

Escuela Nacional de Conservación, Restauración
y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”

Consolidando decisiones: reflexiones sobre la intervención de dos pinturas del artífice novohispano José de Ibarra

María Magdalena Castañeda Hernández
Mariana Flores Hernández
José Alberto González Ramos
Paola Limón Civera
Paula Renata Mues Orts

Estudios sobre conservación, restauración y museología

V O L U M E N V

ISBN: 978-607-539-152-6

publicaciones@encrym.edu.mx

www.encrym.edu.mx/index.php/publicaciones-encrym

Palabras clave

Pintura de caballete, investigación en la restauración, toma de decisiones, José de Ibarra, adelgazamiento del barniz.

Resumen

El Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete (STRPC) enfatiza el proceso de toma de decisiones como parte fundamental del trabajo del restaurador. Todos los procesos aplicados en la recuperación de la *unidad* del objeto se fundamentan desde una postura teórica. Para problematizar la obra, se vincula el trabajo de restauración con las líneas de investigación del taller, así cada estudiante desarrolla una indagación que se considera durante el diagnóstico y la propuesta de intervención. Como ejemplo se presenta la intervención de la serie titulada *Vida de la Virgen* de José de Ibarra, de Tlacotes, Zacatecas.

Introducción

El Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete (STRPC), en su conjunto profesores y estudiantes, ha vinculado, durante los últimos años, las actividades docentes derivadas de sus proyectos de restauración, con las líneas de investigación generadas en el equipo desde un enfoque interdisciplinario. La gama de intereses abarca por supuesto los criterios y procesos de intervención, los artistas en sus circunstancias históricas, la creación, la tecnología o la recepción de las obras. Esta amplitud permite que puedan enlazarse dichas líneas con las indagaciones e intereses de los estudiantes. Por lo tanto, además de elaborar un dictamen adecuado y establecer una postura teórica y metodológica de trabajo (as-

pectos que se consideran muy importantes), se procura que se generen investigaciones científicas, históricas o artísticas.

El Seminario Taller ofrece la posibilidad de que cada alumno elija la postura teórica y el modelo de toma de decisiones a seguir, siempre que se encuentren bien documentados, argumentados y sean congruentes con la problemática de cada pintura. Aunque las piezas sean intervenidas por un equipo que debe llegar a consensos, el trabajo de indagación es individual. Las distintas perspectivas de investigación pueden ser tan variadas como la retórica de las imágenes, la relación del teatro con la pintura, la iconografía, la caracterización material del sistema pictórico, o bien las indagaciones sobre los contextos creativos, entre otras, se pretende integrarlas con el fin de construir de forma transversal la *unidad* (Philippot, 1996) de cada pintura. Se busca una visión, reflexiones y actos flexibles y a la vez complejos, en torno a la restauración.

Al estudiar la pintura de caballete se recaba información sobre materiales y técnicas en un primer análisis orgánico, que se confirma y/o confronta con lo referido en la bibliografía, y complementa con los estudios necesarios para caracterizar la materia, entender sus transformaciones y buscar la existencia de capas subyacentes o pentimentos.

Si bien los análisis científicos son fundamentales para el conocimiento de las pinturas, se parte de la idea de que la herramienta principal del restaurador radica en su capacidad de observación, por lo que se procura concederle importancia en el proceso de indagación y aprendizaje. Estar en contacto directo con la materialidad de las obras por tiempos prolongados es, además de la fuente directa de trabajo del restaurador, el factor clave y distintivo de dicha profesión, privilegio que conlleva la posibilidad de extraer de la experiencia vivencial información valiosa para comprender el sentido y valor del patrimonio pictórico virreinal. Aprender a ver, implica abrirse a la posibilidad de descubrir lo que hace particular a cada obra

en el espesor de sus trazos, formas, colores y composición, teñidos de tiempo y concretados en pátina.

El proceso de toma de decisiones es parte esencial en el desarrollo de la intervención, pues fundamenta las acciones de restauración mediante argumentos emanados del estudio de las pinturas y sus circunstancias culturales, originales y actuales, estableciendo los principios del trabajo y el aspecto final de las imágenes. Creemos en este sentido en los tiempos largos de los que habla Jennifer Roberts (2013), en los que se genera una intimidad entre el estudioso y su obra, que la mirada inmediata o la respuesta pronta no logran captar (figura 1).



Figura 1. Generación 2015, STRPC, clase impartida por la profesora Paula Mues Orts. Sieiro, 2015.

La responsabilidad del restaurador en la transformación del aspecto de la obra en cuestión atiende sus particularidades, destino y tipo de espectador, para tomar las decisiones más adecuadas en su intervención. El restaurador facilitará una apropiada articulación de la materia entre su pasado y su presente, con miras hacia un futuro posible.

Caso de estudio: serie *Vida de la Virgen* de Tlacotes, Zacatecas

Como resultado de la investigación del Seminario y del apoyo a la realización de la tesis de licenciatura de Huguette Palomino, en el 2015 se reactivó la investigación de once pinturas de la serie *Vida de la Virgen* del artífice novohispano José de Ibarra, provenientes de la Capilla de la Comprensión en Tlacotes, Zacatecas (figura 2). En el Taller de Caballete se resguardaban aún cuatro lienzos pertenecientes a esta, cuya restauración fue parte de un proyecto desarrollado de forma intermitente desde 1997 que había quedado interrumpido.

En una visita a la comunidad ese mismo año, se encontró que las dos obras que no habían sido intervenidas, *La visitación* y *Los desposorios de la Virgen*, tenían un deficiente estado de conservación y severos problemas en los estratos pictóricos (figuras 3 y 4). Ante la necesidad de su intervención se gestionaron los permisos y recursos (en este caso donados por el Dr. Jaime Cuadriello Aguilar), para trasladar las pinturas a las instalaciones de la ENCRyM posibilitando su intervención durante el curso 2016.

Debido a las problemáticas de conservación de estas obras, la reflexión desde la materia se vinculó de forma particular con la historia del arte, medular en la metodología de trabajo del taller y en particular con sus líneas de investigación sobre pintores, creación, funciones y recepción de la pintura. Se contaba además con el estudio de tesis doctoral de Paula Mues Orts (2010), integrante del Seminario Taller, por lo que teníamos ya una información bastante amplia sobre el pintor novohispano. Impulsamos la idea de que José de Ibarra fue clave en el desarrollo pictórico del siglo XVIII, comprendiendo sus obras cabalmente: materia, trazos, intenciones artísticas, recursos plásticos, particularidades y confluencias en su tradición pictórica, entendidas desde la restauración.



Figura 2. Capilla de la Comprensión, Tlacotes, Zacatecas. Castañeda, 2015.

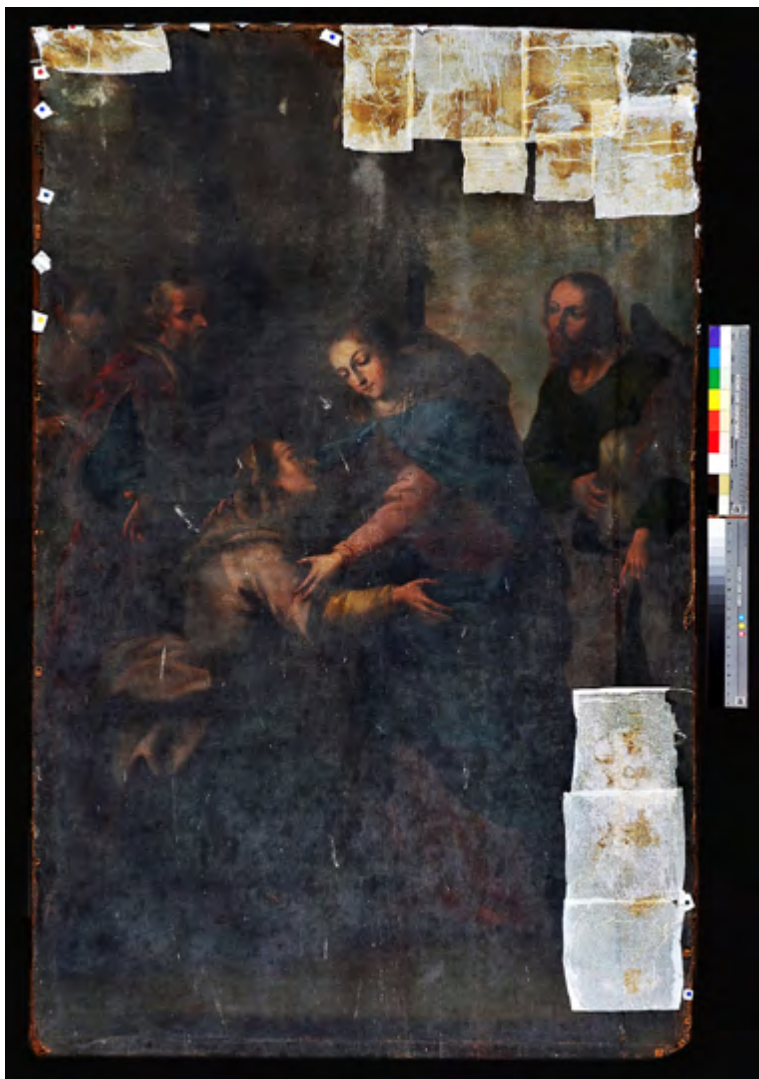


Figura 3. José de Ibarra, *La Visitación*, antes de proceso. Alatorre-Borrero-Limón 2016.

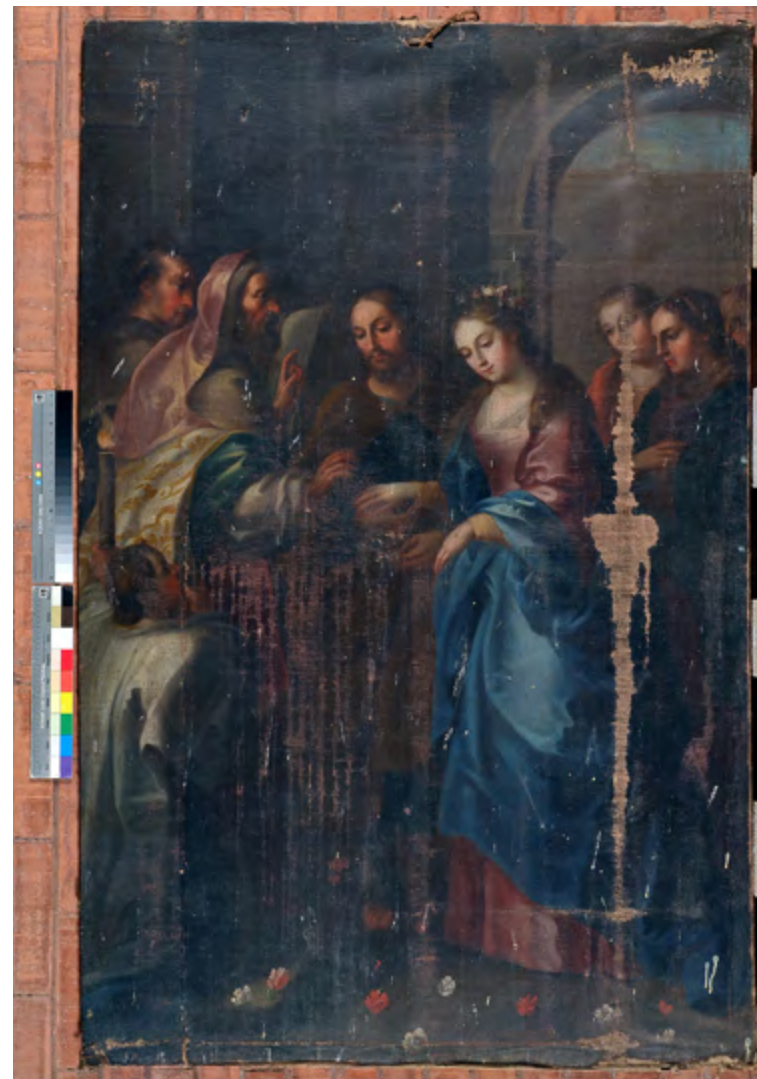


Figura 4. José de Ibarra, *Los Desposorios*, antes de proceso. Domínguez-Mota-Sánchez 2016.

José de Ibarra, originario de Nueva Galicia, hoy Guadalajara, y radicado en la Ciudad de México, fue heredero de la renovación pictórica de los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez. Consolidó una nueva forma de trabajo: una pintura más suave, naturalista y de colores menos contrastados, que desarrollaba las escenas de manera más íntima, siguiendo los modelos artísticos en boga en ese momento. Su taller independiente debió crecer hacia la década de 1730, coincidentemente con lo que sabemos sobre las obras que nos ocupan aquí. Ibarra obtuvo el favor de grandes patronos que tenían casas en la ciudad pero también haciendas y minas, por lo que varias de sus obras encontraron nuevos destinos, como la capilla de Tlacotes.

Existe la posibilidad de que el pintor realizara el conjunto en dos momentos y fueran enviadas dos remesas de pinturas, ya que entre 1730 y 1732, el artífice cambió la ortografía de su nombre, visible en las dos firmas de la serie de Tlacotes: “Ybarra” e “Ibarra”. Las observaciones realizadas directamente sobre la colección de la *Vida de la Virgen*, fundamentan la idea de distintas etapas de su producción pictórica mediante el uso del color y el manejo de la plástica. El trabajo de investigación realizado, así como la tesis en proceso mencionada, han enriquecido y complementado el conocimiento de la forma de pintar y sus intenciones, planteado en la investigación sobre historia del arte.

En el 2016 seis estudiantes de sexto y séptimo semestre intervenimos *Los desposorios* y *La visitación*. En ambas pinturas el principal problema era la escamación de los estratos pictóricos a manera de microescamas, y en el caso de *La visitación* también la rigidez, fatiga y adelgazamiento de las fibras del soporte textil (figura 5). Para plantear la propuesta de intervención, cada estudiante eligió un modelo de toma de decisiones; una parte del equipo fundamentó su trabajo en el método descrito en el libro *Modern Art: Who Cares?* (Hummelein y Sillé, 2005, pp. 164-172),

que permite visualizar escenarios y opciones de conservación, y la otra retomó el planteamiento de Paul Philippot (1996), quien habla de tres conceptos básicos: unidad, contexto e historia. El encuentro y diálogo entre estos modelos permitió visualizar a futuro los alcances de cada opción de conservación, sin perder de vista la importancia de preservar la integridad de las obras.



Figura 5. Microescamación, José de Ibarra, *La visitación*, Alatorre-Borrero-Limón 2016.

La gravedad del estado de los estratos pictóricos causaba incluso la pérdida de material al manipular las obras. Se realizaron pruebas con consolidantes proteínicos y mucílagos sin buenos resultados, por lo que la alternativa para evitar la pérdida de escamas, y por lo tanto lograr la permanencia de la imagen y de la integridad del sistema pictórico, fue la utilización de cera-resina.¹ Aunque es un procedimiento técnicamente invasivo, solo retratable en el mismo material, se decidió consolidar ambas obras de esta manera para asegurar su estabilidad y conservar así los importantes valores artísticos descritos, así como la vinculación de las piezas con la comunidad que las custodia.

En cada cuadro se realizaron distintos procedimientos: en *Los desposorios*, únicamente se consolidó el sistema pictórico, mientras que en *La visitación* se decidió hacer un reentelado de consolidación debido a la pérdida de resistencia del soporte textil (figuras 6 y 7). Los bastidores conservaban marcas de armado y acomodo, información que reforzó la idea de que Ibarra se habría quedado en la Ciudad de México desde donde envió las obras enrolladas, listas para montarse en bastidores desarmados. La relevancia de esta información material planteó la discusión sobre la permanencia del bastidor, cuyos ensamblajes estaban deteriorados y no resistirían las fuerzas de tensión y el peso de la nueva tela impregnada de cera. Por respeto a la historia del objeto y en función de su significado documental se realizaron los procedimientos necesarios para la conservación del original, sustituyendo únicamente los ensamblajes dañados (figura 8).

¹ Véase, Daniel Sánchez Villavicencio, *Análisis y evaluación sobre el cambio cromático durante la restauración de una pintura de caballete novohispana sobre tela*, tesis para optar por el título de Licenciatura en Restauración de Bienes Muebles, México, ENCRyM, 2013.



Figura 6. Consolidación con cera-resina, *Los Desposorios*, Domínguez-Sánchez 2016.



Figura 7. Reentelado de consolidación a la cera-resina, *La Visitación*, Mues 2016.



Figura 8. Marcas de armado, *La Visitación*, Alatorre-Borrero-Limón 2016.

Respecto al severo oscurecimiento que tenía la capa de barniz, la toma de decisiones estuvo fundamentada tanto por la información obtenida de las líneas de investigación individuales, como por el análisis de la secuencia técnico-pictórica y de las intenciones plásticas del pintor, con ayuda de otras herramientas como cortes estratigráficos, radiografías y observación con luz UV.

Aunque es común en la restauración destacar la observación detallada de la obra a intervenir, esta dista de ser una actividad contemplativa como pudiera pensarse. Este tipo de inspección requiere complementarse con herramientas conceptuales y teóricas, pues para encontrar algo es necesario saber qué se está buscando. En ese sentido fueron básicas las asesorías de historia del arte y el diálogo entre profesores del taller y alumnos durante el análisis de los cuadros. Se buscó adoptar un vocabulario preciso para expresar lo observado, comprender la secuencia técnico-pictórica y las soluciones plásticas (escala, composición, pincelada, matiz), así como tener referentes visuales que permitieran entender las particularidades de estas obras y, por consiguiente, encaminar las acciones de intervención de forma compleja.

Ya que se sabe que el oscurecimiento del barniz en la pintura de caballete dificulta la percepción de las escenas representadas, se consideró necesario establecer relaciones entre los aspectos observados en las obras, los resultados de los análisis y la investigación sobre los artífices contemporáneos a Ibarra y su época, para plantear críticamente los niveles en que afectaba las obras. En este caso el barniz amarillento impedía ver claramente elementos del espacio arquitectónico que sitúan la narración, y generan perspectiva y profundidad. También evitaba una distinción clara del espacio compositivo. Tanto la investigación histórica como lo observado en otros cuadros del mismo autor hicieron patente que este buscaba causar sensaciones a través del color que construía meticu-

losamente utilizando veladuras, empastes y pinceladas difusas, por lo que el oscurecimiento del barniz alteraba sustancialmente la apreciación de los tonos y dificultaba la percepción de matices suaves y colores degradados, que otorgaban relieve y dulzura a la imagen, haciendo más eficiente la historia que el pintor quería contar (figura 9).



Figura 9. Adelgazamiento del barniz, *La Visitación* y *Los Desposorios*. Limón 2016.

Con base en el dictamen se decidió hacer un rebaje selectivo de barniz guiado por el respeto a la pátina como la definió Philippot (1996, p. 268); es decir, como todas las transformaciones naturales que ha sufrido el objeto a lo largo del tiempo, en tanto estas no causen desequilibrio o rompan con su coherencia formal (Barros, p. 69). Se buscó así respetar la intención artística y la unidad de la obra, tomando en cuenta su contexto y su relación con las otras obras de la serie, para mantener su autenticidad.

El resultado obtenido permite una percepción armónica de la imagen, observar con mayor claridad y coherencia la composición, así como las relaciones de color entre rojos y azules que distinguen los planos, la suavidad de la pincelada, la sutileza de las veladuras y la forma en la que se fusionan los tonos para generar el relieve de los mantos, los juegos con la base de preparación para perfilar las figuras y hacer vibrar los colores, la expresividad y dulzura de los rostros, causando un impacto sensorial en los espectadores como sabemos pretendía el artífice. La reflexión resultante de este proceso en conjunto permite conocer más sobre la forma de pintar de Ibarra y de sus contemporáneos, así como generar una propuesta de intervención argumentada, no solo basada en ideas preconcebidas ni en la simple ejecución de procesos técnicos (figuras 10 y 11).



Figura 10. *La Visitación*, durante proceso de reintegración cromática. Limón 2017.



Figura 11. *Los Desposorios*, durante proceso de adelgazamiento del barniz. Domínguez-Mota-Sánchez 2016.

Conclusiones

La experiencia del Seminario Taller en la vinculación de la docencia y la investigación de los últimos años ha permitido repensar y ser más puntuales en el manejo de los conceptos empleados al referirse a los procedimientos y sus repercusiones durante la intervención. Se ha adquirido mayor conciencia de las implicaciones críticas y técnicas que conlleva el nombrarlos. Se discuten, por ejemplo, los conceptos de representación pictórica e imagen (y si pueden o no usarse como sinónimos); y se abordan los del sistema pictórico, y la secuencia-técnico pictórica, así como se ha dejado de llamar limpieza a lo que realmente es un rebaje o adelgazamiento de barniz. El punto de partida es la conciencia del tiempo transcurrido en los materiales y las intenciones plásticas del pintor para buscar respetarlas y realizarlas (lo cual es posible gracias a su reconocimiento). Cuando es necesario, se emula críticamente su proceder con reintegraciones cromáticas en las lagunas presentes a través del manejo de distintas mezclas y saturaciones de color.

El Seminario Taller intenta alentar la conjunción entre teoría y práctica para dejar de lado los estigmas que dividen la parte técnica de la restauración de la investigación que debe llevarse a cabo para argumentar cualquier acción (Mues, 2015). En la medida en que se ejerciten y se practiquen ambas como consecuencia una de la otra, se lograrán resultados sensibles y congruentes con el reto de la conservación de pintura de caballete. Los invitamos a pensar en la restauración como una acción compleja que no es más ni menos que cualquier otra disciplina. ¡Felicidades a la Restauración profesional por estos 50 años!

Bibliografía

Barros García, José Manuel (2005), *Imágenes y sedimentos: la limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*, Valencia, Institutió Alfons el Magnànim.

Hummelen Ijsbrand y Dionne Sillé (2005), *Modern Art: Who Cares?*, Ámsterdam, Archetype Books.

Philippot, Paul (1996), "Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines, 1", *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Ángeles, The Getty Conservation Institute.

Mues Orts, Paula (2010), *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, tesis para obtener el grado de doctor en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, México, FFyL-UNAM.

Mues Orts, Paula (coord.) (2015), *Creación y restauración. Lo singular y complejo del arte*, Puebla, Museo Amparo, 2016.

Roberts, Jennifer (2013), "The Power of Patience. Teaching students the value of deceleration and immersive attention", *Harvard Magazine*, noviembre-diciembre, Cambridge, Harvard University, documento electrónico disponible en <http://harvard-magazine.com/2013/11/the-power-of-patience>, consultado el 7 de agosto de 2017.