

Limpieza de La Adoración de los Reyes. San Agustín Acolman, Estado de México.

Imagen: Rolando Araujo @Fototeca CNCPC-INAH, 1982.



Conservación de pintura sobre tabla. Apuntes para un campo de especialización mexicano

Luis Ricardo Nathael Cano Baca*

* Posgrado de Doctorado en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Postulado: 10 de abril de 2020
Aceptado: 22 de mayo de 2020

Resumen

La profesionalización en conservación de pintura de caballete en México presenta una larga trayectoria. Su revisión historiográfica enfocada en las obras sobre lienzo, explica que los procesos técnicos dirigidos a la preservación de la estructura y aspecto provienen desde la época novohispana y sostiene que el desarrollo profesional se consolidó hasta el siglo XX. Sin embargo, la pintura sobre tabla es también sujeto de un planteamiento independiente de conservación. A partir del trabajo de investigación, la restauración e impartición de seminarios sobre la tecnología y la conservación de pinturas tabulares entre el 2013 y el 2020 en diversas instituciones mexicanas como la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO); el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico (CENCROPAM) y el Museo Nacional de Arte (MUNAL) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL); la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), el Museo Regional de Guadalajara (MRG) y el Museo Regional de Tlaxcala (MRT) del Instituto Nacional de Antropología e Historia, se presenta una reseña y reflexión sobre el estudio de esas obras por medio de sus características técnicas y materiales; sus alteraciones; así como las estrategias de conservación desarrolladas en el país.

Palabras clave

Formación académica en conservación y restauración de pintura; conservación de pintura sobre tabla; estudios técnicos de pintura; México.

Abstract

The training in conservation of easel painting in Mexico has a long history. The historiography has been focused on the restoration of canvas, explains that the technical processes aimed at preserving the structure and appearance come from the New Spain era and maintains that professional development was consolidated until the 20th century. However, panel painting is also subject to an independent conservation approach. Based on the research, the conservation and education of the technology and conservation of panel paintings between 2013 and 2020 in various Mexican institutions such as the Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO), Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico (CENCROPAM) and the Museo Nacional de Arte (MUNAL) of the Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL); the Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), the Museo Regional de Guadalajara (MRG) and the Museo Regional de Tlaxcala (MRT) of the Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), a review and reflection about the study of these works from its technology; its damages; as well as the conservation strategies developed in the country, is presented.

Keywords

Training in conservation and restoration of paintings; panel painting conservation; technical studies of painting; Mexico.



Pintura sobre tabla, investigación para su conservación

Desde el punto de vista de la aproximación a la imagen pictórica entre el sujeto que la creó, los valores del discurso, así como su recepción, la conservación de pintura de caballete ya sea tabla, lienzo o lámina, atiende de preferencia la valoración formal, es decir, las soluciones plásticas: tecnologías y materiales, además de la composición visual. En específico, la identificación del soporte y el medio posibilita clasificar los cuadros y responder interrogantes sobre la ejecución técnica, el estado de conservación material y la viabilidad de preservación a través de las estrategias más adecuadas de restauración o conservación preventiva. No obstante, ante la aparente reducción de significados en tal enfoque, se tiene en cuenta que la investigación de las estrategias pictóricas, muestra de manera potencial una historia material sobre los sistemas culturales de producción o modificación de las mismas y en la que se pueden explicar contenidos teóricos y aplicaciones prácticas de un tiempo y espacio determinado entre una o más obras aparentemente lejanas. Asimismo, esta estrategia se desarrolla bajo una perspectiva interdisciplinaria y una relación de eventos de creación, desplazamiento o alteración, que se complementa con otras apreciaciones y estudios de las obras.

De tal manera, el estudio centrado en la tecnología de los objetos, abre una oportunidad para explicar la continuidad, ruptura o innovación en las estrategias de construcción, modificación y los materiales reunidos en las obras pictóricas; todas ellas condicionadas por los agentes sociales y contextos; el conocimiento y la destreza sobre la técnica, el acceso y aplicación de los recursos plásticos disponibles, la economía del tiempo en cuanto a la elaboración, la estabilidad material y en definitiva el espacio de exhibición final. En resumen, lo dicho facilita entender las redes de intercambio de conocimientos y una geografía más compleja y compartida entre diferentes agentes sociales y obras (Cano, 2019: 5-8).

Acerca del estudio de las pinturas en el ámbito internacional, se ha experimentado un desarrollo importante en los últimos años. El modelo de aproximación de éstas se encuentra ejecutado en fases complementarias de trabajo y muestra una preocupación creciente por el conocimiento de la técnica y los materiales empleados con aproximaciones antropológicas y sociales, y las estrategias de restauración. El esfuerzo para la investigación tiene la finalidad de proponer una metodología, equipo y materiales adecuados para su comprensión, conservación y divulgación. Los proyectos más recientes en Europa y Estados Unidos develan la necesidad de abordar la problemática de ese tipo de bienes culturales dentro de grupos interdisciplinarios especializados en el tema (Secretaría General Técnica, 2018; Phenix y Chui, 2011; Ministerio de Cultura de España, 2010; Dorge y Howlett, 1998; Dardes y Rothe, 1998).

En cuanto a México, también ha coincidido la incursión en el estudio de obras tabulares en el que se han generado proyectos de investigación entre distintas instituciones académicas y públicas dirigidas a documentar e identificar la técnica de factura y su asociación con los primeros trabajos artísticos de la época novohispana. Las interrogantes sobre tales objetos han sido formuladas por especialistas en Historia del Arte y en colaboración con investigadores especializados en análisis científicos de objetos culturales a la par de las consideraciones en conservación (Sotos y Ángeles, 2007; Arroyo, 2015; Cuadriello *et al.*, 2018; Cano, 2019).

De esos proyectos que ponen en diálogo constante la participación de conservadores, científicos e historiadores del arte, se observan dos objetivos generales: el primero relacionado con el objeto artístico y que tiene el propósito de definir: la crítica artística, las técnicas y materiales implicados en la producción, los agentes de alteración y sus efectos; además de las intervenciones anteriores y materiales empleados. El segundo objetivo se relaciona con la estrategia de investigación, que propone identificar y verificar los métodos y las técnicas de análisis adecuados para llevar a cabo el estudio.



Por otro lado, la secuencia de fases complementarias de investigación, que no sólo es aplicado a tales obras, presentan cinco etapas generales de trabajo que se definen de acuerdo con las preguntas de investigación, las viabilidades del proyecto en cuanto a los recursos disponibles y las características de las obras. La primera etapa implica un registro y revisión documental; la segunda se relaciona con el registro y estudios de imagen con diferentes espectros de la luz; la tercera incluye análisis no invasivos a través de técnicas espectroscópicas para identificar, por ejemplo, la distribución de materiales; la cuarta etapa se concreta a partir del estudio puntual de muestras para identificar la constitución o morfología de materiales constitutivos del soporte o la secuencia de los estratos pictóricos; y la quinta etapa presenta un procesamiento final de los datos adquiridos, la verificación, interpretación y presentación de los mismos (Cano, 2019: 11; Barba y Medina, 2016: 61-66; Ruvalcaba, 2015: 78-80;).

A propósito de las consideraciones de documentación existente: inventarios, fichas técnicas de conservación, catálogos de museos o exposiciones temporales, investigaciones y bases de datos de pintura, y la confrontación directa con las obras resguardadas en templos y colecciones en museos, nos indica que la tecnología no ha tenido el rigor adecuado de registro visual y documental. Asimismo se ha dado preferencia al uso de la imagen por el anverso y en el caso de la definición del soporte —que presenta la dificultad en ocasiones de ver la obra por el reverso o en otras ocasiones el conocimiento por el agente en turno no fue suficiente para diferenciar el soporte— se ha señalado el lienzo o cartón; no obstante, al contrastar la documentación con las obras, se ha visto que correspondían con el uso de madera. A partir de tales consideraciones, se definió una ficha con los campos necesarios para identificar la obra de manera visual y escrita (la técnica y los materiales reunidos, las alteraciones de las obras, los tratamientos de preservación y materiales aplicados y los registros previos) (Cano *et al.*, 2017: 1-3). La resolución de esos nuevos campos estandarizados y el uso de términos especializados, ha mostrado que las obras con esa solución material para el soporte, es mayor a la que se tenía considerada y forma parte de colecciones, periodos y lugares no imaginados con anterioridad. También han posibilitado establecer una geografía de una tradición artística y de conservación a nivel local, su vinculación o diferencia con otras de índole regional o intercontinental (Cano, en prensa).

Las obras tabulares: sistemas complejos de tecnología

Del presente análisis documental, en México, la pintura sobre tabla forma parte de espacios originales in situ en templos o capillas seculares, y en colecciones públicas o privadas, de museos o corporativos. En cuanto a los templos, las obras permanecen montadas en un retablo adosado al muro, por lo general, de grandes dimensiones, que en su mayoría presenta una secuencia y vinculación directa entre pintura, escultura y ornamentación de acuerdo con el decoro y devoción de cada época; además, del culto católico activo que se mantiene en el espacio y en algunas ocasiones a esas imágenes; mientras que, las obras tabulares presentes en las colecciones, sobrevivientes de los diferentes usos y cambios de contextos en diferentes épocas, permanecen en exhibición o resguardo en los depósitos de colecciones. Ya sea in situ o en una colección, las obras son valoradas y estudiadas desde la conservación, la historia del arte, la biología, la química, la física, el diseño industrial, la museografía, la antropología o la historia.

La pintura sobre tabla en México presenta una temporalidad del siglo XIV al XX con una diversidad de ejemplos importados desde Europa; así como de las soluciones tecnológicas y visuales de contextos de ultramar aprendidas por los artífices, los cuales tuvieron una continuidad de aplicación o transmisión en cuanto a las estrategias de construcción y una adaptación acorde a los materiales



y saberes locales indígenas para el ámbito novohispano. A su vez, el uso de estructuras de madera y la lógica de construcción se mantuvo vigente para el siglo XIX y XX, ya que algunos de los artistas de la Antigua Academia de San Carlos emplearon esos soportes de madera, triplay o conglomerado debido a la capacidad de sostener la densidad de las capas de pintura al óleo, al temple o los medios industriales como el acrílico (Cano, en prensa).

Sobre la preferencia y solución técnica de los tableros de pincel está determinada por la selección del género de madera (gimnospermas o angiospermas) y el corte de la misma (radial, tangencial, transversal), la construcción del panel, (unión y refuerzo), el acabado de superficie (eliminación de nudos, alisado final o rugoso), el sellado y protección del material leñoso, la base de preparación necesaria para corregir deformaciones o cubrir imperfecciones, además de recibir el resto del sistema pictórico de pintura (la imprimatura, los estratos pictóricos y el barniz). En contexto, también se ha señalado que el soporte leñoso es de los recursos empleados por el ser humano desde la Antigüedad, abarca periodos y culturas como la egipcia o romana, con un auge para los altares de la península ibérica, el mediterráneo o el norte europeo en el siglo XIV, XV y XVI y que su producción disminuyó ante la preferencia del lienzo, debido a la ligereza del soporte, la facilidad de transporte, la reducción del tiempo y el costo de producción (Cano, 2014: 144-154).

Del trabajo enciclopédico sobre la *Técnica de la pintura en la Nueva España* de Abelardo Carrillo y Gariel, se describe que la producción de las obras tabulares se hizo como elemento independiente o relacionada de forma directa con los retablos, tuvo un auge en el virreinato novohispano a finales del siglo XVI y principios del XVII; así como la selección de bases de preparación de carbonato de calcio o sulfato de calcio, y del uso de ciertos pigmentos o colorantes. Incluso el autor indica periodos o límites temporales para la construcción de los soportes: a partir de la identificación de la unión entre los tablones y los travesaños, ya sea por clavos de forja o el embutido de media cola de milano; y los refuerzos en las juntas mediante el enfibrado (fibras vegetales), enervado (ligamentos proteicos) o bandas de lienzo (lino) (1946: 85-92).

Por ejemplo, algunos tableros hasta el momento estudiados se construyeron con tablones unidos a hueso, travesaños colocados de manera horizontal mediante clavos de forja y el refuerzo de las uniones a través del enfibrado o enervado. Entre algunas de las tablas que presentan ese tipo de soluciones se encuentran: *La Adoración de los Pastores*, *Ecce Homo* y *La Adoración de los Reyes* del templo agustino de San Andrés Epazoyucan en Hidalgo, señalada su construcción hacia 1555 (Cano, en prensa), *La Crucifixión* y *Santa Catalina* del templo conventual de San Francisco Tepeyanco, Tlaxcala (Cano *et al.*, 2019) y la *Inmaculada Concepción* de José Sanchez Salmerón (activo de 1666-1697) del Museo Nacional del Virreinato (MNV-INAH; Cano, 2010).

Otra solución de construcción del panel de madera presenta tablones unidos con cola, travesaños embutidos mediante media cola de milano y bandas de lino pegadas en las uniones. *La Sagrada Familia con san Juan Niño* del Museo Nacional de San Carlos (MNSC) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), atribuida a Andrés de Concha (Amador *et al.* 2008), el *Martirio de San Ponciano*, 1605, de Baltasar de Echave Orio (Cuadriello *et al.*, 2018) del Museo Nacional de Arte (MUNAL) del INBAL, la *Santísima Trinidad*, siglo XVIII, de Juan Rodríguez Juárez del exconvento de San Agustín Acolman, Estado de México y las tablas del siglo XVIII atribuidas a Cristóbal de Villalpando: *Santa Bárbara* del Museo de la Basílica de Guadalupe y la *Crucifixión* del Museo Nacional de las Intervenciones (MNI-INAH) presentan esa estrategia tecnológica (Cano, 2013; 2014).



Acerca de la identificación de la madera empleada en pintura tabular entre el siglo XVI y el siglo XVIII, algunos de los géneros corresponden con *Pinus sp.*, *Cupressus sp.* o *Abies sp.*, (Rivero, Quintanar, 1992: 43; Arroyo, 2015; Cuadriello *et al.*, 2018; Cano *et al.*, 2019). La diversidad del género de madera empleada en las obras y el corte definido para esos tableros plantea posibles contextos locales sobre la economía de recursos forestales y en donde entran cuestiones de extracción, distribución, preferencia por el costo, disponibilidad, resistencia al ataque de insectos y estabilidad por posibles deformaciones.

Causas y alteraciones de la pintura tabular.

Acerca de las causas y alteraciones de la pintura sobre tabla, las principales recaen en el soporte y el refuerzo de las mismas. Es preciso mencionar también que los efectos de alteración de los estratos pictóricos o barniz serán similares a los que se presentan en la pintura de caballete con soporte de lienzo y con aglutinantes basados en aceites secantes o medios proteicos. Es así que las características de la madera en cuanto a género y corte, así como las estrategias de construcción de los soportes serán determinantes para identificar las alteraciones que podrían tener respecto a su contexto de exhibición y su comportamiento ante los cambios de Humedad Relativa, Temperatura y las soluciones de restauración definidas en algún momento de su historia. Por ejemplo, el corte (radial, tangencial o transversal) de la madera, el grosor y la densidad del género empleado, tendrán un patrón de comportamiento de hinchamiento o compresión particular de la estructura de acuerdo con los niveles de humedad relativa y temperatura del ambiente, éste promueve deformaciones denominadas como alabeos o combeos, los cuales aparecen en sentido contrario al anillo de crecimiento.

La subsecuente contracción y dilatación del tejido celular estimula el desgaste y quiebre del punto de elasticidad, lo que se observa como la aparición de grietas y fracturas (fendas) que correrían de manera paralela al corte de la madera o de los puntos de tensión en las uniones de los tablonos. Por ejemplo, *El panel lateral izquierdo* de San Francisco Tepeyanco, Tlaxcala del que sólo quedan restos de estratos pictóricos y la forma del soporte triangular, tuvo fracturas paralelas al corte radial de los tablonos, debido a la pérdida de resistencia de la estructura celular relacionados por el aumento y disminución no controlada de la humedad contenida (Cano, 2014: 182). Otro efecto que puede ser promovido por el comportamiento higroscópico de la madera, es la disminución de su densidad y longitud, con lo cual provoca hacia el sistema pictórico un desprendimiento parcial o pérdida del mismo.

En cuanto al ataque de xilófagos, dependerá del género y el corte que presenta madera temprana (albura), la cual es susceptible de ser consumida con mayor facilidad por tales insectos. El corte tangencial del género *Pinus sp.*, se ha identificado de forma amplia en las tablas de la Nueva España del siglo XVI al XVIII presenta parte de la albura del tronco y se ha visto que tiene esa tendencia a ser atacada (Rivero, Quintanar, 1992: 50).

Por otro lado, en cuanto a los reportes de restauración de proyectos de ciclos pictóricos sobre tabla del siglo XVI in situ en los estados de Puebla, Oaxaca o Ciudad de México, se ha hecho hincapié en la complejidad de los valores que se otorgan por los actores sociales en turno y las diversas comunidades locales o ajenas interesadas en su protección y divulgación, en la complejidad tecnológica y de conservación: inestabilidad de los soportes y estructura que las soporta, las renovaciones completas en la misma época novohispana, el envejecimiento particular de los materiales como los tonos rojizos, azules y verdes; y las condiciones de conservación preventiva in



situ a mediano y largo plazo: humedad relativa, temperatura, iluminación, fumigación, seguridad y limpieza superficial (Descamps, Noval y Soria, 2002; Cama, 2003; Madrid, 2010; Lumbreras, 2012; Cano, 2014; Cano *et al.*, 2016).

Criterios y prácticas de conservación de pintura sobre tabla en México

La presente revisión abarca los expedientes de obra de finales del siglo XIX hasta la actualidad, bajo una primera aproximación, los criterios y prácticas de restauración de pintura sobre paneles de madera estuvieron orientadas a procurar la estabilidad del soporte y estratos pictóricos y, en segundo lugar, la restitución de faltantes del soporte y lagunas del sistema pictórico. La evaluación de los procedimientos, los materiales y los alcances de cada proceso se encuentran implícitos en los documentos y lo cual requirió una revisión entre los textos y las obras. También, varían según el caso, su contexto y su alineación con prácticas identificadas en otras regiones o las recomendaciones o guías internacionales.

En cuanto a los tratamientos y materiales de restauración dirigidos a resolver la inestabilidad de los soportes de madera, han sido problemas vigentes e irresueltos en México. Uno de los procesos de restauración más agresivos a ese tipo de facturas, ha sido la transposición, procedimiento de desbaste del soporte de madera y su adhesión a un soporte flexible de tela. Por ejemplo, sabemos que, en la Antigua Academia de San Carlos, se dio la primera transposición en 1871. El trabajo instruido por José Salomé Pina al primer restaurador Vicente Huitrado marcó una opción de trabajo en restauración y que se han visto en los expedientes de obras restauradas en Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico (CENCROPAM) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), y la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) (Cano, 2014: 190-198).

Esa práctica ampliamente ejecutada en Europa, registrada desde la primera mitad del siglo XVIII hasta el siglo XX (Vivancos, 2007: 166), tuvo un impacto mediático al igual que las limpiezas críticas de barnices o repintes (Brandi, 1977: 20-21). En diversos documentos como la Carta de Venecia de 1964, las Cartas de restauración de Roma de 1972 actualizada en 1987 (Peregrina, 2009: 63-64, 91-92) y en artículos que discuten el tema (Sol, 1981: 14-20), se señala que la ejecución de tal procedimiento implica la pérdida excepcional de la tecnología y una agresión a la constitución de la obra al eliminar las huellas de construcción, inscripciones, marcas distintivas, sellos o firmas, además del problema de adhesión a un nuevo soporte y la formación de una nueva textura en la pintura modificando su aspecto. Hoy ese tipo de decisiones entraría a un proceso de revisión y consideración de acuerdo con los problemas de inestabilidad extrema del soporte y la permanencia adecuada del resto del sistema pictórico.

Otro proceso histórico y aplicado a obras europeas, ha sido el añadido de soportes auxiliares de madera o metal —embarrotado o engatillado— sobre el reverso del panel para limitar los movimientos de la madera. Esa solución ha sido inadecuada por la aportación de peso, mayor rigidez y la creación de puntos de tensión en la madera o las uniones del panel. Con base en la revisión de fotografías y expedientes de CENCROPAM, *Santa Catalina* y *Santa Magdalena* atribuida al maestro de Osma del MNSC-INBAL tuvo un embarrotado de madera que cubrió de manera longitudinal el panel mediante cola y pernos metálicos. Hasta la fecha, no se ha visto ese recurso en los paneles novohispanos (Cano, 2014: 190-195).

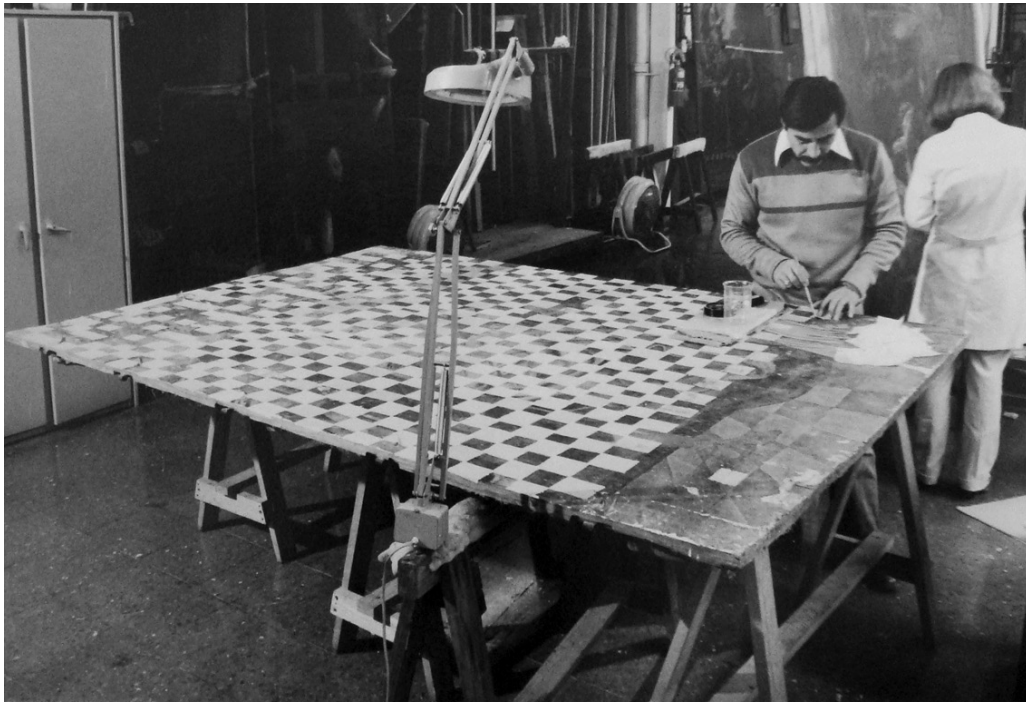
Entre 1967 y 1968, la participación del conservador belga George Messens para el Centro Regional Latinoamericano de estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales Paul Coremans formado en 1966, impartió cursos de teoría y práctica sobre el diagnóstico en conservación mediante el registro de obra con luces especiales y rayos X; así como la restauración y conservación preventiva de pintura tabular y lienzo desde de las cátedras de Paul Coremans, Paul Philipott y su experiencia como conservador. Esos primeros cursos fueron impartidos a restauradores con experiencia previa en trabajos en museos o en el ámbito privado, además de alumnos. Con lo anterior se constituyeron los primeros trabajos en la actual CNCPC y CENCROPAM (Messens, 1967; 1968).

Con la revisión del Archivo Histórico y Fototeca de la CNCPC,¹ es notoria la influencia de Messens en las estrategias de conservación aplicadas en museos, como el proyecto de conservación de la pinacoteca del Museo Regional de Guadalajara (MRG) en la década de 1970. En el proyecto, los criterios que se distinguen son la mínima intervención necesaria en la restauración de soportes, la limpieza parcial de barniz, tratamientos de reintegración estructural y cromática distinguibles, y el mantenimiento de las condiciones de humedad relativa, temperatura y fumigación (Cano, 2019). No obstante, el seguimiento a esos procedimientos o la formación consecuente en pintura sobre tabla en las colecciones de museos entre 1980 y 1990, no tuvieron cabida en tiempos posteriores y por medio de la revisión de los archivos, se observa una diversidad de criterios, procedimientos y materiales aplicados que en la actualidad han sido contraproducentes. Tal es el caso de la impregnación del soporte y estratos pictóricos con cera-resina, que al paso del tiempo, la proporción y la forma de aplicación del material aportó mayor peso a la estructura, se ha vuelto rígida y con la contracción del soporte se generaron desprendimientos de los estratos pictóricos (Cano, 2014: 194-195).

Desde la década de 1990, algunos proyectos de intervención de conjuntos de pintura: Tepeyanco, Tlaxcala; Epazoyucan, Hidalgo; Acolman, Estado de México; y Xochimilco en la Ciudad de México; trasladados a los talleres institucionales del INAH o aquellos que se trabajaron en los talleres que se montaron de manera temporal in situ, como el caso de Coixtlahuaca y Yanhuatlán en Oaxaca, así como Cuauhtinchan y Huejotzingo en Puebla, presentaron una gran complejidad de características para su conservación debido a que no se cuenta con un taller específico para tratarlos y requirieron de la adaptación temporal de espacios a fin de cubrir las necesidades en restauración. Los proyectos implicaron una mediación social importante y constante debido al culto católico en los templos y la valoración de esas imágenes como parte del ajuar litúrgico que cubren los muros. Con base en tales características y el tiempo reducido, los criterios coinciden con: la consideración primordial de la estabilidad de las obras y su retratabilidad, la restitución de lagunas —parcial o completa—, su reversibilidad y distinción visual. Una vez que se llevaron a cabo los tratamientos de restauración del soporte y pintura, las obras como el conjunto de bienes al interior, fueron sujetos de fumigación y de instrucciones de limpieza superficial (Salazar, 2003: 339-348; Apodaca y Gallegos, 2003: 349-362; Cama, 2003: 389-400; Descamps, Noval y Sen, 2002: 182-197; Madrid, 2010: 52-59; Cano *et al.*, 2017).

¹ AHCNCPC y FCNCPC, Fichas clínicas y álbum fotográfico de intervención de pintura de caballete del Museo Regional de Guadalajara, 1972-1980.





Limpieza del anverso mediante un sistema de tablero de ajedrez, *La Adoración de los Reyes*, San Agustín Acolman, Estado de México. Imagen: Ricardo Castro ©Fototeca CNCPC-INAH, 1981.

Asimismo, los paneles de madera presentes en las colecciones del MNV, MNI, MUNAL, MNSC, Museo de la Basílica de Guadalupe, Museo Franz Mayer, Museo Soumaya, Museo Arocena, entre otros, exigen consideraciones particulares sobre el manejo de la obra, la manipulación durante el transporte, el montaje y el monitoreo de las condiciones adecuadas para su resguardo, traslado o exposición. De formatos pequeños a grandes, esos criterios también presentan una diversidad de soluciones y en la actualidad representan un tópico complejo de gestión (Sedano, 2014). Como ejemplo, la exposición *El reino de las formas* (2014) coproducida por el MNSC y los museos privados como Franz Mayer y Soumaya o *La Ciudad de México en el arte. Travesías de ocho siglos* (2017) producida por el Museo de la Ciudad de México, desplegaron una diversidad de obra sobre panel de madera del siglo XV al XVIII, en donde apremiaban las mediaciones de conservación preventiva para espacios arquitectónicos adaptados y tan disímiles entre sí. Con ello, se puso en tensión la estabilidad de las obras desde la salida y retorno del recinto, antes, durante y al final de la exposición en cada sede.

Conclusiones

Con la breve revisión efectuada del trabajo de pintura sobre tabla se observa que se ha mantenido vigente con respecto a las agencias institucionales y las prácticas de conservación de pintura de caballete allí ejercidas: en el siglo XIX con la Antigua Academia de San Carlos y la formación de un perfil que atendiera las necesidades de conservación de la colección de pintura; en la segunda mitad del siglo XX con la profesionalización en restauración en el INAH e INBAL y, a su vez, la necesidad de conservar las colecciones de pintura en los museos creados o remodelados; y, desde de la década de 1990, con la intervención integral de conservación in situ de espacios



monumentales y con declaratoria patrimonial. No obstante, la ausencia de un proyecto de estudio y conservación dirigido a esas obras no ha facilitado un trabajo que propicia conocer características cuantitativas y cualitativas sobre la tecnología y el estado de conservación; además de la atención a los problemas de preservación, así como la actualización o formación de profesionistas que puedan atenderlos.

Ante las complejas técnicas de materiales reunidos y las estrategias de conservación vigentes, las imágenes pintadas sobre paneles de madera son susceptibles a las historias de uso y alteraciones producidas a lo largo del tiempo. Las variables que definen su estado actual de exhibición o resguardo, pueden ser tantas que exigen la consideración del caso particular y la formulación de propuestas de intervención argumentadas sobre bases de mediación social, es decir, la atención a las relaciones de estos cuadros con respecto a su valoración actual y el entorno físico en el que se encuentran (templo, museo o depósito de colección), la documentación (registro y catalogación) y el estudio estandarizado con métodos de evaluación técnica.

Bajo las presentes consideraciones, la suma de esfuerzos entre instituciones académicas y de conservación profesional (públicas y privadas) como de las viabilidades de los recursos con los que en la actualidad se han fortalecido éstas en materia de equipos y técnicas especializadas de estudio, podrían encauzar la formación de un proyecto de preservación, además de la capacitación profesional, bajo una estructura interdisciplinaria e interinstitucional, con estrategias de aproximación al devenir de significados (pasados y actuales), valores atribuidos y sus agencias sociales; la vinculación en cuanto a los procedimientos de investigación y diagnóstico material; la reflexión crítica y la toma de decisiones sobre los procesos y materiales de restauración adecuados, como de las estrategias de conservación preventiva en los espacios de exhibición y resguardo a corto, mediano o largo plazo.

*



Agradecimientos

A todo el personal del archivo y fototeca de conservación de la CNCPC, del centro de documentación de la Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía (ENCRyM) y del MNV del INAH; al CENCROPAM del INBAL; y a las instituciones académicas y museos que han otorgado un espacio para impartir seminarios relacionados con la conservación de pintura sobre tabla: al Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete de la ECRO, al Museo Regional de Tlaxcala del INAH, al MUNAL y al CENCROPAM del INBAL.

Referencias

Archivo Histórico de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (AHCNCPC), Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, México.

Arroyo Lemus, Elsa Minerva (2009) *Pintura Novohispana. Conservación y restauración en el INAH: 1961-2004*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Arroyo Lemus, Elsa Minerva (2015) *Cómo pintar a lo flamenco: el lenguaje pictórico de Martín de Vos y su anclaje en la Nueva España*, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Barba, Luis, y Medina-González, Isabel (2016) "Construyendo puentes interdisciplinarios: la Red de Ciencias Aplicadas a la Investigación y Conservación del patrimonio Cultural (Red-CAIPC), México", *Intervención* (14): 60-70.

Brandi, Cesare (1977) *Teoría de la Restauración*, España, Alianza Forma.

Cama Villafranca, Jaime (2003) "La estructura del retablo frente a su conservación y restauración. Un esbozo teórico para la intervención. Caso, retablo mayor de Yanhuitlán", en Martha Fernández (ed.) *Retablos: su restauración, estudio y conservación*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 389-400.

Cano Baca, Luis Ricardo Nathael (2014) *Gloria y ruina de un pasado confluyente. Estudio y conservación de tres pinturas sobre tabla del ex Convento de San Francisco Tepeyanco, Tlaxcala, México*, tesis de licenciatura, México, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente.

Cano Baca, Luis Ricardo Nathael (2019) Colección de pintura sobre tabla del MRG-INAH: Criterios y procedimientos de conservación [documento inédito], México.

Cano Baca, Luis Ricardo Nathael (2019) *Conjunto tabular de San Agustín Acolman. Eventos materiales de una técnica pictórica*, tesis de maestría en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Cano Baca, Luis Ricardo Nathael (en prensa) "Technical Art History: A review of documentation about the interdisciplinary research applied to mexican cultural objects", CIDOC Conference 2020. Digital Transformation in Cultural Heritage Institutions, Ginebra, International Committee for Documentation-International Council of Museums (CIDOC-ICOM).

Cano Baca, Luis Ricardo Nathael, Quintanar Isaías, Alejandra, Arroyo Lemus, Elsa, Ruvalcaba Sil, José Luis, Casanova González, Edgar, Espinosa Pesqueira, Manuel, Jaramillo, Ana, Hernández, Eumelia, y Lumbreras Delgado, Jazziel (2019) "Testigo material de un retablo desaparecido: conjunto tabular del ex convento de San Francisco Tepeyanco, Tlaxcala, México", *Intervención* (20): 23-36.

Cano Baca, Luis Ricardo Nathael, Rojas Vences, Magdalena, Marquina, Arturo, Pérez Castellanos, Nora, Espinosa Pesqueira, Manuel, Casanova González, Edgar, y Arciniega, Armando (2017) Between colors and alterations. A set of panel painting from Xochimilco, conferencia en XXVI International Material Research Congress, Cancún, México, 24 de Agosto.

Cano Baca, Luis Ricardo Nathael, Rojas Vences, Magdalena, y Pérez Castellanos, Nora (coords.) (2016) Informe de investigación del ciclo pictórico de San Bernardino de Siena Xochimilco [documento inédito], Ciudad de México, Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural-Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Cuadriello, Jaime, Arroyo, Elsa, Zetina, Sandra, y Hernández, Eumelia (2018) *Ojos, alas y patas de la mosca. Visualidad, técnica y materialidad en el Martirio de san Ponciano de Baltasar de Echave Orío*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Dardes, Kathleen, y Rothe, Andrea (eds.) (1998) *The Structural Conservation of Panel Paintings: Proceedings of a Symposium at the J. Paul Getty Museum*, Los Ángeles, Getty Conservation Institute.





De la Paz Apodaca, Cynthia, y Gallegos Carrión, Adriana (2003) "Metodología de dictamen del deterioro. Estudio de caso: pintura sobre tabla perteneciente al retablo principal de Santo Domingo, Yanhuitlán, Oaxaca", en Martha Fernández (ed.) *Retablos: su restauración, estudio y conservación*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 349-362.

Descamps, Françoise, Noval Vilar, Blanca, y Sen, Irene (2002) "Aspectos metodológicos para la elaboración del proyecto de conservación del Retablo Mayor de la Iglesia de Santo Domingo de Guzmán, Yanhuitlán, Oaxaca, México", en Françoise Descamps (dir.) *Metodología para la Conservación de Retablos de Madera Policromada*, Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura/The J. Getty Trust, pp. 182-197.

Dorge, Valerie, y Howlett, F. Carey (eds.) (1998) *Painted Wood: History and Conservation*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute.

Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (FCNCPC), Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, México.

LANCIC (2015) "Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y la Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC), México", *Intervención* (12): 77-84.

Madrid Alanís, Yolanda (2010) "La restauración de las pinturas sobre tabla del siglo XVI pertenecientes al retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca", *Intervención* (1): 52-59.

Messens, Georges A. J. T. (1967) *Cours sur la conservation et la restauration des peintures de chevalet. Rapport final du Consultant*, Bruselas, UNESCO.

Messens, Georges A. J. T. (1968) *Cours sur la conservation et la restauration des peintures de chevalet. Rapport final du Consultant*, Bruselas, UNESCO.

Phenix, Alan, y Sue, Ann Chui (2011) *Facing the Challenges of Panel Paintings Conservation: Trends, Treatments and Training*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute.

Peregrina, Angélica (coord.) (2009) *Documentos Internacionales de Conservación y Restauración*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Rivero Weber, Lilia Teresa, y Quintanar Isaías, Alejandra (1992) *Detección temprana del deterioro por un método comparativo de su estructura celular*, México, Franz Mayer.

Salazar Herrera, Francisco Javier (2003) "Metodología de estudio de la técnica de manufactura de los retablos de Yanhuitlán", en Martha Fernández (ed.), *Retablos: su restauración, estudio y conservación*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 339-348.

Secretaría General Técnica (ed.) (2010) *La pintura europea sobre tabla Siglos XV, XVI y XVII*, España, Ministerio de Cultura de España.

Secretaría General Técnica (ed.) (2018) *Proyecto COREMANS. Criterios de intervención en pintura de caballete*, España, Ministerio de Cultura y Deporte.

Sedano Espín, Ubaldo (2014) *La conservación preventiva en la exposición de pintura sobre tabla*, España, TREA.

Sol, José (1981) "Posibilidades y conveniencias en la sustitución de soportes originales", en *El arte y la técnica para salvar el arte. Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Cultural* (13): 14-20.

Sotos Serrano, Carmen y Pedro Ángeles Jiménez (comp.) (2007) *Cuerpo de documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, 1543-1623*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas- Universidad Nacional Autónoma de México.

Vivancos Ramón, Victoria (2007) *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*, España, Tecnos.

