

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**



**E N A P**

**ESCUELA  
NACIONAL  
DE ARTES  
PLÁSTICAS**

**LA COPIA DE PINTURA DE CABALLETE COMO UN RECURSO  
PARA LA EXHIBICIÓN Y LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO  
PICTÓRICO DEL MUSEO NACIONAL DE HISTORIA.**

**El caso del retrato de Ana María Pérez Cano.**

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN  
ARTES VISUALES**

**P R E S E N T A**

**GERARDO ENCISO PÉREZ**

**DIRECTOR DE TESIS: DR. GERARDO PORTILLO ORTIZ**

**ASESOR DE TESIS: DR. EN BB. AA. DANIEL MANZANO ÁGUILA**

**Xochimilco, D.F. 2006**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **DEDICATORIAS**

A Macario Enciso Alvarado, mi padre que siempre pregono con los hechos, con las acciones y no con las palabras.

A Trinidad Pérez Espino, mi madre por su entrega amorosa a nosotros.

A ellos que mientras escribía ésta tesis fallecieron y no pudieron compartir conmigo el gusto de verla terminada.

A Martha Vences Cruz, mi esposa, que sabe administrar nuestros tiempos y todo lo que emprende lo hace con plenitud.

A Javier Enciso por mostrarnos el camino.

A Gilberto Enciso por su nobleza y dedicación.

A Oscar quien es casi mi gemelo.

A Patricia Enciso por seguir el ejemplo e ir más allá.

A Imelda Enciso por retomar la tarea de reunirnos.

## Agradecimientos

Quisiera agradecer a todas las personas que han sido importantes para el nacimiento de esta tesis y con las que he discutido el planteamiento y las ideas. Al licenciado en restauración Luciano Cedillo A., actual director del INAH, que siendo director del MNH aprobó el proyecto de copia y proporcionó todas las facilidades para su realización.

Especiales agradecimientos a el jefe del depósito de colecciones del MNH, José Arturo García Arenas que facilitó información sobre las curadurías del museo y a su esposa la restauradora María Esther Gámez por su orientación sobre los criterios de la conservación preventiva en el museo.

A mis amigos, compañeros de la ENAP y colegas de la especialidad en el INAH, Alejandro Rodríguez y Enrique Mora con quienes he compartido y discutido las ideas sobre el patrimonio pictórico que resguarda el INAH en sus museos.

A el antropólogo Carlos Vázquez y al Etnohistoriador Enrique Roura por revisar los primeros borradores.

A Roberto Alejandro Escobar por ayudarme con documentos sobre iconografía de la obra y a los compañeros del taller de restauración del MNH donde se ejecuto la copia, Emilio Rosales, Juan Gabriel y Raúl.

A mis maestros, Luis Nishizawa, Alberto Jiménez Quinto, Enrique Estrada, Roberto Camaño y Aureliano Sánchez.

A mi director de tesis el maestro Gerardo Portillo y a mi asesor de tesis Dr. en BB. AA. Daniel Manzano Águila.

## **Introducción**

### **Capítulo 1**

1. El museo Nacional de Historia y el resguardo de su acervo.
  - 1.1 Las curadurías
  - 1.2 Curaduría de pintura, escultura y estampa.
  - 1.3 Salas de exposición
    - 1.3.1 Exposición permanente.
    - 1.3.2 Exposición temporal.
  - 1.4 El taller de restauración y la pintura sobre lienzo.
    - 1.4.1 Conservación preventiva en la pintura.
  - 1.5 Los depósitos de colecciones.
    - 1.5.1 Conservación y seguridad de la pintura en los depósitos.
  - 1.6 Los préstamos.
    - 1.6.1 Dictámenes de salida y regreso.
    - 1.6.2 Embalaje y transporte.
    - 1.6.3 Seguro de traslado de bienes culturales

### **Capítulo 2**

2. El retrato de Ana María Pérez Cano.
  - 2.1 Datos de la obra.
  - 2.2 El registro de la pieza.
  - 2.3 Resultados de la observación a simple vista.
  - 2.4 Controversia sobre la autoría.

### **Capítulo 3**

3. Elaboración de la copia del retrato de Ana María Pérez Cano.
  - 3.1 Preparación del soporte.
    - 3.1.1 El bastidor.
    - 3.1.2 El soporte de la copia.
  - 3.2 Materiales y procedimientos para la preparación del soporte de la copia.
    - 3.2.1 Materiales para la fabricación del bastidor provisional.
    - 3.2.2 Procedimiento para el armado del bastidor provisional.
    - 3.2.3 Montaje de la tela de lino sobre el bastidor de trabajo.
    - 3.2.4 Elaboración de la base de preparación e imprimatura.
    - 3.2.5 Fabricación de la base de preparación.
  - 3.3 Montaje de la tela preparada e imprimada sobre el bastidor definitivo.
    - 3.3.1 Procedimiento.
  - 3.4 Proceso del dibujo.
  - 3.5 Ejecución de la copia.
    - 3.5.1 Materiales de pintura.
    - 3.5.2 Aplicación de la pintura.
  - 3.6 Funciones de la copia en el museo.

## **Conclusiones**

## **Bibliografía**

## INTRODUCCIÓN

Desde sus inicios, en este proyecto ha estado presente la preocupación del vínculo de las artes plásticas con el patrimonio pictórico-cultural del Museo Nacional de Historia por lo que, para realizar la propuesta de copia de pintura virreinal de caballete con miras a la conservación-exhibición de la pieza original en el museo, ha sido necesario plantear su comprensión en la diversidad no sólo técnica y material, sino también cultural.

Por lo que en la presente tesis se considera el uso de las artes plásticas más allá de aquello con lo que comúnmente se les ha relacionado y ocupado en museos: con los servicios educativos en la elaboración de material didáctico u organizando talleres de dibujo, actividades siempre complementarias a la visita guiada en las salas del museo.

Asimismo, es frecuente relacionar la pintura como una de las actividades de las artes plásticas y su capacidad comunicacional a la museografía en la elaboración de gráficos, dibujos o evocaciones que complementan el discurso museográfico como otra de las formas del vínculo con las actividades sustantivas del museo. En este caso, el manejo de elementos mediante los procedimientos manuales más elementales para producir imágenes de la realidad:<sup>1</sup> el dibujo y la pintura utilizando diversas técnicas de aplicación para incorporarlas en el discurso museográfico.

Aunque aceptables, a nuestro parecer dichas aplicaciones no han sido suficientes. El objetivo del presente trabajo se centra en el empleo de los conocimientos técnicos y la formación en el oficio de la pintura así como en el uso de la capacidad de comunicación documental de la pintura<sup>2</sup> de acuerdo al contenido histórico del museo; es decir, en hacer notar que las artes plásticas se

---

<sup>1</sup> Juan Acha. "Entorno al dibujo actual de México", en revista *Plural*, Excelsior, México, 1983, p. 42.

<sup>2</sup> *Idem.*

pueden incluir en el trabajo interdisciplinario del museo y relacionadas directamente con el patrimonio pictórico que custodia el Museo Nacional de Historia.

Con ello, no se pretende exclusivamente ocupar sólo la parte creativa y de invención que caracteriza a las artes plásticas, ni tampoco ampliar o corregir e incidir en la sensibilidad artística de los visitantes en el Museo Nacional de Historia. Existen espacios museológicos en otras instituciones para estas labores: el Instituto Nacional de Bellas Artes con sus respectivos museos de arte, el Museo Nacional de Arte, el Museo de Arte Moderno o el Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo; en estas instituciones

“[...] por ejemplo, que un museo de arte contemporáneo se dedique a incrementar la sensibilización y el goce del arte contemporáneo, al tiempo que convence a las personas de que tales obras [...] son objetos bellos e imaginativos que recogen experiencias y significados humanos importantes”.<sup>3</sup>

Nuestra pretensión es que, conociendo la complejidad de los trabajos que el MNH lleva a cabo, conforme a las tipologías museológicas y por el carácter del contenido de su acervo, en este caso de contenido histórico, queremos demostrar que cabe la aplicación de los aspectos comunicacionales y de conocimientos técnicos de la pintura, relacionados con las áreas de trabajo sustantivo, de los objetivos y de las funciones de dicho museo.

A esta exigencia personal le acompaña otra: la de mostrar el trabajo del museo en la labor de salvaguarda patrimonial. Por lo que cabe reflexionar en torno a una pregunta y aparente contradicción:

[...] ¿Exhibición o protección?, una posible dicotomía u oposición existente entre las dos funciones esenciales del museo, cuyo debate permanece todavía vivo en mucho de nuestros ambientes actuales

---

<sup>3</sup> Neil Kotler y Philip Kotler. *Estrategias y marketing de museos*, Ariel, España, 2001, p. 58.

[aunque] [...] la solución no es guardar los objetos del museo en recintos herméticos o inaccesibles al público.<sup>4</sup>

Es decir, no llegar al extremo de evitar exhibir los objetos culturales en un afán exagerado de proteccionismo, o el caso contrario, de descuidar su estado físico sometiéndolos a riesgos de daños irreversibles en su estructura material en los procesos de los montajes, movimientos, manipulación para las exhibiciones sin criterios de conservación y seguridad.

Por fortuna, los museos han generado un equilibrio *de facto* entre la exhibición y la conservación de sus acervos, superando dicha dicotomía, porque se ha conseguido identificar a los museos como sistemas de conservación-exposición.<sup>5</sup>

Es precisamente en torno a esta idea donde se inscribe nuestro trabajo de artes plásticas, a través de la elaboración de una copia de pintura de caballete. La intención es realizar una copia que sustituirá a la obra original que es una pintura colonial de mediados del siglo XVIII, valorada como patrimonio cultural, en funciones de exhibición con fines de conservación sólo en condiciones particulares.

Señalamos que sería una sustitución parcial de la obra original porque sólo se ocuparía la copia en casos de préstamo y en ningún momento se intenta, ya que es imposible, que una copia sustituya a un cuadro original bajo ninguna circunstancia, en su valor de patrimonio cultural como testimonio objetivo y material producido en el pasado, a la vez que satisface las necesidades de conservación derivadas de la aplicación técnico-pictóricas de las artes plásticas en las labores del museo.

---

<sup>4</sup>Luis Alonso Fernández. *Museología y museografía*, Ediciones del Serbal, España, 2001, p. 192.

<sup>5</sup>Miguel A. Madrid Jaime. *Cartilla de seguridad y vigilancia para museos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, (1° reimpresión), México, 1997, p. 37.



En este sentido, la réplica constituye una medida más en la amplia gama de posibilidades que brinda la conservación preventiva para las colecciones de pintura de caballete, como parte del rico y abundante patrimonio cultural que resguarda, investiga y difunde el Museo Nacional de Historia.

Por lo tanto, la aplicación de las artes plásticas en este trabajo está involucrada en dos actividades importantes del museo: conservación y exhibición, proponiéndose insertarla en el ámbito de la conservación preventiva de bienes muebles culturales.

Con ello, se revalora el desempeño de copiar para conservar y exhibir que ha estado presente en el museo. Es decir, ver la copia como una especie de "bisagra" entre la exhibición de la pintura, considerada patrimonio, y la conservación en su acepción más amplia, la conservación preventiva en museos.

La obra elegida, el retrato de doña Ana María Pérez Cano pintado hacia 1758 por Miguel Cabrera en la Nueva España (1695-1768), no está incorporada en la exhibición permanente del MNH. Está resguardada en los depósitos de colecciones del museo.

Aun así, encontrándose esta obra en el depósito de colecciones, la propuesta de hacer una réplica de la pintura al óleo auténtica no perderá su sentido original, pues servirá para tratar de protegerla en la medida de lo posible.

Las pinturas resguardadas en el depósito de colecciones a pesar de que no están a la vista del público tienen una dinámica importante relacionada con las funciones que definen la vocación del museo. Es decir, muchas piezas ubicadas en los depósitos funcionan como "fondo reservado" del museo, para ser consultadas por especialistas. Son solicitadas en préstamo por otras instituciones para incluirlas en los guiones de sus exposiciones temporales. La única diferencia es

que no forman parte del guión museológico y, por lo tanto, el público no tiene acceso visual directo a ellas cuando visita el museo.

Durante estos procesos que implican a terceros (los solicitantes de préstamos), se consideran y desarrollan un sinnúmero de trámites administrativos algunos con implicaciones económicas; aún más importante esto último ya que todo préstamo va acompañado de una valuación de la obra y un seguro de traslado de bienes culturales.

La copia de pintura de caballete disminuye dicha problemática prestataria, puesto que el costo del seguro de la copia se reduce en gran medida. Por otro lado, la copia coadyuva en la valoración histórica que subyace en la obra original como documento histórico único, ya que funciona como un respaldo icónico que ayuda a guardar, conservar y documentar la información relevante registrada en la pintura original.

En particular, la pintura del retrato de Ana María Pérez Cano (1758) como obra única, representa una importante doble consideración en el terreno de la cultura, en tanto patrimonio histórico-cultural y como obra de arte. Por consiguiente, se involucran asuntos mercantiles y especulativos que se interponen (por la problemática de la falsificación) en los estudios histórico-culturales de la pintura de caballete porque sobrevaloran los aspectos artísticos y estéticos de estos bienes muebles culturales, incluso siendo los únicos, por encima de los otros valores históricos e iconográfico-documentales.

Esta forma de ver los cuadros también influye en la manera de cuidar, estudiar, conservar y difundir esta manifestación cultural que produjo la sociedad virreinal como objeto cultural que se ha exhibido dentro y fuera de nuestro museo.

El valor artístico que acompaña a todo objeto cultural y particularmente a este cuadro de Miguel Cabrera es innegable, pero esta forma de ver al objeto debe estar guiada por el concepto de cultura que se tenga.

Si se entiende la cultura y sus productos únicamente como lo relevante, extraordinario y representativo de un grupo social se habla de una perspectiva tradicionalista. No obstante, como veremos más adelante, el concepto de cultura que conviene a nuestro propósito es el concepto antropologista que considera importantes todas las actividades y los productos de un grupo social en general.

Desde este punto de vista, esta concepción

“ahora es aplicable a una infinidad de objetos que también se consideran testimonios importantes de la actividad humana. El cambio de criterio de ninguna manera desconoce o desprecia la importancia de lo excepcional, sino que extiende su atención a otros documentos testimoniales, que han quedado agrupados en el concepto de patrimonio cultural”.<sup>6</sup>

No todos los objetos que conforman los fondos del museo ni todas las pinturas son obras de arte, sólo a algunas pinturas de caballete y a las pinturas murales del MNH se les ha reconocido ese atributo. El concepto antropologista de cultura nos permite, además de valorar la pintura colonial como obra de arte, extender nuestra comprensión y apreciar el cuadro como objeto testimonial con carácter histórico documental; característica que comparte con el resto de las piezas que conforman el acervo cultural del MNH porque la temática del museo es eminentemente de carácter histórico.

En relación con lo anterior, es muy frecuente encontrar en algunos textos museológicos que los autores, al hacer referencia a los bienes culturales que

---

<sup>6</sup> Carlos Chanfón Olmos. *Fundamentos teóricos de la restauración*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 73.

resguardan los museos, lo hagan con la palabra arte; por ejemplo, la museóloga Aurora León nos dice lo siguiente:

¿Cuál es el comportamiento del objeto museístico y cuáles las vías adecuadas para hermanar las necesidades de presentación y conservación? En primer lugar, centramos el análisis sólo en los objetos que han adquirido con el transcurso del tiempo la cualificación de artísticos, lo que les confiere una dignidad de conservación no sólo por la antigüedad y fragilidad que se desprende de ellos sino por su cualificación artística.<sup>7</sup>

No pretendemos entrar en polémica, y, para nuestros fines, únicamente se aclarara que al consultar a estos autores que mencionan a los objetos culturales resguardados en museos como artísticos, consideramos que se refieren a los bienes culturales. Es decir, que utilizan la palabra arte o cualquiera de sus acepciones como sinónimo de patrimonio cultural.

Para la conformación del índice, la estructuración versa acerca de los temas de exhibición y conservación (restauración-conservación) de una pintura virreinal considerada, valorada y resguardada como patrimonio cultural de la Nación, y de la copia de pintura de retrato colonial con las ventajas de sustitución museográfica en los discursos histórico-museográficos.

En el primer capítulo se aborda lo relativo al museo y a las exposiciones, tanto permanentes como temporales e itinerantes y en él se habla acerca del trabajo al interior del museo; particularmente, de la conservación preventiva de los bienes muebles culturales, y la labor de difusión-prestataria. El segundo capítulo trata sobre una obra pictórica virreinal mexicana, motivo y tema central de este trabajo. En el tercer capítulo se explica lo relacionado a la elaboración práctico-empírica de la copia de pintura de retrato novohispano.

---

<sup>7</sup>Aurora León. *El museo. Teoría, praxis y utopía*, (7° ed.), Ediciones Cátedra España, 2000, pp. 257-258.

## **CAPÍTULO 1. El Museo Nacional de Historia y el resguardo de su acervo**

Los bienes culturales que resguarda el Museo Nacional de Historia (en adelante MNH) y que hemos heredado, nos causan asombro además de que nos permiten admirarlos, aprender de ellos y recrearnos a través de la exhibición permanente.

Sin duda el MNH conserva una parte representativa del gran acervo cultural de nuestra historia y este testimonio tiene importancia como memoria de nuestro pasado que es dado a conocer en el discurso museológico como una labor importante del museo.

Uno de los acontecimientos más trascendentes relacionados con la cultura y el pasado de México fue la decisión del entonces presidente de la república, general Lázaro Cárdenas del Río, de ceder el Castillo de Chapultepec, el cual dejaría de ser la residencia presidencial para convertirse en la sede del Museo Nacional de Historia en 1939 por decreto presidencial.

Con el traslado de las colecciones del Museo Nacional desde su antiguo local, en el Palacio de Moneda, ubicado en las calles del mismo nombre en el centro histórico de la ciudad de México al Castillo de Chapultepec, culminó uno de los propósitos que se habían trazado diferentes intelectuales y gobiernos preocupados por la importancia de los bienes culturales.

El MNH fue inaugurado en 1944 por el presidente de la república, general Manuel Ávila Camacho, con treinta salas de exhibición y la presentación de un discurso acorde a los avances de aquel momento. Se reunieron dos grandes bienes patrimoniales de la nación: el inmueble (el Castillo de Chapultepec que ha sido testigo de muchos episodios importantes de nuestra historia) y los bienes

muebles (las colecciones “del Departamento de Historia del antiguo Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía”).<sup>8</sup>

Si bien es cierto que históricamente el origen de los museos se debió al afán coleccionista y a la necesidad de evitar su pérdida, podemos afirmar y estar de acuerdo con el profesor Miguel Ángel Fernández sobre la conformación y característica del patrimonio que resguardan los museos mexicanos en general y en particular el MNH:

[...] a diferencia de otros países, los museos mexicanos no se abastecieron con la importación de objetos extranjeros, sino que lenta y sabiamente fueron, hasta donde les fue posible, conservando y valorando lo propio. Quizás por eso los museos del país representan gran parte de nuestro patrimonio como nación. Quien se asoma al pasado de esos museos, descubre un cautivante episodio histórico, estrechamente ligado al crecimiento cultural de México.<sup>9</sup>

Las acciones de estudio, difusión, conservación y resguardo de los objetos culturales provenientes de nuestro pasado que conforman el acervo histórico del MNH representan una fuente de objetividad científica para el estudio de nuestra historia y constituyen la gran labor que ha desempeñado el museo a lo largo de seis décadas con funciones indispensables en la salvaguarda y el conocimiento del patrimonio histórico cultural.

### **1.1 Las curadurías**

El acervo del MNH es tan amplio (cerca de 65 000 piezas) y tan diverso (no sólo son pinturas, muebles, armas, objetos personales de personajes históricos, vestimenta, banderas, documentos, etcétera), que para estudiarlo se hace necesario dividirlo y agruparlo en curadurías:

---

<sup>8</sup> . *Guía oficial, Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Salvat, México, 1984, p.16.

<sup>9</sup> Miguel Ángel Fernández. *Historia de los museos en México*, Promotora de Comercialización Directa, México, 1987, p. 11.

[...] fiel a la tradición, el Museo Nacional de Historia cuenta con varias curadurías, unas creadas por abrumadora acumulación y carácter alegórico de las colecciones, y otras surgidas de legados que se han ido sumando a su acervo inicial. Las curadurías actuales son siete: pintura, escultura y estampa; tecnología y armas; documentos, enseñanzas y filatelia; indumentaria y accesorios; numismática; mobiliario y enseres domésticos, e instrumentos musicales.<sup>10</sup>

La actividad curatorial en el museo conjunta el trabajo interdisciplinario, reuniendo a los especialistas de las áreas principales y se ocupa de

“[...] los procesos de crear discursos y manejar colecciones. En ella se sugieren los objetos que deben exponerse, se elabora la documentación completa relativa a los mismos, se comprueba el estado de conservación en que se encuentran, se establecen las medidas especiales que deben tomarse para protegerlos de la luz natural y artificial, así como de la temperatura y la humedad, y se especifican los sistemas de seguridad y de prevención de robos y siniestros”.<sup>11</sup>

## 1.2 Curaduría de pintura, escultura y estampa

Como se señaló, en la forma de organización, identificación, ubicación y localización del acervo, el museo ha conjuntado las colecciones en curadurías. En concreto, por sus características, la de pintura de caballete se encuentra agrupada con otras dos colecciones más, escultura y estampa:

[...] la curaduría de pintura, escultura y estampa puede considerarse como la más antigua, ya que a través de ella siempre se ha intentado retratar la patria. Las imágenes de héroes y hombres ilustres, las escenas de batallas que originaron victorias y revoluciones, las estampas que idealizaron el alma de lo mexicano, plasman en conjunto un discurso oficial fincado en la utilidad de lo pretérito para descifrar el presente. En otras palabras, los óleos y mármoles hicieron patente la urgencia de un monumento o recinto que diera cobijo, colorido, forma y volumen al proyecto de nación que pretendía hacer realidad. De ahí que la formación de una galería de retratos —con sus inevitables bustos intercalados— se

---

<sup>10</sup> Miguel Ángel Fernández. “Las colecciones del museo”, en *Tesoros del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec*, INAH, 1994, p. 118.

<sup>11</sup> Rodrigo Witker. *Los museos*, CONACULTA, México, 2001, p.14.

encontrara entre los principales anhelos de quienes forjaron la República Mexicana.<sup>12</sup>

Entre el conjunto de pinturas de esta curaduría, particularmente de la pintura colonial de caballete y la temática del retrato de mediados del siglo XVIII, es donde localizamos el cuadro de Ana María Pérez Cano (1758) del pintor Miguel Cabrera (1695-1768) que nos interesa abordar en este trabajo.

En esta curaduría, en la sección de pintura del periodo virreinal mexicano, se abarcan dos temas: el de pintura religiosa y el de pintura de retrato. En la colección de pintura de retrato colonial se encuentran registradas e inventariadas 262 obras;<sup>13</sup> de este total, 237 fueron pintadas en el periodo que va del siglo XVI al XVIII, ocho pinturas fueron manufacturadas en el XIX, una más es copia del siglo XIX; nueve obras fueron ejecutadas en el siglo XX y siete son copias realizadas en el siglo XX. Como podemos observar en este recuento del acervo pictórico-retratístico, en la sección correspondiente al periodo histórico colonial se localizan las copias de pintura virreinal de caballete y a éstas se les ha dado una importancia particular en la colección de pintura del museo al registrarlas y darles un número de inventario que únicamente se les asigna a los objetos culturales considerados patrimonio cultural, lo cual nos indica que las copias de pintura de caballete, sin ser bienes muebles culturales, tienen una gran importancia en la colección de pintura del museo.

Con base en lo anterior, es importante mencionar que la copia del retrato de Ana María Pérez Cano que hemos realizado se sumará al grupo de copias en la colección de pinturas de la curaduría de pintura, escultura y estampa, pero no se inventariará como las demás copias de retrato virreinal registradas en el museo, será propiedad del MNH como un elemento y recurso museográfico, por lo que se le asignará un número de control interno para su resguardo, identificación y ubicación en la curaduría de pintura, escultura y estampa.

---

<sup>12</sup> Miguel Ángel Fernández. Las colecciones..., op. cit. p.118.

<sup>13</sup> María Esther Ciancas y Bárbara Meyer. *La pintura de retrato colonia (siglos XVI-XVIII)*, INAH-MNH, México, 1994, p. 16.



Por lo tanto, con la elaboración de la copia de pintura de caballete de este retrato realizado por Cabrera no se pretende crear una pintura con carácter de patrimonio cultural, ya que esto es imposible, por las razones que expondremos a lo largo de este trabajo y porque el objetivo principal en su elaboración responde a necesidades única y exclusivamente de funciones museográficas con el fin de contribuir a conservar la obra original en casos específicos de préstamo.

Por otra parte de entre las publicaciones que hallamos en esta curaduría, en el catálogo de pintura del retrato colonial de Ciancas y Meyer se dice que “Este catálogo está dedicado a los personajes que vivieron en los siglos XVI, XVII y XVIII”.<sup>14</sup> Es relevante señalar que en esta curaduría se nos hace énfasis en el estudio delimitado y centrado únicamente en el contenido o mensaje de la obra y que no tendría por qué ser de otra manera, por su carácter histórico, pues el estudio material de las obras que a nosotros interesa lo encontraremos asignado a la sección de restauración de bienes muebles.

Si bien es cierto que los historiadores parten de fuentes escritas para la reconstrucción de la historia y la historia del arte, los estudios realizados a las pinturas de esta curaduría se hacen de manera que tratan a la obra como un documento, haciendo énfasis en el mensaje contenido en el cuadro, y su análisis debe extenderse al estudio material para procurar su preservación y cuidado:

Tan importante es considerar el soporte o elementos materiales, como el mensaje que encierra la obra, por tanto [se debe perseguir el equilibrio en el estudio de ambos aspectos] para conservar la integridad física y la funcionalidad, entendida ésta última como la capacidad de transmitir información que encierra [...].<sup>15</sup>

El catálogo de Ciancas y Meyer tiene marcado el criterio de manera clara y precisa sobre el contenido al centrar su selección en los personajes de la obra que son de la época virreinal, de los periodos que van del siglo XVI al XVIII, y como

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>15</sup> Ana Calvo. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*, Ediciones El Serbal, España, p. 26.

complemento para la curaduría en cuestión haría falta abordar el punto de vista de la historia material y tecnológica de las obras porque, de lo contrario, se delimitan las pinturas creadas en la época colonial y no se abarcan las técnicas y manufacturas de los siglos XIX y XX. Todo esto se hace evidente en razón de que se incluyen copias de retratos de personajes virreinales, que fueron ejecutadas con materiales y técnicas modernas (por ejemplo, las copias hechas a mediados del siglo XX no ocuparon lino, el cual fue usado como soporte durante los tres siglos de la Colonia en nuestro país, sino que utilizaron en su soporte tela de algodón manufacturado de forma industrial).

Si las piezas de pintura de caballete en esta colección de retratos coloniales se catalogan según las características del contenido histórico de la imagen con el momento de su fabricación, en la mayoría de ellas producidas y originarias de los siglos del XVI al XVIII, coinciden el personaje retratado, el autor y la elaboración de la pintura con la época, lo cual no ocurre con las copias, que a pesar de estar incluidas en la colección no tienen el carácter de patrimonio cultural, únicamente son propiedad del museo y el hecho de no sólo incluirlas en la colección de la curaduría sino además de inventariarlas nos muestra la importancia que han tenido en el museo. Así, las pinturas antiguas con materiales antiguos y mensaje del pasado, y las pinturas con materiales modernos y con mensaje (copiado, interpretado) del pasado tienen en común el mensaje y el contenido enfocados en la imagen, y en el personaje.

En la curaduría el interés se centra en buscar información acerca de las características de las obras virreinales originales en sus materiales constitutivos como vehículo del mensaje. De manera tal que no se separe el contenido de la pintura, la importancia del personaje histórico como posible unidad significativa en el discurso histórico-museográfico, con el de las características materiales de la pieza como objeto manufacturado en la época colonial (cuyos datos tecnológicos son testimonios físicos y objetivos de su procedencia y originalidad) para distinguir la obra original de una copia. Todo esto lo aclara la restauración de pintura sobre

lienzo por centrarse en la protección de las obras y tener como objetivo la preservación de los bienes pictórico-culturales como fuentes objetivas.

En lo que respecta al trabajo en la curaduría de pintura y la investigación histórica vinculada con los resultados que ofrecen los restauradores, además de aunarse a las actividades tanto sustantivas como adjetivas del museo ya que se enfocan en los objetos como bienes culturales en los museos, la historiadora Luisa Fernanda Rico Mansard nos dice lo siguiente:

[...] la falta de estudios sobre la función de las piezas exhibidas en el museo, las causas por las cuales se encuentran allí, su integración al discurso museográfico o la intencionalidad del museo [...] radica especialmente en *la tendencia, prevaleciente en el gremio de los historiadores, por la reconstrucción e interpretación histórica, partiendo exclusivamente de fuentes escritas y no de objetos*, y que las otras formas de acercarse a la historia, al igual que muchos otros temas culturales, han tenido que abrirse poco a poco entre los seguidores de Clío.

Actualmente, los objetos no sólo se valoran como testimonios físicos de una comunidad o expresión determinadas, sino que, además, se estudia el proceso de recolección y musealización a través del tiempo, como un fenómeno en sí mismo, susceptible de un análisis propio.<sup>16</sup> [Las cursivas son mías.]

Para la investigación histórica de los cuadros como objetos en la curaduría del museo, el criterio de estudiar a los personajes como contenido de la obra tiene la exigencia mayor de extender el examen de la pintura en sus características materiales, su manufactura, sus elementos constitutivos, la manera en la que se exhibe y la forma en la que interactúa tanto con el medio ambiente donde se sitúa físicamente así como con el público.

Por lo tanto, el trabajo histórico se conjunta y enriquece con la labor y los resultados de la restauración, los museológicos y los de otras áreas esenciales del museo, todo ello en beneficio de la investigación, difusión, protección y preservación del patrimonio cultural que resguarda el MNH.

---

<sup>16</sup> Luisa Fernanda Rico Mansard. *Exhibir para educar. Objetos, colecciones y museos de la ciudad de México (1790-1910)*, Ediciones Pomares, España, 2004, pp. 16-17.

Tan importante ha resultado en los museos esta preocupación de conjuntar los trabajos de los historiadores con el de los restauradores y otras disciplinas museológicas de forma interdisciplinaria que se ha prolongado al terreno de la historia del arte, que trata también de los bienes culturales pictóricos, enriqueciéndose y beneficiando los estudios acerca del patrimonio pictórico de otras instituciones con actividades museísticas: La historia del Arte y la Restauración centran su atención en obras que, antes que nada son artefactos, objetos concretos cuyo estado de conservación es un dato fundamental para su interpretación y tratamiento, tanto material como intelectual. [...] la historia del arte, que siempre ha tenido una práctica ecléctica, se ve en la necesidad de integrar a sus estudios los conocimientos nuevos que los conservadores y restauradores van adquiriendo. La convergencia en el objeto de estudio de las dos disciplinas hace conveniente explorar las múltiples posibilidades de encuentro entre ellas para ampliar y mejorar las investigaciones y trabajos en ambos campos en el futuro.<sup>17</sup>

Con base en las anteriores consideraciones acerca de la historia material de los objetos culturales que complementan la información histórica en la curaduría encargada de esta colección de pintura, tres son los momentos en la vida del retrato de Ana María Pérez Cano que nos atañen además de la indagación histórica. Primero, su pasado virreinal, su origen para saber cómo se manufacturó y los materiales que se ocuparon para producirla con el propósito de tratar de igualar las características materiales en nuestro trabajo de copia y buscar materiales equivalentes o sustitutos de éstos en caso de que ya no existan o no se logren conseguir o fabricar.

El otro momento que nos interesa de nuestra pintura tema es el de su intervención, haciendo resaltar la profunda cicatriz que muestra actualmente esta pintura de Cabrera, a causa de una intervención, como lo veremos en el capítulo dos, y la consecuente pérdida de información.

El tercer punto sobre la obra será su actual ubicación física en el depósito de colecciones “crujías” y los consecuentes préstamos de que ha sido objeto.

---

<sup>17</sup>Clara Bargellini. “Historia del arte y restauración”, 7° *Coloquio del seminario de estudios del patrimonio artístico. Conservación, restauración y defensa*, UNAM, México, 2000, pp. 13-14.

En lo que respecta al trabajo de investigación acerca de la colección de pintura de retrato novohispano que se ha publicado, es importante mencionar que el de María Esther Ciancas y Bárbara Meyer desde la curaduría de pintura, escultura y estampa es relevante ya que no sólo es una investigación histórica sobre los bienes culturales, sino que, además, constituye una labor que contribuye a la salvaguarda y respaldo en la protección legal de los bienes pictórico-culturales del MNH:

[...] dada la naturaleza específica y la abundancia de piezas escultóricas y de pintura de caballete, éstas no suelen ser objeto de declaratorias individuales, en ningún país del mundo, aunque nadie duda de su carácter monumental. Sobre ellas los catálogos son menos escasos y los resultados para su protección muy variados, pues gozan de preferencia en el coleccionismo privado, en el comercio, en el tráfico ilegal, en el saqueo y en el robo.

Por ahora no se vislumbra mejor solución que la elaboración de inventarios y *catálogos que respalden las declaratorias oficiales*.<sup>18</sup> [*Las cursivas son mías.*]

En lo que se refiere a esta curaduría como actividad básica en el MNH, en su sección de pintura se trabaja en dos líneas fundamentalmente:

1. En el control y sistematización de los bienes muebles, en general y particularmente para el caso que nos ocupa sobre el registro, la documentación y la catalogación en la sección de pintura donde se ubica el retrato al óleo de Ana María Pérez Cano, asimismo de la custodia, su almacenamiento, sus movimientos (tanto administrativos como físicos o de manejo) y sus traslados cuidando de su conservación.
2. En el estudio e investigación de estos bienes culturales “[...] desde el punto de vista de su interpretación discursiva, con base en la organización temática de las colecciones y sus objetos en cada exposición, y lo que con ellos puede brindar el museo a sus visitantes”.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Carlos Chanfón Olmos. *op. cit.*, p. 302.

<sup>19</sup> Rodrigo Witker. *Los museos, idem.*

### 1.3 Salas de exposición

Es en el espacio denominado sala de exposición del museo, permanente o temporal, donde se exhiben los objetos reconocidos por su valor cultural y patrimonial, es, además, el lugar que concreta el trabajo museológico e interdisciplinario; digamos que la sala de exposición es “la punta del *iceberg*” de todos los equipos que laboran en el museo; a su vez, es aquí donde los bienes culturales encuentran su sentido social más amplio y educativo.

En este lugar de muestra de los objetos culturales (que se difunden *in situ*) es donde al revisar la relación museal objeto-sujeto o, más específicamente, la relación entre los bienes culturales y el público visitante en el contexto de una sala de exposición, buscaremos y comprenderemos los momentos concretos que permiten incluir una copia en el discurso museográfico de un museo u otras instituciones que organizan exposiciones.

En este sentido, el MNH no es la excepción en el uso de réplicas para completar su discurso museográfico, pues a pesar de tener un gran acervo pictórico de obras originales, presenta dos de sus copias de pintura de caballete en la exposición permanente, en el periodo histórico virreinal, en dos de sus salas con dicha temática.

Todo lo anterior, nos da una idea general de la forma en la que el museo incluye en su discurso copias como último recurso museográfico con fines didáctico-comunicativos. De tal manera que haciendo una revisión de orden cuantitativo del discurso museográfico a través de las salas de temática virreinal donde se exhiben los objetos culturales originales de esa época, entre ellos las pinturas de retrato colonial originales, es como podemos encontrar integradas las copias de pintura virreinal convergiendo en el mismo espacio de exhibición.

Aquí, entenderemos como discurso museográfico al “[...] discurso integrado por el proceso de comunicación museográfica, es decir, por el proceso de interacción entre las expectativas del visitante y las del equipo de producción de una exposición o de un espacio museográfico cualquiera”.<sup>20</sup>

En tal discurso, los objetos culturales fungirán como integrantes, siendo ellos núcleos del contenido, en este caso histórico-museográfico. “[...] se nos presentan formando parte de un conjunto de objetos ordenados de una determinada manera, constituyendo un estructura”.<sup>21</sup>

Por ejemplo, la sala número cinco que lleva el título de “El reino ilustrado” tiene una copia del retrato de Andrés Manuel del Río que realizó J. Lauro Carrillo en 1952, y en la sala número seis cuyo tema es la guerra de Independencia en el periodo de 1810 a 1821, encontramos la otra copia de pintura, el retrato de Fernando VII, de autor anónimo y fecha de elaboración de principios del siglo XIX. La obra original fue ejecutada por Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) aproximadamente después de la ascensión de Fernando VII al trono de España (1808), y ésta se encuentra en el Museo del Prado de España.

La razón de que la copia del retrato de Fernando VII esté incluida en el discurso museográfico es la evidente necesidad de mostrar la imagen del rey que gobernaba en España cuando nuestro país se independizó y que el museo carece de una obra original para exhibirla con ese propósito.

La relación del público (sujeto) con el objeto cultural y particularmente el patrimonio pictórico en la sala de exposición, se considera una experiencia única en el sentido de que el público tiene la oportunidad de observar las piezas originales consideradas bienes culturales de nuestro país y entre ellas las copias que se incluyen:

---

<sup>20</sup> Lauro Zavala, *et al. Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*, UNAM, México, 1993, p.75.

<sup>21</sup> Angela García Blanco. *Didáctica del museo. El descubrimiento de los objetos*, Ediciones de la Torre, España, 1994, p.10.

Muchas veces cuando vamos a una exposición, nos preguntamos por las características específicas de este tipo de trabajo, que lo separan de las demás propuestas de comunicación o de creación.

¿En qué caso es correcto plantear sobre un determinado tema una exposición y no un libro, un video o una película? [...]

Su más propia e importante cualidad, *es la de enseñar piezas originales o, en último caso, reproducidas a escala 1:1*; lo que ningún otro medio de información puede conseguir [...]. La relación de las piezas con el espacio, es primordial para la experiencia del espectador. Es, sin lugar a dudas, éste el auténtico matiz que le dota al mundo expositivo de un lenguaje específico, que ningún otro proceso creativo ni medio de comunicación e información puede conseguir: la visión directa de la pieza en un determinado entorno espacial, no la puede expresar ni un libro, ni un video ni una descripción literaria.<sup>22</sup> [*Las cursivas son mías.*]

Es en este punto en donde queremos resaltar la importancia del objeto cultural (o conjunto de objetos) que se exhibe en una sala en dos aspectos: en el carácter de patrimonio cultural de índole comunicativo y los valores culturales que representa la pieza en particular, que bien pueden ser científicos, tecnológicos o estéticos; y, además, en su función de unidad significativa en el discurso museográfico.

En nuestro caso, la pintura de caballete, aparte de tener un valor artístico, tiene el valor de patrimonio histórico; sin embargo, sí puede sustituirse a la obra original por una copia de pintura virreinal en su función museográfica dentro de una exposición.

En cuanto al valor patrimonial del objeto cultural original, el museo se encarga de preservarlo e investigarlo por la importancia histórica y cultural que proporciona en información de contenido histórico, de información tecnológica en

---

<sup>22</sup> Juan Carlos Rico. *Montaje de exposiciones*. Silex, España, pp.14-16.



su manufactura que de su época llega a nuestra sociedad contemporánea, tanto de valores estéticos, científicos, etcétera. Toda esta labor que se efectúa en el museo (detrás de las mamparas), se resume y se ve reflejada en la tarea museográfica y parte de esa información es lo que alcanza a leer una gran mayoría del público en forma didáctica y resumida.

Si la copia de pintura de caballete en exhibición tiene única y exclusivamente la función de elemento museográfico y no puede igualar el valor de patrimonio cultural que tiene el acervo pictórico del museo, tampoco se le puede considerar una falsificación en términos de mercado y económicos ni en términos culturales e informativos histórica, tecnológica, y artísticamente puesto que la falsificación es una reproducción:

“[...] hecha con intención de llevar al engaño sobre la época y/o el autor o puesta en circulación con la misma finalidad aunque no haya sido ejecutada con dicho ánimo [...]. Por tanto, a veces la falsedad proviene del juicio de valor, por lo que no se puede considerar como una cualidad inherente al objeto”.<sup>23</sup>

La función comunicativa de contenido histórico hacia el público visitante de la pintura de retrato colonial original como elemento del discurso museográfico del MNH, se da desde la sala dos, con el tema “El reino de la Nueva España”; la sala seis, “La guerra de Independencia”; y en la sala quince en la planta alta con el tema “Salón de virreyes”. Hemos delimitado nuestro campo de observación hacia las salas de exposición permanente que contienen pintura de retrato novohispano y, de esta manera, también localizamos las copias de pintura de retrato virreinal en exhibición permanente.

En cuanto a las copias expuestas en las salas de exposición permanente del museo, es tal la cantidad de objetos únicos en exhibición en las salas, que el

---

<sup>23</sup>Ana Ávila. *El arte y sus museos*, Ediciones del Serbal, España, 2003, p. 32.

discurso museográfico se hace complejo en su lectura, de tal forma que si observamos el número de objetos en exposición, por ejemplo en la sala uno cuyo título es “Dos continentes aislados de un mundo, 1492-1521”, se tienen un total de 90 objetos en exposición de los cuales tres son pinturas de caballete y de éstas, dos son retratos al óleo, “Fernando el católico y la reina Isabel” y “Carlos I y Felipe el hermoso”.

Cada objeto cultural que se exhibe requiere una particular atención y tiempo en su lectura, por su contenido histórico o estético, tamaño o dimensiones, y por los materiales de la pieza, por la percepción, curiosidad, además del interés, formación e instrucción escolar del público.

Por lo que en cuanto al nivel discursivo-didáctico de comprensión de la museografía en las salas, al cual tiene acceso el público visitante, se podría hablar de una primera lectura que se da en un plano elemental del contenido histórico en el discurso. Sin embargo, existen otras posibles lecturas subsidiarias: una sobre las características materiales de las obras como fuentes de información tecnológica de su época y de los valores de patrimonio cultural tecnológico, científico y estético y una lectura más, al considerar los objetos como fuente de información objetiva para la ciencia.

A pesar de que no todo el público logra adentrarse en ambos planos, el de enseñanza de la historia a través de los objetos y el del valor de bienes culturales como testimonio y memoria de nuestro pasado, son prioritarios para la labor educativa del MNH. Tan es así que, cuando visitan las salas, los grupos escolares solicitan una visita guiada y el público en general también requiere de una guía o, en caso de no contar con ella, al menos hace una lectura en un solo plano elemental condicionado por muchos factores, pues la cantidad de información que conlleva el gran número de objetos culturales en exhibición y su complejidad en la lectura, obstaculiza de algún modo que se pueda distinguir una copia de pintura de caballete entre las originales.

No obstante, cuando el público visitante llega a identificar la inclusión de este tipo de obra no se molesta.

[...] se han realizado eventos experimentales en los que las conclusiones han sido que el público en general dentro de un museo no se percató por simple observación de que se trata de un sustituto, a menos que le sea indicado por otros medios como la lectura de la cédula o la aclaración del guía.<sup>24</sup>

Es decir que, en la sala, el objeto cultural original tiene el carácter de elemento discursivo, histórico y museológico, que es parte de lo que advierte el público en el contenido histórico al visitar el museo, y que va implícito el de patrimonio cultural; por su parte, la copia únicamente tiene la función y el valor de elemento museográfico, pues carece del valor de patrimonio cultural.

A la vez que la pieza original se exhibe al público y suministra un mensaje o interpretación de la historia como objeto físico, se le debe cuidar dentro del espacio físico en el que se le ubique, porque en su estancia debe interactuar con el medio que existe en la sala y, éste, a su vez, debe ser controlado rigurosamente (por ejemplo: las condiciones de iluminación, la humedad relativa, el polvo, etcétera).

Otro aspecto igualmente importante que se desea destacar en la exhibición es el de la restauración-conservación y seguridad en la labor del museo al cuidar e investigar el valor que tienen estos objetos como bienes culturales expuestos en la sala, además de su relevancia, por el carácter de ser evidencia tangible de nuestro pasado para el conocimiento histórico que le es inherente a estas piezas en exhibición.

Por lo tanto, es esencial que los bienes culturales que se exhiben también se conserven en buen estado porque, de esta forma, aumentarán las posibilidades

---

<sup>24</sup> Donald Thompson, citado por María Olvido Moreno Guzmán, en *Encanto y desencanto. El público ante las reproducciones en los museos*, INAH, México, 2001, p.158.

de que el objeto cultural perdure, continúe exhibiéndose y su mensaje artístico, histórico y tecnológico (manufactura de los elementos constitutivos de la obra) continúe llegando a generaciones futuras. Así, es necesario atender las características físicas y materiales que conforman a los objetos y su interacción con el medio que existe en la sala.

Por ejemplo la luz, que a la vez que es un elemento museográfico que acompaña a la pieza en exhibición además puede ser un agente de deterioro, por lo que debe controlarse de tal modo que su exceso no afecte a algunas piezas sensibles a ella, o que la falta de iluminación no permita observarlas bien. Asimismo, este ejemplo es válido en el caso de los documentos cuyo material constitutivo es extremadamente sensible a la luz y a la humedad relativa, puesto que también requieren de una buena iluminación para ser observados.

### **1.3.1 Exposición permanente**

El Castillo de Chapultepec como espacio arquitectónico de vieja planta consta de dos zonas para la exhibición permanente de los bienes culturales del MNH:

Con fidelidad a la historia y arquitectura del edificio que lo alberga, desde su inauguración, el Museo Nacional de Historia ha mantenido en su interior la división fundamental entre el Castillo y el Alcázar. Aunque en sentido estricto ambos términos significan lo mismo, el tiempo y la museografía han preferido utilizarlos para identificar dos áreas que siempre han desempeñado funciones diferentes. En concordancia con esta separación tradicional, las colecciones del Museo Nacional de Historia también obedecen a propósitos diferentes. En el Castillo, o cuerpo central, prevalece un desarrollo museográfico de carácter temático-cronológico. Los objetos y colecciones expuestos en su planta baja subrayan los procesos históricos y políticos del país [...].

En cambio, en el Alcázar se ha conservado el sentido residencial que le otorgaron emperadores y presidentes. Sus recámaras y salones todavía recrean ambientaciones de época que evocan los usos y costumbres domésticos de quienes ahí vivieron.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Miguel Ángel Fernández. *Las colecciones...*, op. cit. p. 114.

El “cuerpo central”, que también fue colegio militar y en el que prevalece el desarrollo museográfico “de carácter temático-cronológico”, tiene en su planta baja doce salas de exposición permanente (en una de ellas se incluye un video mural) más la sala-mural Siqueiros. El tema número uno cuyo título es “Dos continentes aislados de un mundo” con fecha de 1492-1521, lo podemos localizar en la sala número uno.

### **1.3.2 Exposición temporal**

El MNH cuenta con tres salas de exposiciones temporales en la planta alta en la zona que fue el antiguo colegio militar o “cuerpo central del Castillo”, donde se organizan las exhibiciones con el equipo interdisciplinario con que cuenta el museo para realizar el manejo discursivo a través de los bienes culturales del mismo.

Esta característica de temporalidad en el MNH permite reciclar obra del acervo que ha permanecido almacenada. De la misma manera, este espacio recibe una diversidad de muestras de nivel nacional o internacional, de instituciones de cultura oficiales nacionales, o bien, de particulares, de iniciativa privada, o de algunos artistas que tocan la temática histórica en sus obras, entre otras.

En este espacio, el museo posee una rica dinámica acorde con su misión al ser un espacio de encuentro en nuestra diversidad de memorias.

Por otra parte, el patrimonio resguardado en los depósitos de colecciones se exhibe en exposiciones temporales de otras instituciones que solicitan piezas de las colecciones del MNH en préstamo para completar su guión museográfico; instituciones como la Universidad Nacional Autónoma de México o el Banco Nacional de México, que también tienen acervos culturales y que los muestran en sus propios espacios, por mencionar la relación comodante-comodataria del museo con otras instituciones.

Es decir, algunas piezas del museo que se encuentran almacenadas en los depósitos de colecciones se exhiben en exposiciones temporales en nuestro museo, o bien, en otros espacios temporales de otras instituciones.

Es precisamente en este espacio temporal, ya sea dentro del museo o fuera de sus instalaciones, donde se ha mostrado físicamente el retrato de Ana María Pérez Cano, o también mediante fotografías en algunas publicaciones.

#### **1.4 El taller de restauración y la pintura sobre lienzo**

Para cumplir con el propósito de conservar y restaurar los bienes culturales que alberga, el MNH ha contado con un espacio para las instalaciones de un taller con personal especializado, y restauradores para las diferentes curadurías.

El taller se encuentra ubicado en el ala norte del edificio, en el lugar llamado “pulgas” (bodega de “pulgas”) donde fueron las cocinas en la época que Porfirio Díaz habitó el Castillo de Chapultepec.

Para la pintura de caballete, se tiene una sección especialmente asignada con personal especializado en las labores relacionadas con la conservación y la restauración de pintura. Para la restauración de pintura moderna, que también alberga el museo, se emplean otros métodos de intervención que no mencionaremos aquí. En cambio, hablar acerca de los métodos de restauración para pinturas antiguas, que son los que más se aplican en el museo ya que éste contiene un valioso acervo en pintura colonial, nos será de gran utilidad pues nuestra obra tema pertenece a este grupo de pinturas.

Cuando las pinturas lo requieren, son sometidas a procesos de restauración, consistentes en acciones directas sobre los daños o deterioros que han sufrido, respetando hasta donde sea posible su integridad material, histórica y

estética. El principio es el respeto por el material original, siempre y cuando existan evidencias claras del estado primario de la pieza.

Consciente de que su actividad altera inevitablemente las propiedades constitutivas de los materiales pictóricos, pues les añade nuevos elementos y características (información), el restaurador ha adoptado una norma ética y profesional: la de hacer evidentes todos los procesos de intervención a que ha sometido cada pintura.

Como ejemplo de una intervención menor en el campo de la restauración en pintura sobre tela, de acuerdo a nuestras observaciones en el taller de restauración del MNH, las explicaciones y orientaciones de los restauradores del museo, mencionaremos las consecuencias que pudiera tener la falta de criterios rigurosos en los cuadros de pintura virreinal que muestran daños menores en el soporte, además de pérdidas reducidas de capa pictórica, resultan levemente afectadas en la imagen-superficie de la obra.

Antes de cualquier intervención directa sobre la obra se deben realizar toda una serie de investigaciones históricas y de registros, tanto escritos como fotográficos, exámenes a simple vista y, en algunos otros casos, de laboratorio.

Una vez obtenidos todos los datos necesarios sobre la pieza e identificados los deterioros, que para este ejemplo descriptivo y muy general, serán pérdidas de capa pictórica menores (conocidos como "lagunas" en términos de restauración), si la zona afectada no es muy extensa ésta se cubre con una pasta (que después se puede retirar y que se considera reversible) para compensar y nivelar el faltante y luego, se aplica una capa de barniz de resina natural (comúnmente se ocupa el damar) sobre la película pictórica de la obra para que sobre ésta y el resane se reintegren y completen las ausencias de capa de preparación y de zonas sin pintura o "lagunas" para restituir los faltantes de la imagen.

El faltante de imagen-pintura se cubre con una reintegración la cual se realiza mediante una técnica llamada de “rigatino” consistente en pinceladas finas y delgadas aplicadas en forma vertical de tal manera que, a determinada distancia, no se advierta dicha reintegración de color que únicamente se hace notoria observando muy de cerca la pintura.

Este criterio general es el que se sigue para identificar los materiales ajenos y diferenciarlos de los elementos materiales constitutivos originales de la obra una vez que se interviene la pieza con criterios actuales puesto que es muy frecuente encontrar retocada la pintura colonial:

Las mayores dificultades con que se tropieza el especialista para penetrar con este género de pintura [estudios del retrato en la pintura novohispana] son: el anonimato de gran parte de las obras, *los retoques sufridos por éstas aun desde de la misma época colonial –en la cual no sólo se agregaron cartelas con letreros y escudos, sino que muchas veces se retocaron las firmas– y la dispersión de las obras.*<sup>26</sup> [*Las cursivas son mías y el comentario entre corchetes*].

La característica de una intervención así está regida con el criterio de tratar la obra con materiales y técnicas reversibles, que es la “propiedad de un producto para ser eliminado sin dañar la obra original, o de poder volver a intervenir sobre la misma. Es una característica que deben reunir todos los productos empleados en la restauración”.<sup>27</sup>

Todo el proceso de intervención, por menor que éste sea, debe quedar registrado, antes, durante y después del proceso de restauración; es decir, debe existir un registro escrito con su respectivo informe, un registro fotográfico de las etapas del proceso, investigaciones y justificaciones, etcétera.

En cuanto a la obra de Miguel Cabrera que nos ocupa, cabe señalar que muestra signos de haber sido retocada, y que no escapa a este tipo de

---

<sup>26</sup> Elisa Vargas Lugo. *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, UNAM, México, 1992, p. 29.

<sup>27</sup> Ana Calvo. *Conservación y restauración...*, op. cit., p. 198.



intervención con materiales ajenos a sus elementos constitutivos a lo largo de sus 247 años; aunque sospechamos que algunos de esos retoques son modernos y que no fueron realizados en su época, no siguieron el criterio riguroso de las intervenciones restauratorias que actualmente lleva a cabo el MNH.

#### **1.4.1 Conservación preventiva en la pintura**

De manera general entenderemos la conservación preventiva como “operaciones de la conservación que se ocupan de aplicar todos los medios posibles, externos a los objetos, que garanticen su correcta conservación y mantenimiento”.<sup>28</sup>

La conservación preventiva permite al museo, dentro de sus posibilidades, mantener la colección de pintura sin cambios y sin deterioro, protegerla del abandono y el saqueo, y propiciar su valoración, de igual manera que con el resto de los bienes muebles que resguarda.

Los responsables de la conservación preventiva investigan la composición de los materiales que conforman los elementos constitutivos de la pintura sobre lienzo y su condición física con el fin de conocer su estado general y la naturaleza de sus alteraciones para, de esta manera, evaluar todas las causas de deterioro y crear ya sea en sala de exposición o resguardada en los depósitos de colecciones (almacenes o bodegas), que son los lugares de mayor permanencia de estos bienes culturales, las condiciones óptimas en las que deban, según el caso, exhibirse-conservarse o almacenarse-conservarse.

Los conservadores y los restauradores del museo son quienes marcan las pautas para la conservación preventiva, pero como trabajo interdisciplinario, no pueden quedarse aislados en el trabajo que realizan sobre los bienes culturales:

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 63.

Es preciso tener en cuenta que *la conservación preventiva vincula a un amplio grupo de profesionales* y de personal relacionado con la salvaguarda y disfrute de los bienes culturales:

Incluye a gerentes y responsables directivos de las instituciones.

Ingenieros y arquitectos especializados en temas de control medioambiental en edificios.

Especialistas en iluminación.

Especialistas en diseños y técnicas expositivas.

Fabricantes de vitrinas y elementos para exposiciones.

Personal de limpieza y mantenimiento.

Personal dedicado a la seguridad de las colecciones y de los edificios que las albergan.

Investigadores históricos y científicos que desarrollen programas innovadores útiles y eficaces.

Expertos en publicaciones, medios de información y difusión cultural.

Docentes.

Visitantes y público en general.

En resumen: la gestión, administración y un programa eficaz de planificación constituyen los elementos fundamentales para poder establecer pautas de conservación preventiva del patrimonio histórico.<sup>29</sup>

[*Las cursivas son más*].

Al listado anteriormente citado le agregaríamos la actividad de artes plásticas como una disciplina más que puede contribuir e integrarse a las operaciones de la conservación preventiva como acción externa al objeto cultural en general y, más concretamente, para este trabajo de copia que proponemos en el terreno de la conservación preventiva de pintura de retrato colonial del MNH en casos concretos de préstamo.

Lo anterior, para evitar daños en la composición y estructura material de los cuadros, con el propósito de protegerlos ya que se consideran que son fuente de objetividad para la historia porque, en cuanto a su contenido, el cuadro como:

“[...] objeto portador de información se convierte en un documento, en una fuente de datos tal como lo es un documento escrito”,<sup>30</sup> lo cual, además, es su característica genérica e individual al igual que ocurre con el resto del acervo cultural del museo. Y acerca de sus características materiales “[...] el objeto es también resultado de un proceso técnico que

---

<sup>29</sup> Nieves Valentín Rodrigo. “La conservación y preservación de las colecciones históricas del museo”, en Juan Carlos Rico. *Los conocimientos... op. cit.*, p. 313.

<sup>30</sup> Angela García Blanco. *op. cit.*, p. 8.

podemos descubrir desde él, pues en cada cosa se reflejan los niveles de desarrollo de la sociedad que la produjo”.<sup>31</sup>

Para cumplir con esta labor

“[...] la conservación en museos se basa en la evaluación periódica de las condiciones de exhibición en salas y almacenamiento en bodega: temperatura, luz, humedad relativa y contaminación atmosférica. A partir de ello, se formulan recomendaciones para proteger los materiales y garantizar que no se dañen mientras son manipulados dentro y fuera del museo”.<sup>32</sup>

## 1.5 Los depósitos de colecciones

Este espacio arquitectónico del museo es considerado como un área de alta seguridad ya que es en donde se resguardan los fondos culturales del museo; también se conoce comúnmente como bodegas o almacén de bienes culturales.

Es necesario recalcar que mencionamos al principio el concepto de curadurías porque el acervo del museo es muy diverso y heterogéneo en los materiales, dimensiones, técnicas de manufactura, autores y épocas, y esta manera de dividirlo es la establecida en el MNH.

Diríamos que el acervo es el gran conjunto y las siete curadurías los subconjuntos. Y de estos siete únicamente el subconjunto “pintura, escultura y estampa” es en el que observaremos de manera general porque es aquí donde se ubica la colección de pintura y dentro de este grupo solamente una obra de caballete; en particular, observamos con detenimiento una pintura de retrato: el retrato de Ana María Pérez Cano que, como lo hemos mencionado, se encuentra almacenada.

---

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> Rodrigo Witker. *op. cit.*, p. 12.

Entonces, señalaremos las características generales del espacio que ocupan los depósitos de colecciones en relación con la colección de pintura sobre lienzo y, de la misma manera, la relación de la obra mencionada, por sus características particulares, con el espacio, organización y gestión del depósito de colecciones.

Los depósitos se encuentran ubicados en dos áreas: uno en la planta alta y el otro en las llamadas "crujías". En este último lugar es en donde se almacena una parte de la colección de pintura: por sus dimensiones la pintura de caballete de formato medio puede alojarse en este espacio mediante el sistema llamado "de peine", en tanto que la pintura sobre lienzo de grandes dimensiones se encuentra ubicada en las paredes del taller de restauración. Nuestra pintura tema es de formato medio y el depósito "crujías" reúne las condiciones adecuadas para el almacenamiento de la colección de pintura.

### **1.5.1 Conservación y seguridad de la pintura en los depósitos**

Los depósitos de colecciones deben ser más que un lugar donde se guardan objetos culturales, tienen que ser un espacio de seguridad con las condiciones y características para alojar, conservar y asegurar los bienes culturales. Como requisito importante para la conservación del acervo que se resguarda en este espacio, es necesario conocer las causas de deterioro que afectan y que producen alteraciones en la composición de los materiales de los tipos de colecciones (en nuestro caso, de la pintura).

[...] una correcta conservación requiere necesariamente tener presente características específicas de las colecciones y objetos almacenados, como el tipo de objeto, la naturaleza de los materiales constitutivos, la técnica de ejecución, su estado de conservación, su historial respecto a

su exhibición o almacenamiento, intervenciones de restauración y condiciones habituales de conservación.<sup>33</sup>

Los lugares adecuados de almacenamiento, y las condiciones correctas, según los materiales, constituyen un factor fundamental de la conservación preventiva. El local en este espacio para depósito está bien sustentado, controlado climáticamente, y los bienes culturales están limpios, protegidos contra factores biológicos de deterioro (los materiales orgánicos con la humedad son más susceptibles a este tipo de riesgos), y con las medidas adecuadas contra el fuego.<sup>34</sup>

Las pinturas de caballete se encuentran colocadas y ordenadas en un

“Sistema de almacenaje de cuadros, llamado peine que consiste en una rejilla metálica, muchas veces móvil, que permite colocar varios cuadros colgados. Estas estructuras, si son compactas con rieles, constituyen el mejor sistema de almacenamiento de cuadros. Tienen una gran capacidad, las obras se encuentran a la vista, ventiladas, permitiendo el control de conservación, y ordenadas”.<sup>35</sup>

Las características de la colección de pintura también engloban la colección de miniaturas que, por sus dimensiones, tipo de soporte (algunas están pintadas sobre concha) y técnica (otras tantas en acuarela) se encuentran almacenadas en muebles tipo cajón de esta sección del depósito.

En cuanto a la pintura de formato medio y técnica al óleo, por el tipo de soporte tenemos: pintura sobre tela, pintura sobre tabla, pintura sobre lámina, pintura sobre vidrio, pintura sobre papel, además del formato de biombo, entre otros, de las cuales nos interesa la pintura sobre lienzo, porque este soporte es el

---

<sup>33</sup> José Antonio Buses y Juan Antonio Herráez, “El almacén de bienes culturales”, en Juan Carlos Rico, *Los conocimientos técnicos, op. cit.*, p. 407.

<sup>34</sup> Ana Calvo. *Conservación y restauración...*, op. cit., p. 21.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 168.

que tiene el retrato de Ana María Pérez Cano al cual incluso se le conoce así o se le identifica de esa manera genérica.

La pintura de caballete es un objeto cuyos componentes en su mayoría son de origen orgánico, de ahí su dificultad para conservar y restaurar ya que está compuesta por materiales de distinta naturaleza.

En el bien cultural que nos ocupa, el retrato al óleo de Ana María Pérez Cano que pintó Miguel Cabrera, el primer soporte auxiliar que encontramos es el bastidor de madera, sobre el que se asienta la tela de lino que es el soporte principal y define a este tipo de pintura; luego, encontramos la capa de preparación y sobre ésta la capa pictórica; finalmente, se halla la película protectora (que pudo haber sido goma laca) y en la actualidad posiblemente sea un barniz de alguna resina natural.

El bastidor de ésta pintura es de madera de pino y puede considerarse como un material relativamente estable y moderadamente resistente a cambios climáticos. Es un material higroscópico y sensible a los cambios de humedad relativa. Cuando aumenta la humedad, las células se hinchan y al no tener espacio suficiente para expandirse quedan colapsadas ocasionando figuraciones.<sup>36</sup> Pero el depósito de colecciones mantiene estable la humedad relativa de tal forma que la interacción de este material con el medio está controlada.

El soporte es tela de lino:

"[...] el cual es más sensible a los cambios de humedad relativa; sin embargo, es más resistente frente a los factores mecánicos. Entre 35 y 60% de humedad relativa (en adelante HR) no sufre alteraciones significativas, siempre que la HR se mantenga estable. Si la HR fluctúa dentro de estos porcentajes se pueden producir deformaciones importantes del textil".<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Nieves Valentín Rodrigo. "La conservación y preservación de las colecciones históricas del museo", en Juan Carlos Rico. op. cit., Pág. 267.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.277.

De la misma manera, la interacción del medio que proporciona el depósito también permite su estabilidad.

Para el caso de la pintura que nos ocupa, es posible que en la capa de preparación el aglutinante sea una cola animal, también muy higroscópica, pues cuando la cola se combina con aceite secante como el aceite de linaza, la preparación se hace más resistente.

La capa pictórica es óleo y “[...] en el caso de la pintura al óleo de siglos pasados, los cambios de HR hacen que la capa pictórica se expanda o se contraiga significativamente”.<sup>38</sup>

En cuanto a la técnica de ejecución, fue de muy buena factura ya que esto fue lo que permitió que el cuadro llegase hasta nuestros días. En el montaje de la tela sobre el bastidor es posible que fuera pegada con un encolante orgánico, aunque no lo podemos asegurar, puesto que únicamente tenemos referencias escritas generales sobre la pintura y los materiales de esa época, la obra fue intervenida y, además, quien o quienes lo hicieron no dejaron registros.

El estado de conservación de la obra es regular gracias a las condiciones estables del depósito de colecciones que, como ya se mencionó, tiene sistema de climatización, luz artificial controlada, y limpieza diaria en sus instalaciones debido al plan de conservación preventiva y sistemas de seguridad.

Ahora bien, sobre el estado en el que se encuentra el cuadro en sus elementos constitutivos materiales debería ser bueno, pero es regular a causa de que la obra fue intervenida de manera equívoca, pues la recortaron para desprenderla del bastidor, el cual posiblemente se encontraba en muy malas condiciones; es decir, la pintura en sus componentes originales está incompleta y ellos están en buen estado, pero los elementos ajenos (añadidos) a ésta la ponen

---

<sup>38</sup> *Idem.*

en un estado de conservación que puede avanzar de regular a malo si no se le brindan las condiciones y tratos favorables de estabilidad.

La forma de intervención que muestra la pieza consiste en que se le agregaron bandas perimetrales para tratar de compensar el faltante que le recortaron; este criterio empleado se hace evidente en el anverso de la pieza, que es la imagen, porque al recortarla quedó incompleta la composición pictórica; luego, trataron de compensarla. Todo ello lo observamos físicamente cuando le retiramos el marco para verificar sus dimensiones.

El marco que tiene la obra en la actualidad, que no es el original, ha servido para ocultar dicha intervención errónea y para estabilizar el bastidor de madera que no se encuentra en buenas condiciones. El montaje actual de la tela-soporte de la pintura sobre el bastidor se hizo con tachuelas.

En lo referente a la historia material de la obra, no existen registros sobre las exposiciones y las restauraciones, únicamente los datos básicos: autor, fecha, técnica, dimensiones y número de inventario en una ficha llamada de control con una fotografía en blanco y negro.

En la actualidad, la estabilidad de la pintura se debe al control y cuidado constante en el lugar donde se encuentra gracias al cual se han reducido notablemente los riesgos de deterioro.

## **1.6. Los préstamos**

La dinámica de las exposiciones en cualquiera de sus modalidades, temporales o itinerantes, que implique la salida o préstamo de bienes culturales fuera de las instituciones que son las encargadas de resguardar determinado acervo cultural es una necesidad inherente a los museos en su tarea de difundir nuestro patrimonio cultural.



Cuando los objetos culturales resguardados y mostrados en los museos se destinen a exposiciones temporales fuera de sus instalaciones con motivo de préstamo, será necesaria una atención especial, ya que van a ser sometidos a cambios, a menudo bruscos, de ambiente, transporte, y manipulación durante el embalaje para dirigirse a la sede; luego, se repetirán las acciones en el mismo sentido al concluir la temporada del evento, para retornar a su lugar de origen, el MNH. Para el caso que nos ocupa, los bienes pictóricos del museo, éstos tienen muchas solicitudes de préstamo ya sea que las piezas se encuentren en sala de exhibición o resguardadas en los depósitos de colecciones.

Hay que advertir también que no todas las pinturas que están hoy en el Museo Nacional de Historia se hallan expuestas en forma permanente en las salas [...] los retratos coloniales se exhiben de acuerdo con los requerimientos del guión museográfico. Sin embargo, nuestra colección ha servido de apoyo para numerosas exposiciones temporales que periódicamente se realizan sobre diversos temas. También ha estado a disposición, como préstamo temporal, de otras instituciones, tanto del país como del extranjero.<sup>39</sup>

Las operaciones en la dinámica expositiva serán más específicas dependiendo de las características del objeto. La evaluación de los riesgos con respecto a su conservación y seguridad son importantes, por lo que siempre se debe poner una minuciosa atención a estos problemas de riesgo para los préstamos.

Las piezas deben estar en condiciones estables como para soportar los cambios, y deberán ser examinadas previamente, reflejando, en un informe de conservación o dictamen, su estado en el momento de la salida, las recomendaciones y condiciones de seguridad requeridas para su transporte y exhibición y cualquier otra incidencia con vistas a su preservación (modo de manipulación, restauraciones). Dichos riesgos deben notificarse a fin de asegurar

---

<sup>39</sup> María Esther Ciancas y Bárbara Meyer. op. cit., p. 10.

su transporte. Además, este examen también debe realizarse al momento de la devolución.

Por otro lado, se debe considerar otro aspecto de suma importancia: asegurar económicamente la obra contra el riesgo de pérdida total o afecciones parciales a la misma.

Si ocurriera un accidente, como una rasgadura sobre la tela del soporte de la pintura, el seguro deberá cubrir el costo económico de la restauración de esta alteración, el cual, en la mayoría de los casos, es muy alto. Pero en el caso de pérdida total de una obra, aunque se cubriera la cantidad en suma de dinero no se puede cubrir la pérdida irreparable e irreversible hacia la cultura.

Por supuesto que tanto la institución prestataria como la prestante (en este caso el MNH) son extremadamente cuidadosas en los procedimientos, movimientos físicos o ante el riesgo de peligro; aunque siempre existirá la probabilidad de algún evento fortuito de daño hacia el bien cultural, de ahí la necesidad de la póliza de seguro. Aquí surge una segunda dicotomía: prestar o conservar.

### **1.6.1 Los dictámenes de salida y de regreso**

Para las operaciones que implica un préstamo de obra o de una colección del MNH a otra institución o entidad cultural, se deben realizar dictámenes o informes del estado de conservación. Es decir, se revisan las condiciones en las que se encuentra la obra y se detallan en un documento que debe ir signado y supervisado por parte del director de la institución, el jefe o encargado del depósito de colecciones, el jefe de seguridad y el especialista conservador en el que recae la responsabilidad de verificar el estado de conservación de la pieza.

Para todo esto, el representante de la institución que solicita el préstamo debe firmar copias y originales de recibido con las cuales contrae la obligación y responsabilidad del objeto cultural para que éste pueda salir. Para el regreso de la pieza se realiza la misma serie de trámites, pero desde la entidad prestataria hacia el MNH.

El formato consiste en una ficha con los datos básicos del bien cultural que va a salir, y debe ser realizada por el especialista del museo asignado para esta tarea: un conservador. Lo que sigue implica una serie de movimientos a los que se someterá la pieza, tanto administrativos-gestores como físicos y materiales.

Ha habido ocasiones en las que una obra por encontrarse en mal estado de conservación no ha podido ser prestada, incluso algunas instituciones han financiado la restauración del objeto cultural que solicitan en préstamo. Los inconvenientes se presentan cuando influyen factores de presión política o los apresuramientos.

En la ficha de registro del retrato original de Ana María Pérez Cano, como obra del museo, no se encuentran mencionadas salidas en préstamo; no obstante, al revisar la obra, sí se hallan testimonios de que ha sido exhibida en otros museos. Tales testimonios los ofrece la misma pieza, ya que en la parte de atrás tiene etiquetas pegadas con datos de la institución prestataria, sobre el marco de la obra y sobre su bastidor de madera.

Quizás en los archivos de los movimientos de gestión y administración correspondientes a los préstamos, que resguarda el depósito de colecciones, se encuentren documentos de tales movimientos de salida para préstamo de obra a otras instituciones de cultura.

El depósito de colecciones no sólo registra este tipo de salidas, también lo hace para piezas que se dirigen a la Coordinación Nacional de Restauración de Bienes Culturales del propio INAH u otros museos de la misma institución.

### **1.6.2 Embalaje y transporte**

El embalaje, como la acción protectora de disponer en balsas o colocar convenientemente dentro de cubiertas a los objetos culturales que han de someterse a la manipulación y transporte cuando salen en préstamo, constituye un factor fundamental en la conservación preventiva.

Aunque la obra se encuentre en buenas condiciones para salir en préstamo los factores de riesgo siempre están presentes durante los movimientos, manipulaciones, embalaje y transporte.

Los riesgos que puede correr la obra contra su conservación, se deben principalmente a la negligencia, la ignorancia o el descuido en cualquiera de estas operaciones; pero los peores riesgos son la pérdida total de la pieza en los accidentes, lo fortuito de los accidentes mayores que son los siniestros como temblores, incendios, etcétera.

Ahora bien, el embalaje de obra implica su manipulación y movimiento al salir en préstamo, pero la acción de regreso al museo se repite desde el desmontaje, nuevamente embalaje y transporte, lo cual también pone en riesgo constante a la pieza en préstamo en la dinámica museológica.

### **1.6.3 Seguro de traslado de bienes culturales**

La operación de préstamo de una obra o de una colección que hace el MNH en la dinámica expositiva y difusora comodante, parece una operación sencilla de trámite propio de la institución en la cesión de responsabilidades en los valores de

forma temporal y que contrae la institución prestataria solicitante al recibir el bien cultural.

El MNH debe realizar un avalúo al prestar sus piezas de colección, para que la institución (nacional o extranjera, oficial o privada) pueda contratar una póliza de seguro de traslado de bienes culturales. Como todo valor, el bien cultural debe asegurarse contra los riesgos de accidentes y posibles pérdidas.

El avalúo de este bien pictórico cultural por sí solo es un tema muy delicado. Hasta el momento hemos mencionado de forma muy general acerca del valor cultural, patrimonial (herencia colectiva) e histórico (científico) de los objetos culturales que conforman nuestro acervo cultural; pero poco se habla del valor económico del patrimonio resguardado en y por el MNH.

Por ejemplo, ¿cuánto vale cada objeto cultural? y ¿qué precio económico tiene esta obra de Miguel Cabrera? Por razones de seguridad y confidencialidad no lo mencionaremos (resultado del avalúo es el valor económico para cubrir la póliza de seguro), pero sí abordaremos de manera muy general algunos de los elementos de tasación en el valor económico del cuadro de Cabrera para el avalúo previo al contrato comodato que debe hacer el museo como condición comodante y antes de que salga la obra en préstamo.

Las implicaciones son mayores de lo que se piensa, porque si nos preguntamos ¿qué es lo que se presta en un bien cultural y cuál es su valor?, las implicaciones son tanto económicas como culturales pues se debe cubrir un seguro como parte de una consideración particular sobre el bien cultural, y por otro lado, es de interés científico y museológico como testimonio histórico con valor inconmensurable cuya pérdida sería irreparable. Sin embargo, se debe continuar con el trabajo de difundir nuestro patrimonio a través de los préstamos. Ante tal situación, en el caso de los préstamos de pintura, la copia constituye una

posibilidad de reducir los riesgos de la obra original en esta actividad prestataria y difusora del MNH.

A continuación, se hace una breve descripción de la serie de movimientos, traslados, manejos, trámites y actores que intervienen en las operaciones y gestiones de préstamo de la obra, de tal forma que se apreciarán los riesgos (o los momentos críticos de peligro que corre la pieza) en toda la dinámica de difusión de nuestro patrimonio cultural propia de la actividad museológica más allá de las salas de la sede de nuestro museo y, como consecuencia, la necesidad que tienen las instituciones prestatarias de contratar una póliza de seguros cuando hacen su solicitud de los préstamos de bienes culturales del MNH.

- Contacto con el prestador. A continuación, el contacto con los diversos cedentes permitirá cotejar los datos contenidos en la relación y concertar, si es posible, una visita al lugar donde se encuentra la obra. La visita ayuda a obtener más datos de la obra y su entorno, y las necesidades particulares del prestador.<sup>40</sup>
- Solicitar por escrito a las instancias del Instituto Nacional de Antropología e Historia: jurídico, Coordinación Nacional de Muecos y Exposiciones y al Museo Nacional de Historia.
- Recibir respuesta aprobatoria.
- Hacer del conocimiento al MNH por parte de las instancias del INAH
- Firmar contrato comodato entre instituciones prestante-prestataria, comodante-comodataria.
- Avalúo por parte de la institución comodante (MNH)
- Contratar una póliza de seguro por parte de la institución comodataria.

Todas las actividades anteriores son de carácter administrativo-gestoras y tienen por objeto planear y delimitar responsabilidades.

No obstante, los momentos críticos y de riesgo que corre la obra están presentes en las operaciones de movimientos, manipulación y manejo del traslado,

---

<sup>40</sup> Antonio Ortega. “Manipulación, embalaje y transporte de obras de arte”, en J. C. Rico, *Los conocimientos...*, *op. cit.* p. 384.

transporte, embalaje montaje, desembalaje, desmontaje e incluso en el momento mismo de la exposición, ya que también puede provocar daños a la obra.

- Ir por la obra, contratar transporte especializado para el traslado o contar con él.
- Asignar por parte de la institución prestataria personal (especializado) para la entrega-recepción.
- Supervisar (funciones de) las condiciones en la entrega de la obra, en embalaje, estado de conservación con la respectiva documentación firmada y autorizada.
- Recorrido de la ruta de transporte y traslado de la obra desde las instalaciones de la institución comodante a las instalaciones de la sede prestataria.

Por último, queremos insistir en que el empleo de la copia de pintura de caballete puede contribuir a la conservación y exhibición del patrimonio pictórico del MNH sustituyendo a la pintura original en funciones museográficas fuera de las instalaciones del museo y ayudar a evitar todos los peligros que implican los movimientos, traslados, manipulación y manejo en las operaciones propias del préstamo que realiza el museo en la difusión e intercambio comodatario del patrimonio cultural con otras instituciones a nivel nacional e internacional.

## CAPÍTULO 2

### 2. El retrato de Ana María Pérez Cano

El personaje representado en esta obra de Miguel Cabrera, Ana María Pérez Cano fue una mujer mestiza de linaje noble, nacida en el año de 1739, considerada descendiente de Moctezuma (así lo marca el escudo de armas).<sup>41</sup> En la línea genealógica del personaje y de acuerdo a los datos que la misma obra ofrece en su cartela observamos que: Ana María Pérez Cano fue “hija legítima de don José Pérez Cano y Doña Josefa Carrancal”.<sup>42</sup>



<sup>41</sup> Alfonso Alfaro. “Espejos de sombras quietas”, en *Artes de México*, núm. 28, Artes de México, México, 1994, p. 14.

<sup>42</sup> María Esther Ciancas y Bárbara Meyer. op. cit., p. 123.



Este retrato nos ofrece una gran cantidad de información histórica sobre la condición de la mujer en la época colonial:

Lo más habitual es encontrar entre estas jóvenes a las hijas de la élite colonial, pero también a las de los caciques indios –quizá también para ellas la vida conventual suponía poder acceder a una educación superior o a una alternativa al matrimonio. No dudan estas últimas en mostrar sus rasgos indígenas o mestizos y su particular indumentaria mezcla de elementos españoles e indígenas: “si en la pintura de castas el traje de la mestiza consiste por lo general de dos géneros de tela, uno señalado como indio y el otro como español, los retratos de las indias caciques mantienen de este u otro modo el lenguaje de la combinación, ya en el vestido o en el tocado, aunque por tratarse de nobles su cortesanía se exprese a la española”. En este caso a las indias cacicas se les retrataba con su traje más rico, pero no con hábito, cirio, ramo de flores, imagen y corona. Solían hacerse los retratos el día antes de su entrada al convento. Su postura también rígida, pero su figura no resultaba tan recargada, sino dotada de una gran nobleza, no en vano hacían ostentación de su escudo heráldico. Eran, por tanto, imágenes más nobles que místicas [...].<sup>43</sup>

Insistimos en lo importante que es dentro de la iconografía de la pintura del personaje en nuestra obra la ostentación del escudo de armas, ya que éste la vincula en su descendencia noble<sup>44</sup> (véase fotografía 1), y por lo cual tiene valor histórico.

---

<sup>43</sup> Inmaculada Rodríguez Moya. “Rostros mestizos en el retrato iberoamericano” en *Iberoamérica mestiza: encuentro de pueblos y culturas*, Fundación Santillana /CONACULTA/ INAH, 2003, p.156.

<sup>44</sup> En una aproximación a la descripción del escudo de armas, encontramos lo siguiente: Escudo cuartelado. El primer cuartel por Sardinera, partiendo en faja, en la parte superior en campos de gules, castillo de plata horpasado de azur, y en el interior en campo de oro un prado verde y en él un siervo de oro; orla azur con doce estrellas de oro. El segundo cuartel, por Muñoz, en campo de oro, montes de su color y sobre ellos una águila sable explayada. El tercer cuartel, por Muñoz, en campo de oro siete jaqueles gules; orla de plata con cadena de hierro. El cuarto cuartel, por un castillo, en campo azur, castillo de oro almenado con tres terrones sobre peñascos de plata; orla gules con ocho aspas de oro. Ricardo Ortega Pérez Gallardo, *Historia genealógica de las familias más antiguas de México*, t. I, Mayor de Hacienda de la República Mexicana, 1908.



Foto 1.

En cuanto al autor, Miguel Cabrera, mencionaremos sus datos biográficos basados en las investigaciones de Carrillo y Gariel quien nos dice que nació en Antequera, actualmente ciudad de Oaxaca, y según acta que se estima como suya y tal vez no le pertenezca, en el año de 1695. Esta hace referencia a sus padres, que eran desconocidos, y el apellido adquirido de su padrino Gregorio de Cabrera.

“Nada se sabe sobre la infancia de Cabrera y sólo se cree que llegó a México en 1719 [...] e ignoramos todo lo que se refiere a la formación artística de Cabrera.”<sup>45</sup> Las primeras noticias fidedignas que se tienen de los trabajos que como pintor realizó en Oaxaca, son un apostolado en la catedral oaxaqueña y otro en Teococuilco, así como algunas obras en Analco y varias para particulares<sup>1</sup>.

Ya que el cuadro que aquí nos ocupa es considerado como un bien mueble y parte del patrimonio cultural que resguarda el Museo Nacional de Historia se hace necesario aclarar qué se entiende como bien mueble cultural:

---

<sup>45</sup> Abelardo Carrillo y Gariel. *El pintor Miguel Cabrera*, INAH, México, 1966, pp. 7-8.

<sup>1</sup> Bárbara Meyer. *Miguel Cabrera pinxit*. SEP-INAH, México, 1986. Pág. 6

Nuestro país posee bienes económicos y bienes culturales: estos últimos son el conjunto de bienes producidos a lo largo de la historia, dan cuenta de la memoria de las sociedades precedentes y actuales. Tales bienes pueden ser materiales o inmateriales [...] los bienes muebles que no se encuentran arraigados al suelo o al inmueble y que pueden moverse sin que se altere su naturaleza, como lo son los cuadros, las vasijas, las esculturas, etcétera [...].<sup>46</sup>

Hacemos énfasis en la conceptualización del retrato de Ana María Pérez Cano como patrimonio cultural y queremos detenernos en el concepto de cultura que lo implica en el sentido que le da el doctor Chanfón Olmos relacionado con la restauración, que, a nuestro parecer, también se puede extender a otras disciplinas museológicas: “Una de las primeras aplicaciones emanadas de la ampliación del concepto de cultura se refiere al campo de acción de la restauración [integrada como una actividad sustantiva en museos] y al surgimiento del concepto de patrimonio cultural”.<sup>47</sup> [El comentario entre corchetes es mío].

El autor divide en dos las tendencias principales de pensamiento que tratan de explicar el concepto de cultura de acuerdo a las características que afectan al campo de la restauración: la corriente tradicionalista y la tendencia antropologista.

Para la corriente tradicionalista: “[...] la sociedad humana es identificable a través de las creaciones de aquellos de sus miembros dotados de capacidad excepcional, que destacaron por sus aportaciones en el campo del pensamiento, la ciencia, el arte y la técnica”.<sup>48</sup> Es decir, esta corriente considera a la cultura como producto de una élite, seleccionando ciertos individuos y considerándolos “[...] aislados y particulares de su conducta en la vida y su existencia en sociedad, estaríamos –contradictoriamente– eliminando el contexto histórico y el marco de referencia dentro del cual, una selección subjetiva, podría tener perspectivas de lograr objetividad”.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Olga Ramos et. al., *Normas básicas para la conservación de los bienes culturales en museos*, INAH, México, 2000, pp. 7-8.

<sup>47</sup> Carlos Chanfón Olmos. *Fundamentos teóricos...*, op. cit., p. 73.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 290.

En cuanto a la segunda tendencia que el doctor Chanfón denomina antropologista, en ella se contempla un campo notablemente mayor que la corriente tradicionalista y en su opinión es la postura científica propia de las ciencias sociales contemporáneas ya que:

“[...] da énfasis especial a la actividad humana ordinaria común, de modo que una sociedad humana queda identificada a través de los rasgos característicos, durante un periodo histórico determinado y en un lugar geográfico definido”.<sup>50</sup>

La ampliación del concepto de cultura repercute en el concepto tradicional de obra de arte como creación extraordinaria, extendiéndose esta idea para ver en ella también un documento de nuestro pasado y, a su vez, encontrar parentesco con una infinidad de objetos, considerados testimonios de la actividad humana.

En el amplio campo de la cultura material, la pintura está considerada como objeto cultural, bien cultural o patrimonio cultural:

“[...] Que específicamente se refiere a la capacidad delatoria potencial que existe en la obra del hombre, para revelar datos importantes en el conocimiento de la cultura, así como su calidad de propiedad común e inalienable con relación a la sociedad que lo detenta”.<sup>51</sup>

La pintura es un objeto material e histórico que por su antigüedad, datos iconográficos y testimonios materiales (en cuanto a técnicas de manufactura, características tecnológicas y materiales de su época) se nos ofrece como fuente objetiva de información del periodo de mediados del siglo XVIII, en la vida del México colonial.

Aunque su reconocimiento como bien mueble patrimonial, además de estar incluido en el inventario del Museo Nacional de Historia y en sus catálogos como

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 301.

parte del conjunto patrimonial cultural de México, se considera en una declaratoria general.<sup>52</sup>

Acerca del registro del retrato de Ana María Pérez Cano el museo contiene los datos básicos y lo encontramos publicado:<sup>53</sup>

186. Pérez Cano, Ana María  
Miguel Cabrera (Michl Cabrera fecit)  
Firma dudosa<sup>54</sup>  
Mediados del siglo XVIII  
Óleo sobre tela  
107 x 85 cm<sup>55</sup>  
Marco de madera y pasta doradas. 117 x 96 cm  
10-102721 y 23221

## 2.1 Datos de la obra

Hemos conceptualizado la obra como un bien cultural y como parte del patrimonio que resguarda el MNH, además hablamos del autor, Miguel Cabrera. Ahora corresponde ver la pintura como el objeto conformado por su continente material “[...] todos podemos imaginarnos como está formada una pintura: La vemos plana pero, en sentido estricto, es una estructura estratificada con varios elementos, cada uno tiene una función definida”.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 301-302.

<sup>53</sup> María Esther Ciancas y Bárbara Meyer. *op. cit.*, p.123.

<sup>54</sup> Más adelante trataremos este asunto de la firma en el apartado 2.4: Controversia sobre la autoría.

<sup>55</sup> Las medidas aquí registradas están equivocadas. No sabemos las causas de tal error que se repite en otras publicaciones. Las dimensiones correctas son 117 cm X 85 cm. Más adelante hablaremos del tema en 2.3, resultados de la observación a simple vista.

<sup>56</sup> José Sol Rosales. “El manual del detector”, en *Artes de México*, núm..28, Artes de México, México, 1994, p. 69.

Aquí, nos será de gran utilidad saber y tomar algunos principios metodológicos de una disciplina museológica como lo es la restauración para conocer los elementos constitutivos de la pintura en cuestión:

Parte de la metodología de trabajo es la elaboración del registro de las piezas que van a ser estudiadas y restauradas [restauración en caso de intervención directa sobre la pieza, que no es nuestro caso], la mayor parte de estos registros consiste en el llenado de la historia clínica, que contiene inicialmente los datos básicos [...] nombre o título, época, procedencia, técnica y dimensiones, después se hace una descripción de los elementos que la componen y su decoración, una vez hecho esto, se anotan las condiciones en que se encuentran cada uno de los componentes [...], así como del estudio fotográfico respectivo, se procede inmediatamente [...] dentro de la historia clínica se vierten además de los resultados de la observación a simple vista, con lupa, cuenta hilos [...] las observaciones con diferentes tipos de luz, como la transmitida, la rasante, la perpendicular[...].<sup>57</sup>

Nuestra primera intención de saber el estado de conservación de la pieza, mediante un diagnóstico fue para demostrar que el cuadro se debe copiar tal como se encuentra, sin retirarle el barniz oxidado (pátina que le da a la pintura un amarillamiento-ámbar).

Partimos de las primeras observaciones que recibimos de algunos especialistas, los cuales nos sugirieron que para tratar de igualar el color original se debía limpiar la película protectora. Todo esto nos dirigía a retirar el barniz oxidado de la pintura:

No contribuye menos a ocultar en parte las obras pictóricas, el barniz final que, en capas sucesivas y con objeto de acrecentar la viveza de tintas, les ha sido aplicado repetidamente: al principio parece haber sido satisfecho el deseo de volver a la vida los colores opacos y mortecinos, pero a poco el resultado es contraproducente, pues debido la constitución de todo barniz, por ley de las resinas, bajo la acción de la luz adquiere el color del alquitrán.

A causa de esto la mayor parte de las pinturas antiguas se presentan a nuestra vista, por lo común con una pátina dorada que procura armonía a las coloraciones; proporciona un tono pardo caliente a

---

<sup>57</sup> R. Lorena Román Torres. *et al.*, *El lienzo de Cuetzpala*, INAH, Puebla, 2002, p. 57.

los negros, mata los blancos intensos, verdea los azules y cobriza los rojos, pero ensombrece la obra haciéndola adquirir una factura tan uniforme, como si el deseo del artista fuese siempre el mismo: el hacer brotar los volúmenes sin contorno preciso, tímidamente coloridos y como nacidos de la sombra. Por tanto, la mayoría de los colores que parecen verdes, son en realidad azules; los que se muestran como amarillo oscuro, son ocre; los anaranjados intenso, bermellón; los morenos, negro, y los amarillo claro, más o menos brillante [...] sólo blanco”.<sup>58</sup>

Estos importantes comentarios de Carrillo y Gariel nos brindan una interesante guía en nuestras observaciones de la pintura tema:

1. Parece que está describiendo los colores del retrato doña Ana M. Pérez Cano bajo la actual capa de barniz oxidado.
2. Hace ver su extenso conocimiento de la obra de Cabrera, aunque aquí no se refiera a ella; por ejemplo, al hacer alusión a los aparentes verdes que en realidad son azules que yacen bajo la película de barniz amarillento en el ropaje de nuestro personaje representado en la pintura.
3. Si la pátina dorada (capa protectora) muestra que los colores se vean en apariencia con un tono general homogéneo, será trabajo nuestro resolver la copia así, sin retirarle la película de barniz.

Por lo cual, una aparente y sencilla operación de limpieza pasiva, tendría implicaciones mayores pues es directa sobre la pieza y la limpieza o la acción de retirar el barniz del cuadro se realiza mediante disolventes.

“Está claro que si los disolventes que ahora se utilizan, como el tolueno, el isopropílico, el alcohol etílico y la acetona, son peligrosos, entonces hay que buscar otros que los sustituyan. Mientras tanto, el trabajo de restauración no se detendrá”.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Abelardo Carrillo y Gariel. *Técnica de la pintura...*, op- cit., p. 83.

<sup>59</sup> James Beck y Michael Daley. *La restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia y escándalo*, Ediciones del Serbal, España, 2001, p. 153.

Es notorio que existe una controversia sobre la utilización de los disolventes en las acciones restauratorias sobre los bienes culturales, particularmente sobre la pintura de caballete que, sin embargo, se sigue aplicando. Los principales problemas son, por un lado, el de la llamada lixiviación: “tratar una sustancia con un disolvente para separar sus partes solubles de las insolubles” (Diccionario de la Real Academia de la Lengua) que, según Michael Daley, basándose en Aviva Brunstock y Tom Learner, nos dice:

[...] la lixiviación es un problema serio y se subraya que no se sabe si subsiste durante varias limpiezas y luego se detiene o si, por el contrario, va aparecer en alguna medida con cada una de las limpiezas [...] En primer lugar, la mayoría de los disolventes hacen que la materia pictórica se hinche. "El óleo intentará dilatarse en todas direcciones, pero sólo podrá hacerlo libremente hacia fuera. Por eso es sumamente probable que la materia pictórica se vea comprimida plásticamente en los lados. Al secarse, la pérdida de toda materia soluble puede conducir a la formación de vacíos inaccesibles en la película. Cerca de la superficie, estos vacíos podrían generar problemas ópticos, como por ejemplo, blanqueo. En segundo lugar, el microscopio electrónico revela signos de abrasión (de la superficie pictórica) después del tratamiento con disolventes limpiadores". En tercer lugar, los pigmentos pueden quedar separados del óleo, reduciendo así el valor cromático de la materia pictórica y conduciendo, en algunos casos, a pérdidas reales de pigmento. En cuarto lugar, los cambios de temperatura inducidos por disolventes comportan el peligro de resquebrajar la pintura capa a capa.<sup>60</sup>

Por otra parte, sobre el segundo problema agrega que “[...] los disolventes son mucho más tóxicos para los restauradores de lo que se cree”.<sup>61</sup>

En el supuesto caso de que se realizase esta acción de limpieza o intervención pasiva se presentarían los inconvenientes de dejar al descubierto los resanes y repintes, resultado de las intervenciones anteriores y no registradas en el museo.

---

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 150.

<sup>61</sup> *Idem*.



Es decir que si suponemos el caso de que se retire el barniz, la pintura daría la impresión de estar “a medias”, ya que quedarían al descubierto la gran cantidad de irregularidades que no se advierten a primera vista, sino hasta después de un cuidadoso examen.

Decimos "a medias" porque, sin el barniz o capa protectora de la pintura, los resanes y retoques sobre la pintura original saltarían a la vista, aunque es cierto que veríamos los colores originales.

Por lo tanto, levantar la capa de barniz protector sería una intervención más sobre la obra porque la pieza no puede quedarse de esa forma, ni tampoco se debe tratar de volver a simular los faltantes de pintura y los resanes para los injertos que presenta la obra. Por lo que hablaría de una intervención rigurosa con los criterios actuales de conservación y no se sabe si el cuadro se modificará en su conformación actual.

Así, las opciones de copiar la obra tal como se encuentra o de copiarla retirándole el barniz de protección, deben basarse en un criterio metodológico que apoye cualquiera de las dos alternativas y que no afecte la obra, puesto que ésta es la intención de producir nuestra réplica de la original.

La copia debe tener la calidad y el parecido suficientes de tal forma que pueda sustituir a la original en funciones museográficas de difusión dentro y fuera de las instalaciones del museo.

Tomaremos con algunas adaptaciones pertinentes de acuerdo al museo y al presente texto, algunos elementos del “esquema orientativo de conservación-restauración de pintura sobre lienzo”<sup>62</sup> propuesto por Ana Calvo para el levantamiento de datos en la pintura que estamos trabajando, y lo ajustaremos con

---

<sup>62</sup> Ana Calvo. *Conservación y restauración de pintura... op. cit.*, p. 76.

lo que ella misma en otro lado denomina examen organoléptico consistente en el examen sistemático:

“que se realiza de los bienes culturales, previo al tratamiento, que describe todas las características y alteraciones del objeto apreciables por medio de los sentidos, y debe quedar reflejado en el informe. Esencialmente se refiere a la observación visual y a la percepción táctil”.<sup>63</sup>

En nuestro trabajo de copia lo que nos interesa es la lógica, seguimiento y pasos ordenados que se aplican para conocer física y materialmente los elementos constitutivos de la pintura de caballete en general y a que tal metodología de restauración cuenta con esta herramienta de observación, resultará útil a nuestro trabajo.

Además de proporcionarnos, en términos generales, el estado de conservación de la obra para justificar o no su salida en préstamo.

Sobre todo, dicho esquema nos brinda el estado de conservación en la estabilidad del cuadro para exhibirse y, a partir de estas condiciones, las posibles eventualidades de accidentes, daño y agentes de deterioro a que se expone la pieza en la manipulación, movimientos, transporte y traslados en mayor o menor medida y constancia.

## **2.2 El registro de la pieza**

Para iniciar el levantamiento de los datos básicos y conformar una ficha de registro y de trabajo del objeto cultural, primeramente separamos el cuadro de su marco.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Ana Calvo. *Conservación y restauración...*, op. cit., p. 160.

<sup>64</sup> Para el examen y análisis de pinturas sobre lienzo, el marco se considera un elemento adicional o decorativo; para fines museísticos o de exhibición, el marco y el cuadro forman una unidad.

Nos encontramos con el hecho de que el marco sirvió para ocultar intervenciones anteriores, como veremos más adelante en el estado de conservación y, que “[...] además, el marco es también un sistema de protección para las pinturas”.<sup>65</sup>

**Número de inventario: 10-102721** (y 10-230221)

La obra está registrada en la base de datos del museo.

Los números se encuentran marcados en la parte posterior de la obra (véanse las fotografías 2 y 3).



Foto 2.



Foto 3.

---

<sup>65</sup> Ana Calvo Manuel. *ibid.*, p.230.

**Título:** Ana María Pérez Cano. Lo podemos localizar en la cartela de la obra.

**Autor:** Miguel Cabrera. Este dato está localizado por la firma (véase fotografía 4).

Carrillo y Gariel acredita la obra.<sup>66</sup>

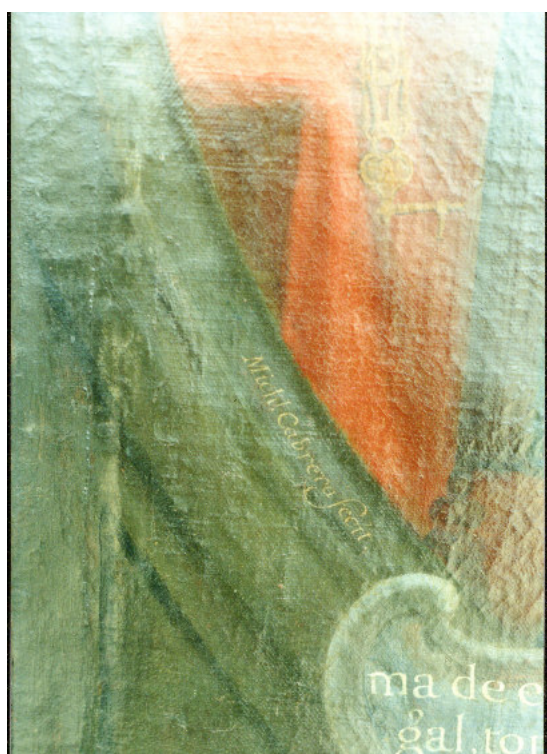


Foto 4.

---

<sup>66</sup> Abelardo Carrillo y Gariel. *Indumentaria colonial (a través de la pintura)*, Ediciones de Arte (Colección Anahuac-Arte México), México, 1948, p.35.

**Época:** mediados del siglo XVIII. La fecha que se le atribuye se encuentra en la cartela de la pintura, “hacia 1758” (véase la fotografía 5).



Foto 5

**Dimensiones:** 117 x 85 cm

**Formato:** rectangular-vertical.

**Descripción temática:** retrato  
femenino  
religioso  
histórico

**Inscripciones en la cartela:**

“Sor Maria Narzila.en el Siglo Da. Anna Maria Perez Cano hija legitima de el Cap.n Dn. Juan Jph. Perez Cano y de Da. Jpha.d Carragal.tomó el habito en el Conv.to de. Señoras Religiosas Capuchinas de la Ciud.de Mexco. En 11.dAbl d1957. y Profefsó el 16 dAbl. D1758. de edad de 19. Años.”

**Técnica pictórica:** óleo sobre tela cuyas características ópticas son las craqueladuras,<sup>67</sup> opacidad de la pintura y empastes de pintura.

**Soporte:** tela de lino

**Base de preparación:** almagre, media creta (emulsión).

**Bastidor:** de madera de pino.

**Ensamble:** caja y espiga 90°.

**Atributos:** formato pictórico-compositivo oval.

**Fondo iconográfico:** escudo de armas, al fondo del personaje se representa un cortinaje de color rojo.

**Paleta de fondos pictóricos:** pardos.

**Paleta principal:** rojo, blanco, ocre, azul, rojo óxido, tierras (Carrillo y Gariel).

La obra se encuentra estable mientras no se sujete a fuertes y bruscas manipulaciones, pero para continuar examinando la pieza:

Lógicamente, el primer paso en el examen de un objeto de interés cultural es la observación a simple vista cuidadosa y detallada de toda la superficie, con luz de día, que permite determinar: su naturaleza y el estado material [alteraciones que presenta e intervenciones anteriores].

---

<sup>67</sup> Craqueladuras típicas de la pintura al óleo, que se pueden observar solamente con lupa o con luz rasante. Las causas: los materiales constitutivos de la obra trabajan diferente, el textil o soporte tiene la propiedad de alta higroscopicidad (aunque con el encolado esta característica baja); la desecación de la base de preparación, la polimerización de la película pictórica y la oxidación de la película protectora.

Para determinar las posibles causas de estas alteraciones es necesario saber la historia material y procedencia del objeto, a partir de una documentación lo más exhaustiva posible.<sup>68</sup>

### **2.3 Resultados de la observación a simple vista**

La pieza en su estado actual muestra que fue intervenida:

La obra fue mutilada. Observamos rastros de que el soporte de la pintura fue recortado para separarlo del bastidor original.

Quizás, la obra fue tratada así porque el bastidor se encontraba en malas condiciones y para cambiarlo se hallaron con el inconveniente de que esta pintura como parte de “[...] toda la obra virreinal mexicana está pegada al bastidor. Esto comenzó a hacerse al principio de la época colonial y terminó en los primeros años del siglo XIX”.<sup>69</sup>

Al soporte de la pintura (la tela recortada), una vez separado del bastidor, se le injertaron bandas perimetrales.

Los testimonios materiales y vestigios de los implantes que tiene actualmente el soporte de la pieza, como elementos ajenos a los componentes de la obra original, se evidencian en la superficie del soporte de la pintura y en el reverso de la pieza, porque los resanes que se aplicaron para ocultar las uniones entre el soporte original y los injertos se están cayendo (véase fotografía 6).

---

<sup>68</sup> María Luisa Gómez. *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Cátedra, España, 2002, p. 158.

<sup>69</sup> José Sol Rosales. “El manual del detector”, *op. cit.*, p.69.





Foto 6,

La causa son los movimientos que producen ambos, la tela y los injertos, pues trabajan con diferentes fuerzas y direcciones, lo cual, a su vez se suman los movimientos que producen los desajustes del bastidor y el mal montaje (véase fotografía 7, desajuste del bastidor, detalle).



Foto 7



En los cuatro lados de la pintura se observan, como clara señal de dichos implantes, vestigios de pintura que no están debajo de la capa pictórica original (véase fotografía 8), sino que son los injertos y a su vez recortes de otra pintura esto se puede observar en el canto de la parte superior izquierda de la obra y en la esquina superior izquierda). Asimismo, en el reverso del objeto también encontramos claras evidencias de esta supuesta restauración.



Foto 8

Este retrato al óleo llega a nuestra época en condiciones de una intervención que impide conocer su formato original y que, a pesar de ello, no fue afectada en sus datos iconográficos estructurales como lo son la firma, el escudo de armas, el óvalo compositivo (incompleto), el personaje, etcétera, ya que la amputación fue perimetral. Por lo tanto, el bastidor o soporte auxiliar no es original y quizás tampoco el marco, ambos son de manufactura moderna.

Dos cuestiones se encuentran involucradas en esta clase de mutilación. Por un lado, el desconocimiento de cómo retirar el bastidor, que era desbastándolo para preservar el soporte completo, y registrando el bastidor con fotografías, de

forma escrita y gráfica, debido a que en estos casos extremos tenemos que pensar que: “En ocasiones, para conservar los lienzos en buenas condiciones, es inevitable su sustitución en cuyo caso se debe documentar perfectamente el antiguo bastidor”.<sup>70</sup>

Y por otro lado, el hecho de que los criterios de restauración en los años que se intervino la obra eran escasos. Lo primero que se debe considerar es el respeto a la obra<sup>71</sup> mediante el equilibrio en la coexistencia material de la pieza y de la imagen como transmisora del mensaje a la posteridad.<sup>72</sup>

Darle importancia únicamente a la imagen e ignorar el soporte material de la pintura, al grado casi vandálico de amputarlo para luego tratar de instaurar la imagen agregándole injertos (recortes de otra obra), constituye un error muy frecuente al tratar de restaurar pintura de caballete, ya que “[...] se identifica la restauración con la reintegración de la imagen; es decir, la reparación estética con idea de disimular al máximo las alteraciones o deterioros de la superficie, quizás por una lectura excesivamente literal del término. Evidentemente, este no es un concepto válido en la actualidad, ya que en las obras ha pasado a considerarse tan importante el valor documental e histórico como su valor estético”.<sup>73</sup>

En la parte posterior de la pintura encontramos intervenciones menores tales como pequeños parches pegados posiblemente con un encolante orgánico (véase la fotografía 9) y pequeños resanes rojo-claro.

---

<sup>70</sup> Ana Calvo. *Conservación y restauración de pintura...*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>71</sup> Giovanna Scicolone. *Restauración de la pintura contemporánea. De las técnicas de intervención tradicionales a las nuevas metodologías*, Nerea, España, 2002, p.17.

<sup>72</sup> Carlos Chanfón Olmos. *Fundamentos...*, *op. cit.*, pp. 27, 29.

<sup>73</sup> Ana Calvo. *Conservación y restauración de pintura...*, *op. cit.*, p. 27.



Foto9

Por otra parte, en el museo no existen registros sobre las intervenciones que ha sufrido la obra o acerca de las exposiciones en las que se ha presentado como parte de su historia material.

No sabemos cuándo ha recibido tratamientos específicos de conservación y restauración. Además, no tenemos información ni oral ni escrita de quién o de quiénes la intervinieron.

Las recomendaciones para integrar el registro general de la obra son que debe contener:

[...] un informe sobre el estado de conservación. Considerando lo anterior no se trata de realizar un diagnóstico especializado, sino [de] indicar el estado aparente de conservación, calificándolo de "malo", "regular" o "bueno":

**Malo:** piezas que presentan un deterioro avanzado con riesgos de pérdidas.

**Regular:** obras que presentan un desgaste que con el tiempo se incrementará hasta su deterioro o que presenten un deterioro inicial.

**Bueno:** obras que se encuentren estables y que solamente requieran de mantenimiento, evitando así su deterioro.<sup>74</sup>

Podemos tratar de integrar al expediente de la pieza las exposiciones en las que se ha presentado. El mismo objeto cultural nos proporciona los datos correspondientes, aunque incompletos, en las etiquetas pegadas sobre el bastidor y el marco en sus anversos (véase la fotografía 10):



Foto 10

Una exposición en el Museo Histórico de Monterrey, la etiqueta fue utilizada para el control interno de este mismo museo. No lo realizó el MNH. Faltan fecha y título de la exposición. [Véase fotografía 10.]

---

<sup>74</sup> Olga Ramos, *et. al.*, *Normas básicas...*, op. cit., pp. 37-38.

Una exposición en el Museo Nacional de Arte. También la etiqueta fue colocada para el control de los registros internos de este museo. Faltan fecha y título de la exposición. [Véase fotografía 11.]



Foto 11

Localizamos un folleto editado con motivo de una exposición realizada en Puebla donde se expuso la obra y además aparece en la portada.<sup>75</sup>

**Lugar:** Puebla. Museo Regional de Puebla.

**Fecha:** 1986.

**Título de la exposición:** "Miguel Cabrera *fixit*".

Antes de encontrar el mencionado folleto teníamos la idea de que la pintura se había exhibido solamente dos veces, pero ahora pensemos que es posible que haya participado en más exposiciones.

De muchas obras se sabe acerca de sus contenidos históricos o mensajes que la obra contiene en la imagen, pero poco o nada sobre su registro del estado

---

<sup>75</sup> Bárbara Meyer. *Miguel Cabrera..., op. cit.*

físico de conservación; sin embargo, como hemos podido entender: “El estado de conservación es primordial pues afecta no sólo a la integridad del bien y a su supervivencia, sino también al efecto que ocasiona al exponerse en público”.<sup>76</sup>

Como hemos detectado, de esta pieza en particular no se tiene nada histórico y menos de su importantísimo estado de conservación e historia material.

En cuanto a registros complementarios de la pieza:

La obra que cuenta con referencias documentales tiene en el ámbito museístico una connotación especial. El hecho de que se eleve sobre los cimientos de la escritura le aporta mayor veracidad. Su publicación en la revista especializada marca una impronta sobre ella, fundamentalmente cuando se debe a un estudioso o especialista o a un investigador de reconocido prestigio.<sup>77</sup>

Por consiguiente, agregaremos algunos datos localizados en las siguientes publicaciones:

Alfonso Alfaro, "Espejos de sombras quietas", en *Artes de México* núm. 28, México, 1994, p. 14.

Lidia Lavín y Gisela Balassa, "El siglo de las luces", Vol. IV, en *Museo del traje mexicano*, Clío, México, p. 243.

Marita Martínez del Río de Redo, "Joyería del México colonial", En *México en el tiempo*, núm. 34, Editorial México en el tiempo, México, 2000, pp. 34-41.

Inmaculada Rodríguez Moya, "Rostros mestizos en el retrato iberoamericano", en *Iberoamérica mestiza: encuentro de pueblos y culturas*, Fundación Santillana/CONACULTA/INAH, España, 2003, p. 156.

---

<sup>76</sup>Ana Ávila. *El arte y sus museos*, Ediciones del Serbal, España, 2003, p.13.

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p.14.

Romero Flores, Jesús. *Iconografía colonial*. SEP-INAH. México, 1940. 244pp. (“María Narcisa. Retrato al óleo: salón número 10 de Etnografía.” p.135).

Meyer, Bárbara. *Miguel Cabrera pinxit*. SEP-INAH. México, 1986. 20 pp. (La obra aparece en la portada).

Carrillo y Gariel, Abelardo. *Indumentaria colonial (A través de la pintura)*. Ediciones de Arte mexicano. Colección Anahuac de Arte mexicano. México, 1948, p.35.

Las condiciones en las que se encuentra la pintura actualmente, con el formato original incompleto y con los elementos ajenos a la estructura en su soporte de origen, se catalogan como de un estado regular. Asimismo, el bastidor o estructura de madera como elemento sustentante de la tela,<sup>78</sup> también se conserva en estado regular.

Sin embargo, la obra se ha podido exhibir y difundir. Nuestra pretensión es copiarla en las condiciones en las que se encuentra; es decir, reproducir el retrato al óleo de Ana María Pérez Cano tal como se encuentra “en este momento de su vida”.

## **2.4 Controversia en la autoría**

En este apartado del capítulo nos interesa abordar la problemática sobre la atribución de autoría del retrato de Ana María Pérez Cano y su relación con nuestro tema de copia de pintura.

---

<sup>78</sup> Ana Calvo. Conservación y restauración..., p. 220.

Es importante porque queremos saber el alcance que tiene una acreditación o una duda acerca de ella y cómo afecta nuestro planteamiento inicial: la copia como un recurso de exhibición y conservación en el MNH.

En el proceso de recopilación de la información sobre los registros de la obra, nos tropezamos con la frase “firma dudosa”<sup>79</sup> y nos preguntamos: ¿Nuestra pieza tiene firma apócrifa? ¿Copiaremos una obra con acreditación dudosa? ¿Haremos una copia de una copia?

Como citamos anteriormente, es una duda que Ciancas y Meyer hacen recaer en esta pintura de Cabrera porque encontraron una obra de la que no precisan mencionar la época ni el autor con nombre completo en el Museo de las Vizcaínas.<sup>80</sup>

Primeramente, no se está cuestionando la veracidad de la fecha y época de la obra como tampoco si es o no una imitación contemporánea a Cabrera o a Mengs; por lo tanto, no sabemos si se refieren a una imitación con materiales modernos (mediados del siglo XIX o siglo XX); es decir, no se está objetando la antigüedad de la pieza ni su historia material.

El problema de la autoría y su falsificación como valores económicos, acompañan a la pintura como mercancía fuera del museo: “Es en el comercio, al fin y al cabo, donde la obra de arte se convierte en mercancía y su valor de uso tornase valor de cambio, retroalimentando, falseando o suplantando éste a éste”.<sup>81</sup>

La autoría y la problemática de la acreditación en la obra se relacionan necesariamente con el acervo pictórico del MNH y se agravan porque el artista en cuestión, además de ser un importante representante de la pintura colonial en

---

<sup>79</sup> Ma. E. Ciancas y B. Meyer. *La pintura...*, *op. cit.*, p. 123.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>81</sup> Juan Acha. *El arte y su distribución*, UNAM, México, 1984, p. 93.



México, se cotiza económicamente en el mercado de pintura y el coleccionismo privado y de ello habrá quienes siempre quieran sacar partido económico:

[...] no escasean las firmas falsas en cuadros originalmente anónimos, ya que con ello se pretendió avalorarlos dándoles una paternidad testificada. En la segunda mitad del pasado siglo, estuvo en boga contrahacer la firma de Cabrera, y en estos últimos años parece dominar la imitación [de la firma] de Juan Correa y la de algún artista que goza de la preferencia en [el] mutable gusto de los coleccionistas. Desgraciadamente, con todo lo que podría ejemplificarlo con abundancia, por razones obvias no debo citar más que algunas obras de propiedad nacional, entre ellas el "Cabrera" que pinta a san Francisco de Asís, exhibido en el museo de Churubusco, y el "Cabrera" que representa a la virgen de Guadalupe y conserva en su capilla doméstica el ex Convento de San Fernando de la ciudad de México. Pero varios otros lienzos con firma falsificada se encuentran en poder de particulares y hasta figuran en el caudal artístico de una prestigiada institución de un estado vecino al Distrito Federal: firma falseada, en este original del artista, sino que la inventó, incluso la rúbrica. ¿Y que decir de San Joaquín fechado en 1771 que existe en ex Convento de Acolman y que pretende estar firmado por Cabrera nada menos que tres años después de muerto el propio Cabrera?<sup>82</sup>

Por otra parte la cantidad de obras de Cabrera es muy extensa y ello dificulta la identificación absoluta de muchas de sus pinturas:

Cabe ocuparnos de un problema más real y que se deja sentir entre los comerciantes de antigüedades e incluso en el seno de las curadurías museísticas: el fenómeno de las firmas apócrifas. Es decir, la imposición de rúbricas muy conocidas sobre lienzos antes considerados como anónimos o de un autor de segunda fila. Si bien en el siglo pasado era muy común que el propietario de alguna tela hiciese mandar copiar una firma, para certificar así una vieja tradición oral (la memoria familiar de que los antepasados poseían un "Cabrera"), hoy en día –y con más insistencia– aparecen en el mercado firmas apócrifas con un propósito bien distinto: hacerlas revaluar mercantilmente mediante una rúbrica prestigiada. En otras palabras, conforme el mercado marca las pautas de

---

<sup>82</sup> Abelardo Carrillo y Gariel. *Técnica de la pintura de Nueva España*, 2ª ED., UNAM, México 1983, pp.176-177.

cotización de un artista, se quitan o ponen firmas a pinturas de origen colonial. Sin embargo, no pocas veces presentan graves contradicciones de caligrafía, data e, incluso, estilo.<sup>83</sup>

María Esther Ciancas y Bárbara Meyer, autoras de la importante publicación del catálogo de pintura del retrato colonial del MNH, fundamentan su sospecha bajo la lógica de una analogía expresándola de la siguiente manera:

Aunque Abelardo Carrillo y Gariel acepta el cuadro, firmado, de Ana María Pérez Cano, hecho hacia 1758, tenemos dudas del autor de la firma.

En el Museo de las Vizcaínas se haya el retrato en óvalo de Carlos III, de 1760, que es una imitación de Mengs.<sup>84</sup>

Es todo lo que mencionan acerca de ambas pinturas, no ofrecen mayor información sobre la obra “sospechosa” de Miguel Cabrera, ni acerca del retrato de Carlos III del Colegio de las Vizcaínas y su autor, además no amplían argumentos de su duda sobre la autenticidad de la firma.

Si no ahondan ni fundamentan más sus dudas acerca de que la rúbrica pudiera ser falsa, quizás haya sido por la falta de espacio en la publicación y porque ése no era su objetivo principal en el catálogo. De cualquier forma, una duda que pese sobre el patrimonio cultural siempre es de considerable importancia.

En contraste, otra investigadora de arte virreinal, Elisa Vargas Lugo, brinda referencias precisas del retrato de Carlos III del Colegio de las Vizcaínas y se lo acredita a Miguel Cabrera.

---

<sup>83</sup> Jaime Cuadriello. “Imposturas y ficciones colonialistas”, en *Artes México*, núm. 28, Artes de México, México, 1995, pp. 43-44.

<sup>84</sup> M. E. Ciancas y B. Meyer. *La pintura...*, *op. cit.*, p.184.

Vargas Lugo explica que efectivamente este retrato está basado en una obra de Francisco Mengs cuyo original se encuentra en España y que este retrato de Carlos III que ejecutó Cabrera lo hizo a través de un grabado que llegó a la Nueva España cuyo autor fue Manuel Salvador Carmona.

Por lo tanto, Cabrera no copió el retrato de Carlos III directamente de la obra de Mengs (en palabras de Ciancas y Meyer no lo "imito" del original), no fue de "línea directa", sino de forma "colateral" a través de un grabado de Manuel Salvador Carmona.

Ha pasado como información cierta que Mengs vivió en España de 1762 a 1769 y de 1774 a 1776. Con base en estos datos, en el catálogo del Museo del Prado, el mencionado retrato oficial está fechado en 1761. Sin embargo, investigaciones más recientes han propuesto para su fechamiento los primeros meses de 1760 lo cual parece más verosímil puesto que en la Nueva España, Cabrera, sin un modelo grabado, no podría haber pintado un retrato de Carlos III y fecharlo precisamente en 1760. Por lo tanto, curiosamente, la existencia de este lienzo cabreriano viene a afirmar la proposición de que Mengs retrato al monarca a principios de 1760 y no en 1761. Dada la existencia del grabado de Manuel Salvador Carmona en la Nueva España, es seguro que no sólo sirvió de modelo a Cabrera sino a otros pintores, explicándose así –en buena parte– el parecido general entre unas y otras [obras] de este género.

Bastante semejanza muestra la pintura de Cabrera [el retrato de Carlos III que se encuentra en el Colegio de la Vizcaínas] respecto de la Mengs tanto en la proporción, como en la postura y el atuendo militar del personaje. El oficio es también similar, académico, naturalista, de acentuado realismo en la producción de los accesorios y detalles ornamentales. Las diferencias más notables son: la composición de Cabrera en un lienzo ovalado, en cuyo fondo se abrió –con mucho acierto– un vano que deja ver un celaje nuboso, que aligera mucho la atmósfera "cerrada" que empleó Mengs. Otra marcada separación del modelo es la apariencia de juventud que luce el monarca; pues tal vez Cabrera quiso favorecerlo.<sup>85</sup>

Desafortunadamente para los museos que resguardan bienes culturales pictóricos, la firma como valor comercial está relacionada con la pintura cuando ésta se considera una mercancía:

---

<sup>85</sup> Elisa Vargas Lugo. *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, UNAM, México, 1992, p.151.

La firma pictórica es, en primer lugar, un recurso de crédito, funge como patente pública del dominio con que se ejerce ese oficio. Una firma original seguida del *fecit.*, el lugar y la data de su ejecución, tenía en el mundo colonial un carácter bien distinto al que hoy en día le otorgamos como rasgos de modernidad e individualidad artística.<sup>86</sup>

A todo lo anterior (firmas apócrifas, mercadeo, especulación con las rúbricas), le agregamos una característica en la producción de Cabrera: “[...] muchas son obras de taller ejecutadas en gran parte por discípulos, ejemplos que volveremos a encontrar en cierto número de las firmadas por Cabrera [...]”.<sup>87</sup>

Por la cantidad en demanda de encargos que producía, Miguel Cabrera dependía de los ayudantes en su taller<sup>88</sup> y quizás en muchos casos un gran porcentaje de la ejecución en la pintura la realizaron sus discípulos y ayudantes, encargándose él únicamente del dibujo de base, de los rostros de los personajes y principalmente de rubricar la obra:

“[...] sucede sobre todo con los pintores de extensa producción, ante cuales siempre han existido dudas sobre la capacidad de trabajo y sus obras muestran ciertos aspectos (movimientos de la pincelada, colorido, valoraciones lumínicas, firmas apócrifas) que las ponen en entredicho”.<sup>89</sup>

Por otro lado, platicué con María Esther Ciancas y me comentó que parte de sus dudas se debía a la factura del retrato, ya que la mano derecha del personaje (véase fotografía 12) no está bien hecha.

---

<sup>86</sup> *Idem.*

<sup>87</sup> Abelardo Carrillo y Gariel. *Técnica de la pintura...*, p. 166.

<sup>88</sup> Abelardo Carrillo y Gariel. *El pintor...*, p. 12.

<sup>89</sup> Ana Ávila. *El arte y sus museos*, Ediciones del Serbal, España, 2003, p. 17.



Foto 12

A este respecto Carmen Andrade nos menciona lo siguiente:

“Es de lamentarse que siendo Cabrera magnífico retratista haya encomendado parte de su trabajo a los discípulos; como los paños, los fondos, y las manos de los personajes, pues por lo general la constitución anatómica de las manos no es correcta”.<sup>90</sup>

Más adelante agrega:

“En relación a los defectos de la pintura de Miguel Cabrera, los críticos encuentran que trabaja con mucho descuido el dibujo exceptuando los rostros. Las manos de sus personajes aparecen siempre lamentablemente mal hechas como si fuesen de una sola falange”.<sup>91</sup>

Insistimos, la firma puede ser auténtica y la mayor parte de la ejecución total de la pieza pictórica pudo haber corrido a cargo de los ayudantes en el taller de Cabrera, pero siempre estuvo bajo su atenta mirada la responsabilidad de la calidad y factura de la obra:

La capacidad de producción, pasmosa incluso para los artistas de nuestro días, exigía precisamente que las obras salidas de un taller

---

<sup>90</sup> Carmen Andrade. *La Pinacoteca Virreinal*, SEP, SepSetentas 170, México, 1974, p.103.

<sup>91</sup> *Ibid.*, pp. 107, 109.

fuesen reconocidas a pesar de su inevitable movilidad: si bien en muchos casos la mano del maestro se limita a unos toques terminales o a la firma misma, es obvio que todo se tenía que certificar como parte de un compromiso previamente contraído con el mecenas. El criterio de autoría, autenticidad u originalidad era pues, alterno a su eminente circunstancia corporativa.<sup>92</sup>

La falsificación de obras pictóricas es un tema en el que no abundaremos, aunque, de cualquier modo, afecta a los museos por los cuestionamientos sobre sus fondos patrimoniales e ineludiblemente lo debemos mencionar, ya que la copia se convierte en falsa por sus usos y ese atributo le es ajeno al objeto, le es impuesto por diversas circunstancias e intereses:

Bajo este término [de falsificación] se entiende una obra hecha con intención de llevar engaño sobre la época y /o el autor, o puesta en circulación con la misma finalidad aunque no haya sido ejecutada con el mismo ánimo [...]. También es probable que una obra hecha sin intención de fraude pase al mercado como original. Un divertimento o reto se transforma en un dolo. Incluso una copia puede llegar a entenderse como una falsificación cuando la hacen transitar como original; por tanto, a veces la falsedad proviene del juicio de valor, por lo que no se puede considerar como una cualidad inherente al objeto.<sup>93</sup>

Además, el tema de la falsificación está ampliamente documentado con muchos casos y con ejemplos escandalosos en los grandes museos del mundo.

La falsificación es un fenómeno que encontramos en el mercado, los coleccionistas, las galerías, las subastas, etcétera, es más frecuente con obras de artistas modernos y contemporáneos. Por otra parte, existe fuera de las intenciones del museo aunque influye en éste en cuanto a los problemas de atribución en sus fondos o colecciones.

La problemática de la falsificación es muy extensa; no obstante, sólo nos ocuparemos de ella cuando la rúbrica sea imitada o falseada agregándola a una

---

<sup>92</sup> Jaime Cuadriello. "Imposturas...", pp. 44-45.

<sup>93</sup> Ana Ávila. *El arte...*, p. 32.

pintura de la época de autor anónimo o de poco prestigio, todo esto con el fin de saber cómo afecta a nuestro trabajo.

Observamos que la sospecha de falsificación pesa más sobre la obra de un autor importante cuando ésta es considerada como obra de arte, motivando su especulación como mercancía.

En el caso de la pieza que nos ocupa, si el autor fuera desconocido y sin prestigio sus valores artístico y económico serían bajos, pero los valores históricos, documentales y simbólicos,<sup>94</sup> no, ya que son los importantes para la historia y para el museo debido a su objetividad en aporte informativo además de que están y serán inherentes a la pieza, aunque ésta trajera una firma apócrifa, siempre y cuando fuera del periodo virreinal y de temática de retrato, pues tendría un valor testimonial importante, como muchas de las pinturas que el museo resguarda.

La situación sería diferente si la obra en cuestión hubiera sido realizada con materiales modernos y la firma también fuera falseada y ejecutada con materiales modernos porque tendríamos una pintura nueva hecha pasar por antigua con pretensiones de engaño, cuyo valor objetivo y una vez identificada como no auténtica por el museo, sería meramente museográfico por la utilidad que pudiera ofrecer, no histórico y mucho menos artístico.

Pero como la obra estudiada es atribuida y reconocida a un pintor como Cabrera, prestigiado y valorado artísticamente y económicamente, este valor artístico tiene un peso específico mayor en el mercantilismo y el coleccionismo privado por encima de los otros valores inherentes a este objeto cultural: los documentales, los icónico-históricos y los valores simbólicos testimoniales que son de mayor interés para la historia y, en nuestro caso concreto, para la museología.

---

<sup>94</sup> Carlos Chanfón Olmos. *Fundamentos teóricos...*, p. 201.

En lo que respecta a la sospecha de “firma dudosa”, debe ser tomada como una urgente llamada de atención para exigir un estudio monográfico amplio de la pintura en cuestión pues ésta debe ser sometida a los análisis y pruebas de laboratorio necesarios en cuanto a sus materiales constitutivos y manufactura, con opiniones de restauradores y de especialistas en pintura virreinal, particularmente en el siglo XVIII y en Miguel Cabrera.

Para cerrar este capítulo, queremos proporcionar un ejemplo de las consecuencias que implicó que la pintura fuera recortada. El ejemplo se refiere a una cuestión estética, específicamente a la composición geométrica del cuadro.

Sobre la composición geométrica de esta pintura de Miguel Cabrera no encontramos registro ni datos. No hallamos estudios acerca de composición geométrica en la pintura de caballete de la época virreinal en México. Sin embargo, no dudamos de que Cabrera tuviera conocimientos de los métodos geométricos de construcción compositiva y distribución de los elementos pictóricos en la superficie del cuadro.

Dos razones elementales deseamos mencionar a este respecto. Una, que se refiere a la observación directa sobre la pintura y los datos que podemos encontrar en ella.

La información de las características materiales que ofrece la obra con las observaciones que podemos recabar del estado en el que se encuentra la pintura en sus elementos materiales y constitutivos y de su historia material.

La otra razón es sobre la búsqueda de documentos que hablen de este retrato al óleo en cuanto a la imagen, contenido e información conservada y registrada en ella.



Para realizar la composición oval (elipsoide) inscrita en el rectángulo vertical del formato de la obra, se hace evidente la necesaria comprensión elemental de geometría euclidiana, aunque en realidad se ignora la formación pictórica de Cabrera, pero sería interesante hallar el vínculo con las instituciones donde pudo haberlos adquirido tales conocimientos en su época.

Además, las ordenanzas de la época que reglamentaban y regulaban la producción pictórica no ofrecen más datos sobre el tema, porque, en aquel tiempo, éstas exigían el entendimiento de otros temas no artísticos y obedecían, más bien, a las exigencias de la Iglesia en erudición bíblica y técnicas del oficio del pintor.

Al observar el estado de conservación y, por tanto, descubrir que la obra fue intervenida de forma tan errónea al recortar la pintura, podemos advertir que se borró la huella del primer requisito para iniciar un análisis geométrico compositivo: las dimensiones originales de la obra.

El recorte fue alrededor de toda la obra, desde los límites de su formato de manera perimetral hasta de cinco a siete centímetros aproximadamente, desde una perspectiva optimista, porque quizás haya sido mayor.

Las dimensiones originales no las sabremos en la condición actual de la pintura; esta falta de evidencia es más notoria al observar el montaje de la pintura, la forma de los injertos, los repintes sobre la pintura original, pero sobre todo, por el hecho de no haber dejado registros escritos, gráficos y fotográficos, y por el descuido para realizar estos procesos que a continuación describimos.

En el montaje que tiene actualmente el cuadro se observa que en su proceso trataron de restituir los faltantes mediante injertos, pero condicionados por la imagen de la obra, ya que quedó incompleto el ovalo en el lado izquierdo y en la parte baja de la cartela.

También se observa la intención de restituir los faltantes de la imagen mediante repintes, después de que la pintura se colocó sobre el bastidor no original. Además de la posterior necesidad de montar la pieza en un bastidor nuevo con dimensiones aproximadas, no las originales, ni siquiera existió la preocupación por dejar un registro escrito en un informe.

El montaje lo hicieron sin tomar la precaución de hacer coincidir el soporte con los añadidos y el bastidor nuevo. En una evidente falta de cuidado, los implantes o añadidos a la tela de lino de la pintura no fueron medidos ya que se muestran sin simetría.

Asimismo, se observa descuido en el montaje del soporte con sus añadidos sobre el nuevo bastidor. En el lado derecho colocaron la tela de forma que ésta sí alcanza a asentarse completa y cubrir a todo lo largo del listón de madera del bastidor y en el lado izquierdo la tela sólo le cubre la mitad; es decir, fue un montaje que descuidó la simetría del formato nuevo (y sus añadidos).

Ésta es la razón por la que dudamos de que quien montó la tela sobre el bastidor nuevo haya respetado rigurosamente las medidas originales. El motivo puede ser que quien recortó el soporte y quien pegó los añadidos al soporte original de la pintura para el nuevo montaje no haya sido la misma persona.

He aquí un ejemplo de la necesidad de cuidar y respetar la obra en una rigurosidad metodológica de la práctica empírica y de la práctica teórica al conceptuar el registro de la pieza para preservarla en lo más auténtico de su creación, en lo original de sus componentes, a su vez dejando registros lo más rigurosos posibles de cualquier intervención.

Indudablemente se ha borrado una huella importante para la comprensión de esta faceta artístico-compositiva del pintor novohispano Miguel Cabrera en este bien mueble del MNH.

No obstante, el tema no se agota aquí, pues existen muchas obras de Cabrera en mejores condiciones para realizar estudios geométrico-compositivos.

Pero nos resulta lamentable la situación porque nos hubiera gustado aprovechar este momento para realizar el ejercicio de estudio o un esbozo geométrico general sobre este cuadro virreinal, ya que es al que hemos tenido acceso, aunque restringido, y la oportunidad de observar la pieza de cerca con el detenimiento poco común que es permisible en los museos.

## **CAPÍTULO 3**

### **3. Elaboración de la copia del retrato de Ana María Pérez Cano**

En principio, pensamos que este capítulo llevase el título: “Como se hace una copia”, pero reconsideramos y creímos que se debería llamar de manera más específica: “Cómo se hace una copia de pintura colonial en el Museo Nacional de Historia”, que es la idea que subyace en el fondo de este capítulo.

La consiguiente etapa de trabajo, que es la ejecución de la copia, la puesta en práctica de los conocimientos técnicos de pintura, la habíamos considerado central y acaparadora de toda la temática de la investigación, además de que iría acompañada de un breve ensayo o reflexión acerca de la copia.

Pero pudimos percatarnos de que era necesario abordar la obra original con la valoración que le es inherente, como una pieza importante del patrimonio pictórico y del gran acervo cultural que resguarda el MNH y, a partir de lo anterior, entonces derivar la relevancia de una copia con fines museográficos y de conservación, que, a su vez, responde a otra pregunta:

¿Para qué hacer una copia de pintura colonial en el museo?

Aunque también podríamos preguntarnos: ¿un cuadro más?, si lo que hace falta son espacios, salas para exhibir la gran cantidad de cuadros al óleo que forman parte de los fondos del museo.

Efectivamente una copia es un cuadro más, con la agravante de que no es original y, por lo tanto, no tiene justificación para los criterios que toman en cuenta únicamente la cantidad de pinturas en el museo. Sin embargo, criterios así, de carácter cuantitativo, son los que no se detienen a considerar la calidad de los cuadros como acervo, como parte del patrimonio cultural, sin darle la debida

importancia y la relevancia en el cuidado, vigilancia, seguridad y conservación que lleva a cabo el museo, puesto que cada pieza que conforma nuestro acervo cultural y su importancia en valor histórico-documental es única y digna de los cuidados y tareas de conservación preventiva para las obras con mucho movimiento.

Nuestra copia del retrato al óleo de Miguel Cabrera representa el atributo de inscribirse en las acciones de conservación de pinturas consideradas como bienes muebles culturales en el museo y, por todo lo mencionado, esta copia puede considerarse como un trabajo de las artes plásticas con la conciencia de la importancia que tiene la pintura original como fuente de objetividad científica que requiere el conocimiento del pasado, de nuestro pasado novohispano.

Como podremos observar, la copia de pintura de caballete básicamente tiene las mismas operaciones manuales que la pintura original. Se requieren de los mismos conocimientos técnicos sobre los materiales, habilidades y destrezas.

Veremos que al elaborar esta copia de pintura de caballete como resultado final se da un cambio de carácter cuantitativo (comparándose y contrastando con la pintura original), será una pintura más y la diferencia, insistimos, es la intención.

Con el cuadro original (realizado en el pasado, nos separa el espacio tiempo) existe una diferencia de orden cualitativo, que es una de las condiciones por las que se le reconoce el valor patrimonial. Los procesos de pintura que realizó el productor fueron operaciones sensitivo-visuales y teóricas, que no tiene nuestra copia, no en el sentido de la original del mismo nivel, quizás sea de otro orden menor.

En este sentido, el realizar una copia de esta pintura colonial original de caballete sabemos que no llevamos a cabo como resultado un acto artístico; por el

contrario, lo que queremos es que se aprovechen las capacidades comunicativo-documentales que tiene la pintura para ajustarla a los objetivos museológicos.

### 3.1 Preparación del soporte

Para el trabajo operativo en la elaboración del soporte entenderemos que:

Se llaman soportes a los materiales tales como el revoco, madera, lienzo, cartón papel, etc. que en parte sin imprimación, en parte después de una imprimación, son pintados soportando la verdadera capa del cuadro. Todo soporte tiene sus propiedades específicas que hay que conocer si se quiere realizar sobre él un trabajo duradero que no varíe nada más que dentro del marco de lo normal y sano envejecimiento.<sup>95</sup>

Consideremos que una pintura al óleo sobre lienzo consta de los siguientes elementos:

- Bastidor de madera
- Soporte, que a su vez se constituye por el textil o tela de lino
- Encolante previo a la base de preparación
- Base o preparación
- Dibujo<sup>96</sup>
- Capa pictórica
- Película de protección (barniz)

#### 3.1.1 El bastidor

El bastidor o soporte auxiliar también es conocido como soporte estructural de la tela o lienzo y debe ser fabricado de madera en forma de marco, de preferencia de

---

<sup>95</sup> Max Doerner. *Los materiales de pintura y su aplicación en el arte*, Reverté, España, 1980, p. 127.

<sup>96</sup> Ana Calvo. *Conservación y restauración...*, op. cit., p.105. Aquí, la autora considera el dibujo como parte material de la pintura.

cedro. La función del bastidor como elemento sustentante o estructural de la pintura es mantener estirada la tela o soporte de la pintura y proporcionarle ligereza para su mayor facilidad en el transporte.

### **3.1.2 El soporte**

Aunque lo más sencillo hubiera sido comprar el soporte comercial para pintar la copia, nos encontramos con varios inconvenientes que se oponían a nuestros requerimientos, particularmente por tratarse de reproducir una pintura de la época colonial.

Las telas comerciales únicamente se consiguen con fondo blanco y en este caso hablamos de una reparación llamada de gesso de base acrílica, por lo cual nos veríamos en la necesidad de preparar un fondo adicional “al almagre” para imprimir nuevamente la tela a base de una resina sintética llamada mowilith, más un material inerte y que sirva de carga como el caolín inglés o del país, y un pigmento rojo óxido conocido también como almagre. Sobre todo porque si pretendemos hacer una copia de pintura virreinal debemos tomar en cuenta como primer requisito lo siguiente: “[...] una pintura colonial que no tiene una preparación roja,...o no es mexicana o no es virreinal”.<sup>97</sup>

Además, el textil utilizado en los bastidores comerciales es de algodón, de tela de manta, ni siquiera de loneta. Otro inconveniente es que tales bastidores son de madera de pino medianamente grueso, algunos con cuñas y otros engrapados.

Otra opción que advertimos fue la de hacer el montaje de la tela de lino sobre el bastidor (con la recomendación de que sea de cedro) para luego aplicarle la preparación elaborada por nosotros al almagre en la tela ya montada de forma

---

<sup>97</sup>José Sol Rosales, “El manual...”, op. cit.,p. 69.

definitiva sobre el bastidor. Tampoco elegimos esta alternativa porque la base de preparación sería acrílica.

La decisión fue trabajar el soporte y la preparación con un tercer elemento intermedio en el proceso: un bastidor provisional o de trabajo, tomado del procedimiento de reentelado de pintura que utilizan los restauradores de pintura de caballete y que será con el que demos inicio.

### **3.2 Materiales y procedimiento para la producción del soporte de la copia**

En esta sección trataremos de acercarnos a la manufactura y tecnología de la época en cuanto a conocer la forma en la que se elaboró y los materiales que se utilizaron para el retrato de Ana María Pérez Cano.

La elaboración y preparación de los componentes de la copia irán acompañadas de las condicionantes en la forma de conseguir la materia prima y de los resultados en el análisis de la pintura original:

El formato no es el original, ya observamos que la pintura fue recortada. Aunque la película protectora de barniz damar tampoco es original, pues el damar se descubrió a mediados del siglo XIX, no se debe retirar esta capa protectora actual, no por lo menos para la realización de nuestra copia porque de esta manera motiva a que ocupemos colores modernos para amarillear ligeramente y de manera homogénea los colores en la copia.

#### **3.2.1 Materiales para la hechura de bastidor provisional**

- Dos largueros de madera de pino de ayacahuite con las siguientes dimensiones, 1.40 cm de largo X 10 cm de ancho X 8 cm de profundidad.



- Dos cabezales de pino de ayacahuite de 100 cm de largo X 10 cm de ancho X 8 cm de profundidad.
- Cuatro esquineros de refuerzo (cachetes) del mismo material de 40 cm X 10 cm X 8 cm.

Herramienta:

- Taladro
- Tornillos

### **3.2.2 Procedimiento para el armado del bastidor provisional**

Se escuadran los cuatro ángulos del bastidor provisional con los esquineros o cachetes para armar el bastidor de tal manera que éstos tienen la función de estabilizar, dar resistencia a la estructura y mantener estirado el lino, a la vez que sea reutilizado constantemente.

### **3.2.3 Montaje de la tela de lino sobre el bastidor de trabajo**

A continuación proporcionamos una lista general de los materiales y herramientas, y una descripción de los procedimientos que necesitamos llevar a cabo para dar el primer paso en la elaboración del bastidor definitivo, construyendo primeramente un bastidor de trabajo con carácter provisional, para tener un soporte adecuado sobre el cual aplicar la capa de preparación almagre que caracteriza a la pintura virreinal.

Materiales:

Tela de lino crudo, una pieza con medidas de 145 cm X 105 cm.

La tela debe rebasar en dimensiones al bastidor provisional de trabajo cuyas medidas son de 140 cm X 100 cm y las de la obra original, que mide 117 cm X 85 cm, que son las del bastidor definitivo para la copia.

Herramientas:

- Cuatro pinzas de tapicero (de presión), también llamadas pinzas de pato
- Engrapadora eléctrica
- Grapas de cobre

Se debe proceder a “presentar” la pieza de lino con dimensiones de 145 cm de altura por 105 cm de base, sobre el bastidor de tal manera que quede rebasado con un margen de aproximadamente seis centímetros.

El engrapado no se hace a los costados sino sobre la parte perimetral de la “cara” del lino en tres hileras de grapas. Luego, se recorta el margen sobrante de dos centímetros del lino de tal forma que quede al filo de la madera.

### **3.2.4 Elaboración de la base e imprimatura**

Si entendemos que el siguiente proceso consistirá en elaborar:

El material sobre el que se ejecuta una pintura al óleo [y que] se divide en dos partes: la imprimación o base, y el soporte sobre el que está dicha superficie.

Los tres tipos principales de bases son las bases al óleo, las de gesso y las de emulsión, que son una mezcla de los dos primeros. Hay otros tipos de bases que se usan menos.

Los principales soportes son telas tensadas en bastidores de madera, [...].<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> Ralph Mayer. *Materiales y técnicas del arte*, Herman Blume, España, 1983, p. 307.

Los elementos anteriores se retoman en el apartado 3.2.5 haciendo una adecuación de la receta de Max Doerner de la imprimatura.

### **3.2.5 Fabricación de la base de preparación**

Para elaborar nuestra preparación es importante lo que Juan Sol Rosales dice acerca de la imprimatura en la época virreinal, que era roja, pero también es relevante que demos voz a otro especialista y estudioso en técnicas de materiales de la época colonial en México como lo es Abelardo Carrillo y Gariel.

En la Nueva España se utilizó como imprimatura la “talvina”, que no era otra cosa que engrudo de harina de trigo y miel “[...] la que fue sustituida por el aparejo de agua-cola, sobre la que se encuentra la imprimación de almagre molido con aceite”.<sup>99</sup>

Aquí, se hace referencia a la preparación en dos partes: la base o “aparejo” que es una preparación magra de agua-cola, y la imprimatura al aceite con almagre, es decir, óleo. Consideramos que es conveniente que para nuestra copia se ocupe una combinación de ambas; es decir, que usemos un fondo de temple ya que: “[...] utilizándose conjuntamente colas y aceites, en aras de obtener una preparación mucho más elástica, capaz de resistir los movimientos que la tela indefectiblemente había de sufrir”.<sup>100</sup>

Por lo tanto, ocuparemos la siguiente receta de Max Doerner, para luego hacerle las adaptaciones y modificaciones necesarias de acuerdo a las prerrogativas de nuestro trabajo de copia:

Media creta o fondo al temple (al semióleo)

---

<sup>99</sup> Abelardo Carrillo y Gariel. Técnica de la pintura... *op.cit.* Pág. 97.

<sup>100</sup> Giovanna Scicolone. *Restauración de la pintura contemporánea. De las técnicas de intervención tradicionales a las nuevas metodologías.* Nerea, España. 2002, Pág.44.

Se fabrica del siguiente modo:

1. Una mano de agua de cola al 70: 1000, como en el fondo de creta.

Una vez secado este encolado:

2. Partes iguales en volumen, de creta o yeso, blanco de zinc y agua de cola coagulada, se mezclan íntimamente. Luego, se deja caer a gotas el barniz de aceite de linaza, previo calentamiento moderado al baño María. La cantidad de este barniz es de 1/3, 1/2, o 2/3 en volumen, según se quiera un fondo más o menos absorbente. Tras la adición del aceite de linaza, se añade todavía a gotas una parte en volumen de agua, bajo constante agitación.

3. Con esta masa se dan 2 o 3 capas lo más delgadas posible.

El agua de cola coagulada se produce dejando reposar largo tiempo la solución de cola enfriada. Hay que dividirla finamente antes de mezclarla con el material de relleno. Estas reglas son muy importantes, pues, de no seguirlas, el barniz de aceite de linaza con cola no llega a formar una emulsión.

También es importante el orden de sucesión de las adiciones. Si se añadiera el barniz de aceite de linaza antes que la cola, el blanco de zinc se apelmazaría con el primero, formando una masa insoluble que no admitiría ya cola alguna. Todos los fondos, pero en especial los que contienen aceite, han de darse capas tan delgadas como sea posible, diluyéndose lo necesario para que se extiendan bien. Donde una capa gruesa saltaría, se mantienen elásticas dos o tres análogas, pero más finas. En los fondos de media creta se une el componente acuoso (agua de cola) con el graso (barniz de aceite de linaza), íntimamente, formando una emulsión, y ello constituye la esencia del temple. El fondo ha de ser espeso para que tome el aceite; entonces admite fácilmente el barniz de aceite que al principio se aplica a gotas con el pincel. Las masas de creta frías y coaguladas se adaptan muy bien, por lo tanto, para la producción de los fondos de media creta. Si el fondo está caliente y por lo tanto más fluido, absorbe mal el aceite y lo separa luego otra vez con facilidad.<sup>101</sup>

Como hemos observado en la anterior receta, para la elaboración de la base de preparación necesitamos un aglutinante, ocuparemos uno de origen orgánico, la cola de conejo coagulada, para poder lograr la emulsión con el aceite.

También se aconseja un material de carga que sea inerte, la creta o el yeso, nosotros ocupamos el carbonato de calcio (CaCO<sub>3</sub>). Y para sustituir el pigmento de blanco de cinc usaremos el rojo óxido o almagre.

Una vez terminada la aplicación de la base y que podamos decir que tenemos el soporte almagre terminado y listo para el siguiente paso, de montaje

---

<sup>101</sup> Max Doerner. *Los materiales ...*, op.cit pp. 151-152.

sobre su bastidor definitivo, dejaremos que seque como mínimo dos días para luego proceder a pulirlo bajo la siguiente recomendación:

El pulido [es] por vía seca [y] se hace [...] con papel de lija o con piedra de pómez, introduciendo un pedazo de cartón detrás de la tela y debajo del bastidor para que no pueda sobresalir el borde interno de éste, mientras se pasa el cuerpo frotador sobre la superficie, sin apretar, con ligeros movimientos circulares.<sup>102</sup>

### **3.3 Montaje de la tela preparada e imprimada sobre el bastidor definitivo**

Una vez que tenemos listos el bastidor definitivo elaborado con las especificaciones solicitadas, el soporte imprimado y separado del bastidor provisional (previo recorte), procederemos a realizar el montaje de la tela valorando el tensado:

Siempre se ha sostenido que el telar (bastidor), como mecanismo de tensión –y, por ello, en algún modo equilibrante de las distintas fuerzas que actúan sobre el soporte– es el responsable principal del comportamiento de una pintura. Es ésta una manera impropia de enunciar el problema: no es el telar (bastidor), sino el modo en que se efectúa el tensado quien determina el comportamiento final de la pintura; esta determinación se dará evidentemente en mayor medida en las partes que interactúan directamente en el soporte. El tensado siempre se realiza manualmente, tanto en la fase de colocación final de la pintura en el telar (bastidor) definitivo como en la colocación de la tela en el provisional, durante la operación del entelado.<sup>103</sup>

Actuaremos con el siguiente material y de acuerdo al posterior procedimiento:

Material:

2 pinzas de tapicero (conocidas también como pinzas de pato)

Engrapadora eléctrica

Grapas de cobre

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.146.

<sup>103</sup> Giovanna Scicolone. *Restauración de la pintura contemporánea...*, p.38.

### **3.3.1 Procedimiento**

La pieza de tela preparada e imprimada se “presenta” encima del bastidor de fijo; luego, se procede a engrapar. Primero se sujeta con una grapa al centro de cada lado del bastidor, que sería una sujeción provisional, para continuar estirando en una segunda ocasión y engrapar alternadamente del centro hacia los lados primero de los cabezales y después de los largueros de manera pareja.

Debe verificar constantemente de forma táctil y visual la tensión que se ejerza sobre la tela en el momento de engrapar. Después, se retira la grapa provisional volviéndose a sujetar con las pinzas de presión y engrapar nuevamente y de forma definitiva.

Decidimos dejar una pestaña o margen sobrante de la tela preparada en el montaje para pegarla en el anverso del mismo bastidor, como lo hacen los restauradores de caballete en el proceso de re-entelado de pintura de caballete.

Entonces, se tendrá un soporte, también conocido como tela o lienzo, listo para comenzar a trabajar la otra parte del proceso, es decir si: “[...] en pintura, el término ‘lienzo’ indica una tela imprimada, lista para usarse; también puede emplearse para designar un cuadro al óleo terminado”.<sup>104</sup>

### **3.4 El proceso de dibujo**

A continuación, hacemos una descripción general del procedimiento para obtener el dibujo y la forma de transferirlo a la superficie de la tela preparada.

---

<sup>104</sup> Ralph Mayer. *Los materiales...*, *op.cit.* p. 307.

No se creyó conveniente cuadrricular la tela nueva almagre que fabricamos por la dificultad que acarrearía estar borrando y tratando de corregir sobre ésta, que, aunque se encuentra lijada, aún presenta aspereza para el tipo de dibujo y trazo en la precisión en la línea que necesitamos. Por esta razón, decidimos copiar el dibujo en papel aparte y sobre él corregir o borrar con el fin de que el dibujo terminado fuera más preciso y limpio al transferirlo sobre el lienzo.

#### *Material y procedimiento de transferencia del dibujo al soporte*

Una hoja de película mailar transparente de 127 cm X 95 cm Se cuadrriculará con bolígrafo de tinta negra, en cuadros de 2 cm X 2 cm, con un margen de 5 cm alrededor de la cuadrícula 117 cm X 85 cm. Esta película cuadrricularada se colocará encima de la obra original.

Una hoja de papel bond de 137 cm X 115 cm, con un margen de 10 cm alrededor de la cuadrícula de 117 cm X 85 cm, con cuadros de 2 cm X 2 cm. En esta hoja de papel bond se copiara el dibujo.

Una hoja de película mailar de 127 cm X 95 cm. En esta película se calcará únicamente el contorno o el dibujo lineal de la obra. De la misma manera, servirá para transferir el dibujo de contorno sobre la superficie de la tela preparada.

Una vez obtenido el dibujo sobre la película mailar se procede a trasferirlo al soporte de la pintura del siguiente modo:

Primeramente se coloca una hoja de papel carbón.

Luego una hoja de papel de china.

Seguidamente la película mailar que tiene el dibujo.

En seguida se procede a “calcar” el contorno del dibujo con un bolígrafo de tinta roja que nos servirá de guía para saber lo que vamos transfiriendo y avanzando.

De esta forma, obtendremos un dibujo completamente lineal y limpio sobre la superficie del soporte.

### **3.5 Ejecución de la copia**

Es importante mencionar acerca de la ventaja de elaborar la copia frente al original, no ocupando fotografías o reproducciones como referencias. Si ya de por sí ver la obra original de cerca es un privilegio, más aún lo es realizar la copia teniendo delante la pintura original en el proceso de elaboración.

Dicha ventaja constituye prácticamente cerca de 50% de posibilidades que influyen en la calidad del producto final. Hemos observado copias en otros lugares y nos enteramos que fueron realizadas tomando como referencia reproducciones o fotografías y, a pesar de la calidad y factura (intencionalidad), en la ejecución se observa una ligera o notable baja en la calidad final.

Sumaremos a estas ideas otro hecho importante, que se señaló en el capítulo anterior: el resultado del examen a simple vista, cuya conclusión en relación al barniz que presenta la obra actualmente, y que para nuestros fines de copia tiene una relativa y aparente desventaja, es que si la pintura original tiene la capa de protección oxidada y no debemos retirársela, no veremos los colores en su brillantez y matiz original sino que a través del barniz oxidado y amarilloso.

El efecto amarillo ámbar que tiene la pintura de retrato original determinará nuestra forma de pintar, en cuanto a condicionante técnica, porque tendremos que amarillar los colores que apliquemos.



Lo anterior nos lleva a dos conclusiones importantes: que la copia se le parecerá al original en este momento de su vida y ésta será como un registro de aquélla (véase Ana Calvo en la parte que hace mención de las copias como testigos de cómo fue determinada pintura; v. *gr.* una pintura de Velásquez a la cual se le hizo una copia antes de ser recortada, lo que permite saber cómo era antes de ese evento).

### **3.5.1 Materiales de pintura**

- Colores al óleo
- Pinceles
- Un tiento
- Aceite de linaza espesado al sol
- Paleta de madera o de plástico
- Esencia de trementina (o aguarrás de primera)

Como parte del equipo elemental que necesitamos:

- Dos caballetes, importantes para el desarrollo en el trabajo.
- Espacio con buena iluminación. Indispensable ya que necesitamos de una buena luz para la identificación de detalles minuciosos en el rostro y en otras zonas de la pintura que requieren mayor tiempo de atención y evitar que nuestra vista se fatigue.

Los colores al óleo decidimos comprarlos y fueron de la marca Winsor and Newton, importados, porque son de muy buena calidad.

Los colores fueron los siguientes:

- Amarillo
- Rojo

- Azul
- Blanco
- Negro

Los colores al óleo conocidos como tierras fueron:

- Ocre
- Rojo de óxido
- Siena tostada
- Sombra tostada

Carrillo y Gariel señala los colores de la época de la siguiente manera: “[...] a través de toda la época colonial encontramos únicamente el uso de seis colores: bermellón, azul, ocre, tierra roja en sus diversos tonos, negro y blanco”.<sup>105</sup>

Los pinceles que ocupamos, fueron también de la marca Winsor and Newton con las siguientes características:

Un pincel Winsor and Newton, serie cirrus 770, # 2

Dos pinceles W & N, serie cirrus 770, # 4

Un pincel W & N, serie cirrus, # 8

Dos pinceles W & N, serie cirrus 770 # 10

Dos pinceles W & N, serie 16. # 0 0 0

Dos pinceles W & N, serie 16, # 3

Un pincel W & N, serie 16, # 6

Un pincel W % N, serie 16, # 8

El aceite de linaza fue de la marca Talens, sólo que tuvimos que ponerlo a espesar al sol, para que al diluirlo con el óleo, seacara más rápido.

---

<sup>105</sup> Abelardo Carrillo y Gariel. *Técnica de la pintura...*, op. cit., p. 83.

La esencia de trementina la compramos en la droguería “La Cosmopolita” en cantidad de 500 ml.

### 3.5.2 Aplicación de la pintura

A esta sección corresponde lo que es propiamente la pintura. Es decir, la aplicación de las capas de color dispersas en cierto orden sobre la superficie. Y para el caso de la copia de pintura de caballete corresponden únicamente las llamadas operaciones manuales<sup>106</sup> del proceso pictórico. Pero, más allá de esta idea, está la dificultad de lograr la similitud en calidad del color, el parecido con el personaje y de la factura de la copia en general.

Aquí, se concretaran todos lo preparativos: el material elaborado, los conocimientos adquiridos durante la investigación, la experiencia en dibujo y en pintura, etcétera. La aplicación técnica de la capa pictórica en la fase inicial, que se conoce como “manchado”, tiene la función de cubrir el fondo de preparación y facilitar las siguientes y sucesivas capas de pintura, además de un mejor manejo y deslizamiento del pincel con la carga de óleo.



Foto 13

---

<sup>106</sup> Juan Acha. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p. 31.



Foto 14

Se fondean grandes áreas (véase fotografías 13, 14 y 15). Para “fondear”, primeramente, se mezcla la pintura con un diluyente del óleo: la esencia de trementina, con la intención de abarcar la mayor área posible de color.



Foto 15

Con esta dilución óleo-trementina se pretende además que la primera aplicación de la pintura sea “magra”, siguiendo el principio de orden “graso sobre magro” y de esta manera tratar de evitar el llamado efecto “vórtice”, causa de las craqueladuras tempranas en la película de pintura:

[...] uno de los más frecuentes [efectos de craquelado] es el producido por la denominada “acción vórtice”: se trata de un estrés mecánico que deriva de la acción física y química, pues al evaporarse el disolvente que diluye el aglutinante dentro de la película pictórica, se expulsan diversos productos gaseosos derivados de los procesos químicos. Aunque la pintura esté seca al tacto, debajo puede encontrarse todavía blanda y, por lo tanto, sujeta a deformación plástica.<sup>107</sup>

Una vez cubierta toda la superficie con la capa de pintura “magra” continuamos con la aplicación del color al óleo ligeramente diluido con aceite de linaza espesado al sol, con posteriores retoques de color local en zonas de detalles más rigurosos de claro oscuro y afinación de detalles en la fisonomía del personaje; tanto en la representación del tejido de encaje en la vestimenta del personaje como en el escudo de armas que le acompaña.

Una vez concluida la fase de manchado, es decir que toda la superficie esté cubierta de pintura (magra), se procede a modelar los volúmenes primarios de la figura humana, el rostro y las manos. Luego se matizan los detalles de la nariz, los ojos, y los diversos detalles de la vestimenta, el escudo de armas y la cartela con la leyenda.

En la aplicación técnica de las capas de pintura hubo la necesidad de que las mezclas de pintura se secaran de un día para otro, ello lo logramos diluyendo la pintura al óleo con aceite espesado al sol y trementina, sin ocupar secativos (de cobalto). Aunque contradictoriamente, por otro lado, cuando preparábamos volúmenes de pintura que no alcanzamos a ocupar en el momento, pero eran necesarios para otra sesión de pintura, si tenían como diluyente el aceite espesado

---

<sup>107</sup>Givanna Scicolone. *Restauración de la pintura contemporánea... op. cit.*, p. 58.

al sol era indispensable que no secan en la paleta. Para no desperdiciar material y aprovechar las mezclas de color, resolvimos sumergir en agua los volúmenes de pintura preparada y mezclada.

### **3.6 Funciones de la copia en el museo**

Como hemos observado acerca de las amplias posibilidades de la conservación preventiva, también la identificamos como:

[...] el conjunto de operaciones y técnicas que tienen como objetivo prolongar la vida de los bienes culturales, es evidente que se trata de un término genérico que incluye tanto las medidas de prevención y control como las intervenciones encaminadas a hacer pervivir las obras deterioradas, las medidas de conservación engloban por lo tanto, también, toda la legislación que trata de proteger el patrimonio histórico y cultural, mediante la catalogación, el control del tráfico de obras, apoyos financieros y muchas otras cuestiones.<sup>108</sup>

Esta visión de preservación define las labores de la conservación preventiva aplicadas al museo y, debido a su amplitud, como las acciones externas al objeto, podemos proponer inscribir la copia como una medida preventiva contra los riesgos de daños y deterioro al que son expuestas las pinturas de caballete en la constante dinámica del museo a causa de los préstamos que éste realiza con dos variantes:

1. En la situación de una pintura que se encuentre ubicada físicamente en el depósito de colecciones, que es el caso que aquí se trata.

2. En la circunstancia de un cuadro que se esté exhibiendo en una sala de exposición permanente. En esta particularidad, la copia se prestaría y la pieza original no se movería de su lugar. Por lo que la copia servirá de auxiliar y sustituto

---

<sup>108</sup> Ana Calvo. *Conservación y restauración de pintura... op. cit.*, p. 25.

en las funciones museográficas de la pintura original, procurando de esta manera no afectar ni interrumpir el gui3n museol3gico original.

## **Conclusiones**

Como hemos observado en el desarrollo de esta tesis, los pocos ejemplares de copia de pintura de retrato virreinal que localizamos acompañando al acervo pictórico del MNH, ya sea en las salas de exposición permanente o en resguardo dentro del depósito de colecciones, han tenido una importancia y utilidad relacionadas con las funciones sustantivas del museo.

La reproducción de pintura de retrato puede sustituir a la pieza original que necesita el museo en el discurso histórico museográfico, a causa de que este no cuenta con la obra original, por diversos motivos. Aunque estos casos son mínimos, se presentan en los museos de contenido histórico.

Ante una carencia de tal orden, el museo tiene como recurso la copia, y que esta razón a su vez sea válida, se debe a que en las exposiciones histórico-didácticas se utilizan los bienes pictóricos culturales como elementos sintáctico-discursivos por su cualidad icónico-informativa para la enseñanza no formal de la historia.

Es decir que si la pintura de retrato novohispano original y su copia convergen en la similitud de la imagen y soporte material, esta situación permite que únicamente en un discurso histórico-museográfico sea posible tal sustitución.

El público ante la presencia de una copia de pintura de caballete presentada en una exposición, no tiene como respuesta la idea de sentirse engañado. La mayoría de las veces no se percata, precisamente porque la secuencia discursivo-histórica en las salas es continua y en ello contribuye la copia, ya que la exhibición del patrimonio cultural en la exposición permanente del MNH tiene un objetivo más didáctico y de difusión que estrictamente científico.



Es decir que el discurso histórico didáctico del MNH esta dirigido a un público amplio de diferentes niveles escolares y no estrictamente a un público especializado de niveles académicos y científicos en historia, de ser así la copia no tendría cabida y el museo no cubriría su objetivo de comunicación social amplia. .

Si las copias de pintura de retrato colonial se hacen necesarias para completar el discurso histórico-museográfico en la exposición permanente del MNH; en posición similar se encuentran algunos museos de historia regional, pues deben abordar la historia nacional y la historia regional, por lo tanto se hace necesario para ellos incluir retratos de personajes que desde el principio, en el transcurso, y al final del virreinato en nuestro país detentaban el poder de la corona española, o el de la Nueva España, o el de la religión.

Pero una gran mayoría de los más importantes retratos novohispanos se encuentran en el MNH. Por lo que la única vía para que algunos museos histórico-regionales completen su discurso histórico-museográfico es utilizando una copia de pintura de retrato, cuya referencia necesariamente tiene que recurrir a las piezas pictórico-virreinales del MNH.

Todo ello ante el hecho de la existencia una obra retratística novohispana única proveniente de nuestro pasado inmediato, considerada importante y reconocida como patrimonio cultural nacional, a la vez que se le ha concedido un valor simbólico, testimonial. De la misma manera que sea útil para la enseñanza no formal de la historia de México a través de los discursos histórico-museográficos.

Siempre que se presenta el inconveniente de que una obra pictórico-retratística de origen virreinal única la necesiten al mismo tiempo dos o más museos importantes, o que algunas instituciones privadas u oficiales soliciten la pintura original en préstamo temporal. Aunque la demanda cultural debería incrementar la producción de copias de pintura de retrato histórico, como actividad

proveniente de las artes visuales, para completar exposiciones históricas, sin embargo no sucede así.

De la misma manera podemos explicar, en parte, la demanda de copias hasta el momento y para que se continúen realizando, más adelante, dependerá de las decisiones políticas de los funcionarios en turno de las instituciones prestantes y prestatarias, oficiales o privadas, encargadas de promover nuestra riqueza cultural a través de exposiciones tanto a nivel nacional, al interior de nuestro país, como a nivel internacional, para que otras culturas conozcan la riqueza de la nuestra.

Entonces si tenemos una pintura representativa de un periodo histórico que sirve para construir diversos discursos histórico-didácticos pero que por ser única tiene el inconveniente de constantes solicitudes para préstamo, al mismo tiempo por dos o más instituciones, es cuando se hace indispensable realizar una copia.

Nuestra idea no fue una copia de pintura con utilidad simple sino con doble función: como recurso para cubrir no sólo el aspecto de la exhibición en primera instancia, como tarea sustantiva del museo, sino que además, se complementa con el de la conservación del patrimonio pictórico cultural del MNH, para que sea la conjunción de ambas tareas sustantivas, que en estricto sentido es el objetivo de nuestra tesis.

De forma más específica y particular, nos referimos al binomio conformado por las actividades de exhibición-conservación del patrimonio pictórico de retratos de origen virreinal del MNH. Esas piezas de origen novohispano, como es el caso del retrato de Ana María Pérez Cano, que por su antigüedad (247 años) es más susceptible al daño en sus componentes constitutivos. Las obras novohispanas tienen una mayor vulnerabilidad a factores de deterioro, al manejarse y manipularse en la dinámica expositiva cuando salen del museo en calidad de préstamo temporal.

Ante esta situación la restauración marca criterios, recomienda medidas de cuidado y protección para esos bienes pictóricos, y por su parte la conservación preventiva tiene que planear y prever todos los factores externos al objeto que procuren su preservación.

Para entender el concepto de conservación preventiva en museos tuvimos que acudir a la disciplina de la cual proviene: la restauración. Fue necesario porque en esta actividad de conservación preventiva como labor interdisciplinaria localizada en museos, es donde tienen cabida las artes visuales a través de la práctica de copia de pintura.

Al sustituir a la pieza original para equilibrar la actividad sustantiva de la exhibición con el cuidado de las pinturas, específicamente en los préstamos, con la labor prestante-comodataria el MNH cumple como institución museológica y como parte integrante del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Porque esta pieza es constantemente solicitada en préstamo temporal, y por lo tanto se encuentra sometida a riesgo de deterioro en la salida, transporte y manipulación, para exposiciones artísticas o para exposiciones históricas.

A su vez se hizo necesario que al abordar la práctica de reproducción de pinturas tuviéramos que conceptualizarla y redimensionarla en la disciplina de su origen, las artes visuales, como una práctica empírica de la pintura, con una aplicación y uso en museos históricos y que no necesariamente es un producto artístico.

De manera subsidiaria y breve, mencionamos otros aspectos sustantivos del museo como los de la investigación en historia de México e historia del arte mexicano. Del tipo de investigación histórica que se realiza en el museo, que recurre a objetos como fuentes icónico-informativas, se diferencia de la que se

realiza en los ámbitos académicos, marcadamente y centrada en el estudio de la imagen del cuadro, porque ahí las pinturas se estudian como documentos, y que en el museo las investigaciones históricas se complementan con el estudio del soporte físico y material del cuadro que realiza la restauración de bienes muebles culturales.

La restauración provee de elementos metodológicos y rigurosos a la investigación histórica que se realiza en el museo, para determinar certeramente o lo más cercano posible el origen tecnológico, la manufactura y los materiales constitutivos de la obra y, que todo esto tiene que ver con la autenticidad de la pieza pictórica cuando se tienen dudas. O cuando se presentan cuestionamientos relacionados con la copia utilizada como falsificación, posición de la que no escapa el museo, en el acrecentamiento de su acervo pictórico con la adquisición de cuadros, a través de la compra o donación.

Además y sobre todo el museo debe procurar mediante la restauración-conservación la pervivencia del cuadro hacia el futuro como fuente de consulta no solo para la investigación histórica de la época colonial que vivió nuestro país o la investigación en historia del arte virreinal; sino que además para que las futuras generaciones recurran a la obra, la conozcan e identifiquen la huella de nuestra memoria histórica y artística a través de esa manifestación pictórica novohispana por medio de las exposiciones.

El MNH entre sus diversas labores de difusión del patrimonio cultural que resguarda, tiene que cubrir un amplio rango de préstamos de acervo tanto pictórico como de otros bienes muebles culturales. Particularmente nuestro interés se centró en las piezas de pintura originarias del periodo histórico virreinal, porque en este conjunto se encuentra nuestra pintura-tema, el retrato de Ana María Pérez Cano.

Algunos de los cuadros de esa colección fueron realizados por grandes artistas novohispanos, una gran cantidad pintados por autores anónimos y otros tantos ejecutados por pintores menores, cuyo tema es el retrato de personajes destacados de la Nueva España, o por ser únicamente la imagen de un personaje representativo de ese periodo y ofrecer información y datos de algún hecho histórico, social, político, artístico o cultural importante.

Es el caso del retrato realizado por Miguel Cabrera de Ana María Pérez Cano, cacica, descendiente de Moctezuma, que nos hace reflexionar no solo en las cuestiones artísticas de la época sino que además, en la situación de las cacicas indígenas o mestizas en la época virreinal de mediados del siglo XVIII y del papel que tuvieron en la sociedad o en la organización política, cultural y religiosa en la Nueva España.

Además podemos decir que la pieza pictórica con la que trabajamos, fue realizada por un artista virreinal reconocido y que la obra representa a un personaje civil femenino e histórico no destacado, pero importante en la actualidad por la información que aporta como testimonio material y huella de nuestro pasado mestizo.

Y que por ello se le atribuyen a la obra los caracteres históricos y artísticos; de lo cual podemos explicarnos que las demandas de solicitud en préstamo es mayor para esta pieza en particular, en ambos sentidos, para cubrir funciones de elemento sintáctico tanto en discursos histórico-museográficos como en discursos artístico- museográficos.

La copia del retrato de Ana María Pérez Cano se realizó en las instalaciones de MNH por las características particulares de la institución y en esto radica una ventaja única y privilegiada: trabajar directamente con una pieza pictórica del patrimonio cultural del país.

Porque además nos encontramos ante la posibilidad de observar la mayor cantidad de detalles en la pintura original y cotejarlos constantemente, durante el proceso de ejecución de la copia. Todo ello redundará en la calidad final de la copia de pintura de caballete.

Las características particulares de la institución nos mostraron que siempre que se emprenda un trabajo de este tipo, nos debemos sujetar a medidas rigurosas de seguridad y conocer criterios básicos e indispensables de conservación en el manejo, manipulación y traslado de los bienes pictórico-artísticos, lo cual implica tomar conciencia de la importancia de trabajar con piezas del patrimonio cultural.

Por todo lo dicho hasta aquí y una vez concluida la copia de pintura de retrato virreinal, el retrato de Ana María Pérez Cano, se puede afirmar que logramos “el parecido”, la semejanza con la obra original.

Esta copia en cuanto a su conformación matérica y factura de la imagen, tiene la calidad requerida para cumplir con las funciones de sustitución en el discurso histórico-museográfico que se requiera, con fines de conservación del bien pictórico cultural original al que puede sustituir en casos de préstamo. Y por último, creemos que es importante nuestro desempeño en el trabajo de las artes plásticas para generar un recurso que contribuya a la conservación y exhibición de esta fracción del patrimonio pictórico nacional que custodia el MNH.

## Bibliografía

Acha, Juan, *El arte y su distribución*, UNAM, México, 1984.

———, “En torno al dibujo actual de México”, en revista *Plural*. Excelsior. México. Segunda Época, vol. XII-IX, núm. 14, junio de 1983, pp. 39-45.

———, *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

Andrade, Carmen, *La Pinacoteca Virreinal*, Secretaría de Educación Pública, SEP-Setentas. México. 1974. 158 pp.

Alfaro, Alfonso. “Espejos de sombras quietas”, en *Artes de México*, Artes de México, México, núm. 25, 1994, pp. 9-23.

Ávila, Ana, *El Arte y sus museos*, Ediciones del Serbal, España, 2003, 462 pp.

Bargellini, Clara, “Historia del arte y restauración”, *7º Coloquio del seminario de estudios del patrimonio artístico. Conservación, restauración y defensa*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, 387 pp.

Beck, James y Michael Daley, *La restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia, escándalo*, Ediciones del Serbal, España, 2001.

Buses, José Antonio y Juan Antonio Herráez, “El almacén de bienes culturales”, en Juan Carlos Rico, *Los conocimientos técnicos*, Silex, España, 1999.

Calvo, Ana, *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, Ediciones del Serbal., España, 2002, 383 pp.

———, *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*, Ediciones del Serbal, España, 1997, 256 pp.

Carrillo y Gariel, Abelardo, *Técnica de la pintura de Nueva España*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983 204 pp.

———, *Autógrafos de pintores coloniales*, 2ª edición, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1972, 204 pp.

———, *El pintor Miguel Cabrera*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Memorias, 12, México, 1966, 141 pp. ils.

———, *Indumentaria colonial (a través de la pintura)*, Ediciones de Arte, Colección Anahuac-Arte México, México, 1948.

Ciancas, María Esther y Bárbara Meyer, *La pintura del retrato colonial. (Siglos XVI – XVIII)*, Instituto Nacional de Antropología e Historia-MNH, México, 1994, 243 pp. ils.

Chanfón Olmos, Carlos, *Fundamentos teóricos de la restauración*, 3° ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1996, 347 pp.

Cuadriello, Jaime, “Imposturas y ficciones colonialistas”, en *Artes de México*, núm. 28, Artes de México, México, 1995.

Daley, Michael, “El óleo, el temple y la Nacional Gallery”, en Beck, James y Michael Daley *La restauración de obras de arte*, Ediciones del Serbal, 2001, 276 pp.

Doerner, Max, *Los materiales de pintura y su aplicación en el arte*, Reverté, 4° edición. España, 1980, 461 pp.

Fernández Luis Alonso, *Museología y museografía*, 2° edición, Ediciones del Serbal, España, 2001, 383 pp.

Fernández, Miguel Ángel, “Las colecciones del Museo Nacional de Historia”, en *Tesoros del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1994, 415 pp. Ils.

———, *Historia de los museos de México*, Promotora de Comercialización Directa, México, 1987, 240 pp.

García Blanco, Ángela, *Didáctica del museo. El descubrimiento de los objetos*, Ediciones de la Torre, España, 1994, 169 pp.

*Guía oficial. Museo Nacional de Historia. Castillo de Chapultepec*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Salvat, México, 1984, 112 pp.

Gómez, María Luisa, *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Cátedra, 3° ed., España, 2002, 436 pp.

Kotler, Neil y Philip Kotler, *Estrategias y marketing de museos*, Ariel, España, 2001.

Lavín, Lidia y Gisela Balassa, “El siglo de las luces”, en *Museo del traje Mexicano*, vol. IV, México, Clío, 2001, 80 pp.

León, Aurora, *El museo. Teoría, praxis y utopía*, Cátedra, 7ª edición, España, 2000, 378 pp.



Madrid Jaime, Miguel A., *Cartilla de seguridad y vigilancia para museos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1ª. reimp., México, 1977, 101 pp.

Martínez de Río de Redo, Marita, "Joyería del México colonial", en *México en el tiempo*, México en el tiempo, México, 2000, 70 pp.

Mayer, Ralph, *Materiales y técnicas del arte*, 2ª edición, Herman Blume, España, 1983, 752 pp.

Meyer, Bárbara, *Miguel Cabrera pinxit*, Museo Regional de Puebla/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, México, 1986, 20 pp.

Moreno Guzmán, María Olvido, *Encanto y desencanto. El público ante las reproducciones en los museos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2001, 243 pp.

Ortega, Antonio, "Manipulación, embalaje y transporte de obras de arte", en J. C. Rico, *Conocimientos técnicos*, Silex, España.

Ortega Pérez Gallardo, Ricardo, *Historia genealógica de las familias más antiguas de México*, Mayor de Hacienda de la República Mexicana, 1908.

Ramos, Olga et al., *Normas básicas para la conservación preventiva de los bienes culturales en museos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2000, 51 pp.

Rico, Juan Carlos, *Montaje de exposiciones*, Silex, España.

Rico Mansard, Luisa Fernanda, *Exhibir para educar. Objetos, colecciones y museos de la ciudad de México (1790-1910)*, Ediciones Pomares, España, 2004, 447 pp.

Rodríguez Moya, Inmaculada, "Rostros mestizos en el retrato iberoamericano", en *Iberoamérica mestiza: encuentro de pueblos y culturas*, Fundación Santillana/Conaculta/INAH, España, 2003, 333 pp.

Román Torres, Lorena, Lorena et al., *El lienzo de Cuetzpala*, INAH, Puebla, 2002.

Romero Flores, Jesús. *Iconografía colonial*. Secretaría de educación Pública-Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1940. 244 pp.

Scicolone, Giovanna C., *Restauración de la pintura contemporánea. De las técnicas de intervención tradicionales a las nuevas metodologías*, Nerea, España, 2002, 254 pp.

Sol Rosales, José, "El manual del detector", en *Artes de México*, núm. 28, Artes de México, México, 1995.

Vargas Lugo, Elisa, *Estudios de pintura colonial hispanoamericana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, 178 pp. IIs.

Vázquez Olvera, Carlos. El Museo Nacional de Historia en voz de sus directores. INAH-Plaza y Valdés. México, 1997, 232 pp.

Witker, Rodrigo, *Los museos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001, 63 pp.

Zavala, Lauro *et al.*, *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, 151 pp.