 [en línea]. Consultado en marzo de 2016 en <http://conservacion.inah.gov.mx/publicaciones/wp-content/uploads/2015/10/Hacervoz1.pdf>.

del Castillo Negrete consiguió todo el apoyo del Instituto Nacional de Antropología e Historia para que el Departamento de Conservación de Murales se convirtiera en el Departamento de Catálogo y Restauración del Patrimonio Artístico, centro que ocupó las dependencias del actual Museo del Carmen, en San Ángel, de 1963 hasta 1965. Ambos departamentos fueron el antecedente directo para la creación del Centro de Estudios para la Conservación de Bienes Culturales “Paul Coremans”, la primera escuela de conservación y restauración del patrimonio cultural en México de nivel universitario. El doctor Dávalos Hurtado, entonces director del Instituto Nacional de Antropología e Historia, consiguió que les fuera asignado un bello terreno aledaño al ex convento de la Orden de San Diego, en Churubusco, al sur de la Ciudad de México. Fue inaugurado el 28 de enero de 1966.

En el marco de las gestiones administrativas de Del Castillo Negrete, y en estrecha relación con las experiencias de los restauradores del Centro Nacional de Obras Artísticas, como Guillermo Sánchez Lemus, que se formó en Roma y seguramente mantenía contacto con especialistas vinculados con las instituciones encargadas de la conservación del patrimonio, y en específico con el Istituto Centrale del Restauro, los primeros cursos de especialización en conservación de pintura mural fueron impartidos por el italiano Leonetto Tintori. Este fue invitado a México en 1964 para colaborar con la evaluación de las condiciones de conservación del templo de las pinturas mayas de Bonampak. Tintori, junto con su ayudante Walter Benelli, enseñó en México las técnicas de desprendimiento por el método de *strappo*.³⁶ Durante su visita, dio su punto de vista a proyectos como el de desprendimiento y restauración de los frescos de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública, así como el de los murales mexicas con representaciones del dios Tláloc, que habían sido descubiertos en el Centro Histórico de la Ciudad de México.³⁷

Así, durante las décadas de 1960 y 1970, fueron invitados al país profesores y profesionales de la conservación y la restauración con renombrada trayectoria, quienes impartieron los cursos formativos y de especialización para los restauradores mexicanos. Las clases reunían tanto a estudiantes del Centro Nacional de Obras Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes como a los del Centro “Paul Coremans”, perteneciente al Instituto Nacional de Antropología e Historia. Una buena parte del financiamiento de estos cursos derivó del acuerdo firmado en 1971 entre

36 Leticia López Orozco. “El patrimonio artístico y las voluntades de la conservación: CENCROPAM”, *op. cit.*, p. 106.

37 Eduardo Matos Moctezuma. “El adoratorio decorado de las calles de Argentina”, en: *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 17. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1965, p. 131.

el gobierno de México y la Organización de Estados Americanos (OEA) dentro de su Programa Regional de Desarrollo Cultural en el Continente. Gracias a ello, se contó con la posibilidad de tener becarios procedentes de todos los países miembros de la OEA.³⁸

Entre los profesores que impartieron cursos en esa época figuran: Sheldon y Caroline Keck (1966); José María Cabrera (1966); Richard D. Buck (1966); Paolo Mora (1966 y 1968); Laura Mora (1966 y 1968); Mihailó Vunyac (1967); George Messens (1967, 1968 y 1969); Johannes Taubert (1969); Paul Philippot (1969); Françoise Fleider (1970); Emerenziana Vacaro (1970); Paul Philippot (1970); Agnes Ballestrem (1970 y 1972); Harold Barker (1971); P. J. de Henau (1972); Seymour Z. Lewin (1972); Hanz Foramiti (1972) y Nathan Stolow (1978).³⁹

En 1967, Manuel del Castillo Negrete impulsó la firma de un convenio de cooperación internacional entre México y la UNESCO, para la creación del Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales, Centro "Paul Coremans", destinado a la formación de alumnos durante los diez años que duró el convenio, hasta 1977.

El Centro "Paul Coremans" contaba con salones de clase, laboratorios de física y química, rayos X y fotografía, así como los talleres para la restauración de pinturas, cerámica, metales, papel, textiles, mural y escultura. El espacio tenía también una biblioteca y una fototeca, además de las oficinas administrativas. El plan de estudios, que fue pensado como para una carrera universitaria, abarcaba las materias de Historia del arte en México, Historia general del arte, Teoría y técnicas de conservación, Física y química aplicadas, Fotografía y técnicas de Laboratorio. De hecho, se constituyó como la primera carrera en el mundo con nivel de licenciatura y tenía una duración de cuatro años. También existía la opción de especialidad técnica, que contemplaba un programa de dos años enfocado solamente a un tipo de material.⁴⁰

La carrera de restauración alcanzó reconocimiento por parte de la Dirección General de Profesiones de la Secretaría de Educación Pública en 1977 y dos años más tarde, recibió el nombre que lleva actualmente: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel

38 Guillaume Lamontagne. *La cultura en la Organización de los Estados Americanos. Una retrospectiva (1889-2013)*. Organización de los Estados Americanos, 2013, p. 22 [en línea]. Consultado en marzo de 2016 en <http://scm.oas.org/pdfs/2013/CIDI03965S.pdf>.

39 Agustín Espinosa Chávez. *La restauración aspectos teóricos e históricos*, tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete". México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1981, inédito, pp. 94-96.

40 Sergio Arturo Montero. "Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía", en Julio César Olivé Negrete (coord.): *INAH, una historia, vol. I*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995, p. 350.

del Castillo Negrete”. La formación de los profesionales de esta disciplina integra una visión basada en el estudio interdisciplinario y la aplicación de metodologías científicas para el tratamiento del patrimonio cultural. Considero importante destacar el impulso que dieron al área dos personajes involucrados con la escuela de Churubusco desde sus años de creación: los profesores Sergio Arturo Montero y Jaime Cama Villafranca. Ambos adquirieron sus conocimientos en conservación y restauración de pinturas en Europa, el primero en la Escuela Superior de Artes Plásticas de Bratislava y el segundo en París y en el ICCROM, en Roma.

Hacia 1970, se separó el Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural de la escuela de restauración –entonces Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y la Restauración de Bienes Culturales, según se ha expuesto arriba–. Jaime Cama Villafranca quedó al frente del Departamento –hoy Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural– y Carlos Chanfón Olmos al frente de la escuela. Durante este período, las áreas que antes estaban integradas en un solo espacio tuvieron que hacer frente a las presiones e intereses derivadas de la separación. Se creó una jefatura para coordinar el trabajo de intervención que llevaban a cabo los talleres del Departamento, cuya finalidad era afrontar las necesidades de conservación y restauración de los acervos nacionales y de las obras en manos de las comunidades mexicanas que pedían ayuda al Instituto Nacional de Antropología e Historia. El desarrollo de la institución aprovechó la inercia de su momento de creación y el impulso que habían dado los apoyos de la UNESCO y la OEA. Hacia 1977, se perdió el vínculo con los organismos internacionales y comenzaron a gestarse proyectos propiamente mexicanos, tanto de investigación como de conservación y restauración, dirigidos a solventar las problemáticas de conservación del patrimonio nacional.⁴¹

En 1972, entró en vigor la Ley federal sobre monumentos y zonas arqueológicas, artísticas e históricas –aún vigente–, que en su capítulo tercero ofrece las definiciones de monumentos arqueológicos, artísticos e históricos y se disponen las instancias encargadas de su protección. El art. 33 define los monumentos artísticos como “los bienes muebles e inmuebles que revistan valor estético relevante”, mientras que el art. 35 dice: “Son monumentos históricos os bienes vinculados con la historia de la nación, a partir del establecimiento de la cultura hispánica en el país, en los términos de la declaratoria respectiva o por determinación de la ley”.⁴² A partir de ello, se ha considerado a la pintura novohispana como

41 Elsa Minerva Arroyo Lemus. *Pintura novohispana. Conservación y restauración en el INAH: 1961-2004*, op. cit., pp. 104-126.

42 Diario Oficial de la Federación. “Ley federal sobre monumentos y zonas arqueológicas, artísticos e históricos”. 6 de mayo de 1972 [en línea]. Consultado en marzo de 2016 en <http://www.diputados>.

monumento histórico, y su cuidado, estudio, catalogación, difusión, preservación y restauración recae en manos del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Sin embargo, la normativa es bastante amplia, y en los casos en que este tipo de pintura se conserva en recintos dedicados al arte, y por ello, bajo responsabilidad del Instituto Nacional de Bellas Artes, es el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble el que se encarga de su intervención.

CONSIDERACIONES FINALES: LOS AÑOS RECIENTES

Cuando analicé el desarrollo de la restauración de la pintura novohispana en el marco del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y del establecimiento de la carrera profesional, identifiqué cuatro etapas diferenciadas de acuerdo a los principios, los procesos y las consideraciones éticas en torno al proceder de la disciplina.⁴³ La primera etapa, de 1961 a 1973, se caracterizó por la formación de los primeros egresados de la licenciatura y la experimentación directa en obra con el fin de perfeccionar los protocolos de tratamiento y mejorar las habilidades técnicas de los profesionales. En este período se observó un auge del empleo del método de reentelado holandés (cera-resina) y fue común la eliminación de bastidores originales y la ejecución de limpiezas totales de los barnices. Había un conocimiento incipiente sobre la técnica de manufactura y el comportamiento de los materiales constitutivos de las pinturas novohispanas.

En la segunda etapa, ocurrida entre 1973 y 1988, tuvo lugar un aumento en la producción de obra restaurada y se intervinieron principalmente las piezas de los museos nacionales o regionales, es decir, las colecciones a resguardo del Estado mexicano. En ese momento, se introdujeron los nuevos materiales sintéticos para la conservación. Por ejemplo, comenzaron a usarse el Paraloid B72 (adhesivo acrílico), para el fijado de las capas pictóricas y como aglutinante en pastas y pinturas de reintegración, y el Mowilith DM1G y DM4 (acetato de polivinilo), para la realización de reentelados transparentes. La gran cantidad de piezas restauradas tuvo como resultado un perfil más técnico de la disciplina, pues no había tiempo suficiente para realizar investigaciones histórico-artísticas o la caracterización tecnológica de las piezas, mucho menos de sus procesos de alteración. Por ello, muchas pinturas cuya conservación representaba un reto y requería de investigación interdisciplinaria se fueron quedando en los talleres como muestras rezagadas. Tal fue el caso de las tablas extraídas de

gob.mx/LeyesBiblio/pdf/131_280115.pdf.

43 Elsa Minerva Arroyo Lemus. *Pintura novohispana. Conservación y restauración en el INAH: 1961-2004*, op. cit., pp. 161-228.

los ex conventos agustinos de Acolman y Epazoyucan, así como el cuadro *San Antonio de Padua*, óleo sobre tabla de grandes dimensiones firmado por Luis Juárez, que esperó muchos años para ser intervenido.

La tercera etapa, que corrió de 1989 a 1994, fue testigo de una serie de investigaciones en el área científica, realizadas sobre todo como tesis de licenciatura por los alumnos de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía –en Churubusco–, a partir de las cuales se establecieron algunos métodos alternativos para el tratamiento de las pinturas, como fue el caso de los reentelados a “la gacha”, en los que se usa un adhesivo de engrudo de harina que sirve para unir el nuevo lienzo por el reverso de la pintura sin infiltrarse en las capas pictóricas originales. El campo tuvo un impulso en este período gracias al curso “Actualización para América Latina. Seminario taller de conservación de pinturas sobre tela”, que fue realizado en colaboración con el Instituto Getty en 1987. Derivado de ello, se observó la introducción de otros métodos de trabajo, como las bandas perimetrales y el uso de nuevos materiales como el BEVA⁴⁴ (adhesivo y consolidante) y los geles para la eliminación de los barnices envejecidos.

La última etapa se definió entre 1995 y 2005, cuando se dieron los primeros casos de intervención de pinturas novohispanas basados en estudios interdisciplinarios y para los que además se tenía en consideración a los responsables o usuarios de las piezas, ya fueran museos o comunidades. Fue significativo el caso de *La adoración de Santiago a la Virgen del Pilar*, obra de Gaspar Conrado perteneciente a la catedral de Puebla, que constituyó, sin duda, el primer ejemplo de colaboración e investigación interdisciplinaria, además de haber sido objeto de una publicación académica –notable, pues lamentablemente son escasas las publicaciones de este tipo–.⁴⁴

La realidad es que dentro de los centros de conservación, tanto del Instituto Nacional de Antropología e Historia como del Instituto Nacional de Bellas Artes, la conservación de la pintura novohispana opera en gran medida como una práctica más bien empírica y gremial, llena de secretos y recetas, que confía sobremanera en la capacidad técnica y en la habilidad manual de los restauradores. Son pocos los casos en los que se discute el tipo, nivel, principios y objetivos de los tratamientos; escasas también las oportunidades de reunir un grupo de profesionales de diversas disciplinas que contribuyan a tomar las mejores decisiones para las pinturas y, mucho menos, los trabajos que se soportan sobre

44 Lilita Giorguli Chávez y Javier Vázquez Negrete. “La importancia de la investigación interdisciplinaria en la intervención de restauración en pintura de caballete. El caso de la pintura *La adoración de Santiago a la Virgen del Pilar*”, *Historia del arte y restauración. 7º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 155-160.

investigaciones en profundidad para conocer mejor la historia, el significado de la imagen y la tecnología artística de los cuadros. La mayor parte de las intervenciones está dirigida a resolver problemas prácticos relacionados, por ejemplo, con la integración de la pieza en un guion curatorial, con la reapertura de un acervo al público o, bien, con cuestiones de mantenimiento y salvaguarda ante sucesos fortuitos como golpes, caídas, daños como consecuencia de la adecuación al espacio de exhibición o de almacenamiento, manipulaciones riesgosas, intervenciones de restauradores no profesionales y muchas otras contrariedades vinculadas con la negligencia humana. Por la falta de investigación aplicada, hoy todavía no contamos con un panorama completo sobre la técnica de la pintura novohispana, ni con los estudios científicos aplicados a este campo que permitirían conocer cuestiones como el tipo de soportes que preferían los artífices según regiones o áreas geográficas, el posible uso de tierras locales en las preparaciones de los cuadros o de materiales nativos, como la cochinilla, el índigo y el palo de Brasil, empleados para preparar las lacas usadas en las pinturas, la distribución geográfica de los pigmentos explotados en las minas mexicanas, la presencia de aceites o aglutinantes derivados de plantas y semillas nativas, las rutas de comercio de los pigmentos desde y hacia la Nueva España, por mencionar solo algunas. Ni siquiera se han estudiado en profundidad las técnicas particulares de los artistas más destacados, ni trazado los métodos de trabajo de los obradores o las pervivencias de las prácticas pictóricas dentro de los linajes artísticos bien reconocidos. No creo equivocarme al afirmar que la investigación aplicada al conocimiento de la pintura virreinal se realiza, sobre todo, en los proyectos de tesis de los alumnos de licenciatura. Por eso, el futuro parece prometedor, considerando que actualmente, además de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, hay otros centros que imparten esta licenciatura en México: la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente, que pertenece a la Secretaría de Educación del gobierno de Jalisco, la Unidad del Hábitat, de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, y la Universidad Autónoma de Querétaro, cuya Facultad de Bellas Artes ofrece la Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles.