

Asunto: Terminación de Proyecto

Guanajuato, Gto., 13 de octubre de 2022

Comisión de Titulación

División de Arquitectura, Arte y Diseño

Presente

Por este medio nos permitimos informar que la alumna **Thania Lizbeth Zepeda Vidrio** ha concluido satisfactoriamente su trabajo de proyecto de titulación, con el título **"Reintegración cromática de la obra: 'VELLISIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA'"** bajo la modalidad de **Doble Servicio Social Profesional**. Por lo que se encuentra listo para su impresión final.

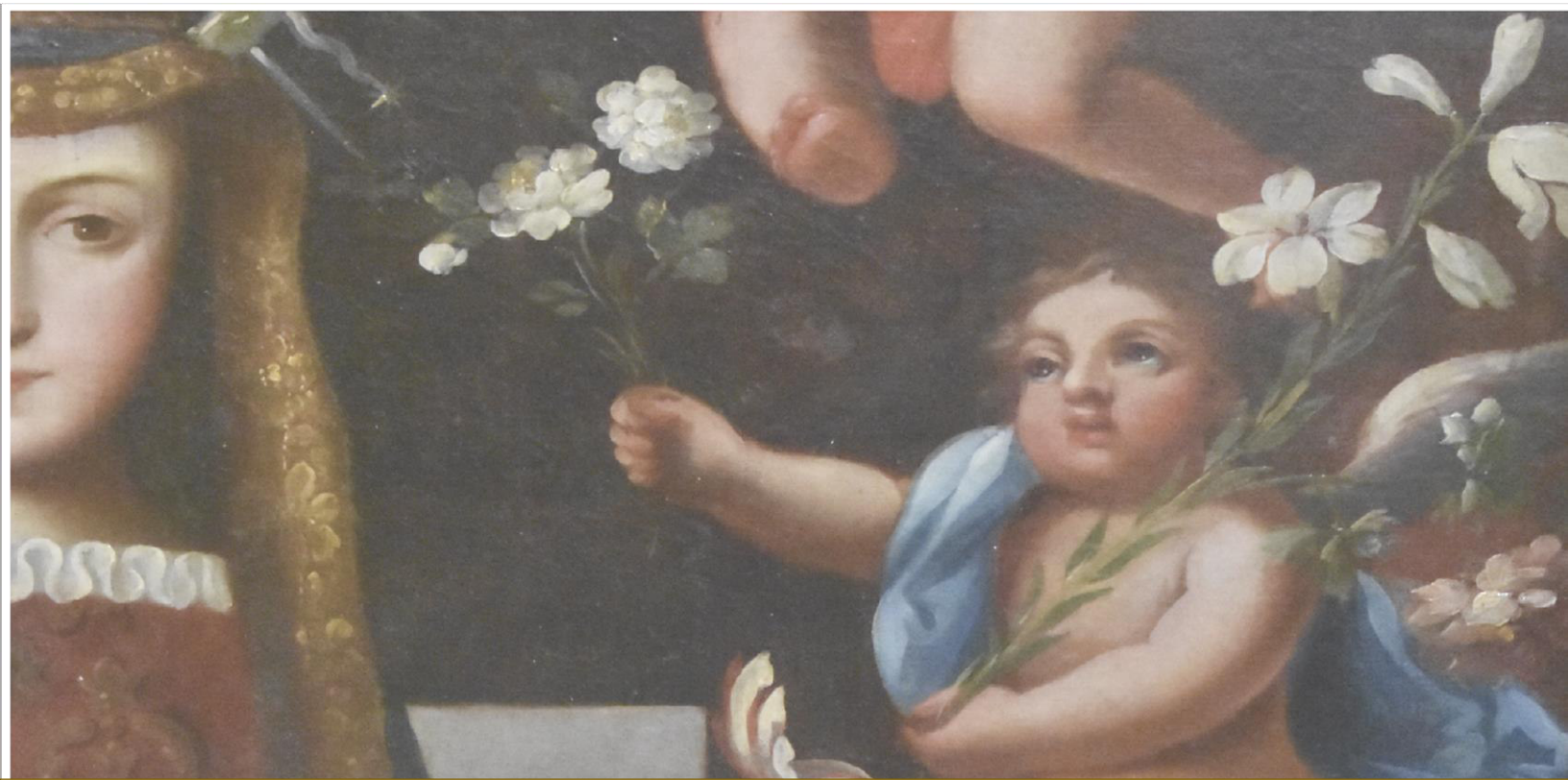
Sin más por el momento, quedamos para cualquier aclaración al respecto.

Atentamente

Lic. Yearim Aritsve Hernández Rodríguez
Directora del Proyecto

Dr. David Charles Wright Carr
Sinodal

MDD. Cecilia Margarita Rodríguez Anguiano
Sinodal



Reintegración cromática de la obra:

“VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”



Créditos de Portada:

Registro fotográfico de la obra “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”,

Thania Lizbeth Zepeda Vidrio

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Reintegración cromática de la obra:

“VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”

Proyecto de Titulación en la Modalidad de Doble Servicio Profesional

que para optar al título de Licenciada en Artes Plásticas

Presenta

Thania Lizbeth Zepeda Vidrio

Director del proyecto:

LDG. Yearim Aritsve Hernández Rodríguez

Guanajuato, Guanajuato

Octubre de 2022

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer infinitamente a dos personas importantes en mi vida, quienes me apoyan y me han apoyado siempre, personas que jamás me cuestionaron al momento de decidir el rumbo de mi vida, o, en otras palabras, lo que siempre quise ser cuando fuera grande: a mis padres. Aquellas personas a las que siempre tengo presentes en cada momento, esfuerzo e iniciativa por querer crecer y subir un escalón más en la vida.

Personas y personajes de mi historia, y de quienes aprendí a dar lo máximo, aunque muchas veces aun cuando no tengo ni idea de cómo resolver las cosas, están allí para recordarme, que querer es poder y que, si se quiere algo en la vida, bien vale la pena intentarlo.

En segundo lugar, agradezco a dos restauradores que fueron un parteaguas al iniciarme en este campo de estudio, quienes me compartieron su conocimiento y pasión por tan noble labor: Karina Xochipilli Rossell, miembro del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y Alfonso Martín Varela, también miembro del INAH y Coordinador de Bienes Muebles de la Universidad de Guanajuato en la Oficina Auxiliar de la Comisión Determinadora de Bienes Preciosos actual Oficina de Bienes del Patrimonio Cultural de la UG.

RESUMEN

“Universidad” es un término que converge en un punto crucial de la humanidad, en donde la universalidad de las cosas se encuentra a la disposición de un conjunto de allegados que buscan no solo una capacitación sino una profesionalización, en un mundo donde el serlo (universitario) significa una responsabilidad y compromisos constantes. Es por ello que en este proyecto se plantean no solo las oportunidades respecto a un departamento en particular, más bien, el cómo uno puede incidir en otro.

Siendo en el trayecto de exploración y aplicación de lo aprendido, en donde se logra visualizar un amplio panorama del campo laboral con sus respectivas áreas, acordes a las afinidades y empatías que se desarrollen en departamentos, dependencias o ramas del propio campo de estudio. Me impulsaron como estudiante a concebir una formación competitiva que, de cierta manera, devuelvo un poco de lo aprehendido en el camino, preservando el acervo artístico, histórico y cultural de una ciudad patrimonial como lo es Guanajuato. Proyecto que sin lugar a dudas explica un caso en particular, un adiestramiento naciente de las inquietudes por aprehender diversas técnicas pictóricas que con el paso de los años, al desenvolverme en círculos tanto artísticos como de gestión cultural, me orillan al punto de querer ser parte de una labor en la que, además de exhibir y difundir de forma visual los tesoros que se tienen en diversas sedes e instituciones, convergen en la necesidad de insertarme en sectores más específicos que estudian de lleno contexto, estructura y componentes para su correcto funcionamiento propios de una realidad cambiante desde diversos ámbitos tecnológicos y naturales que se acontecen día a día. Discurso que plantea una pieza de un acervo desde su presentación, estado y posibles intervenciones en las que se dé a conocer que existe una razón de ser de los procesos, más allá de un simple capricho, así como la relevancia de la misma.

CONTENIDO

<i>INTRODUCCIÓN</i>	8
<i>JUSTIFICACIÓN</i>	11
<i>OBJETIVOS</i>	11
<i>METAS</i>	12
<i>CAPÍTULO I</i>	14
<i>HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA RESTAURACIÓN</i>	14
<i>CAPÍTULO II</i>	16
<i>TIPOS PRINCIPALES DE REINTEGRACIONES CROMÁTICAS</i>	16
<i>CAPÍTULO III</i>	18
<i>PINTURA DE CABALLETE</i>	18
<i>CAPÍTULO IV</i>	20
<i>RESTAURACIÓN CRÓMATICA DE LA PIEZA “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”</i>	20
METODOLOGÍA	23
L Diagnóstico	23
L Limpieza	23
Resane.....	24
Tensado de la tela	24
Capa de barniz brillante	24
Reintegración cromática de la pintura “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”	24
L Capa de barniz mate.....	25
ANÁLISIS Y DESARROLLO	25
ZONA 1	37
L Rigattino:	38
L Nutrido o puntillismo:	38
ZONA 2	44
.....	44
ZONA 3	54
CONCLUSIÓN	76

REFERENCIAS	85
INDICE DE ILUSTRACIONES.....	86

INTRODUCCIÓN

Cada día hacemos historia, creamos, destruimos, recreamos e incluso resignificamos acorde a las exigencias de una nueva era. La diferencia radica en el sentido en que se hacen las cosas, ya que en ellas encontramos el sentido de nosotros mismos aunado al campo en el que nos desarrollamos como entes pensantes en busca de un lugar que confirme o testimonie lo que fuimos y lo que somos. Es por ello que al adentrarme en el ámbito patrimonial, suelo hacer una sencilla referencia en la que todos podamos concebir el mismo sentido de importancia; ya sea tangible (que pueda ser tocado) o intangible (aquello que no se puede tocar) como el conocimiento transmitido de persona a persona, se ve reflejado al imaginar en este caso los tesoros de la universidad como los abuelos de su tiempo, quienes brindaron un aporte más allá de lo que sus materiales compositivos manifiestan el día de hoy, herencia que estamos obligados a cuidar. Pero para que alguna de estas cosas suceda es necesario disponer de lo que la instrucción académica nos haya brindado; es decir, lo que técnicamente se sugiere. Y es en este devenir donde existen dos conceptos muy importantes si del cuidado del bien histórico-artístico se refiera, cuya teoría y práctica van de la mano en cuanto al conocimiento de las técnicas de producción artística, estos son: “conservación” y “restauración” que aun cuando no son lo mismo, ambas trabajan de la mano con el resguardo de los bienes. La conservación se trata de una especie de protección a futuro, es decir, conseguir una estabilización de la manufactura en su estado actual eliminando los agentes de daño o deterioro en los materiales, la eliminación de los agentes que lo alteran, así como el control mismo del área en donde se encuentre dispuesta o exhibida. En resumen, se trata de los datos técnicos del problema, no depende de añadiduras¹; la restauración por el contrario consiste

¹ Xabier Martiarena, 1992: 209.

en adiciones: discernibles, imitativas o integradoras que resultan de una necesidad estética al momento de contemplar una pieza². Lo que nos conduce directamente a la restauración, proceso que en determinado momento de la historia de la humanidad se vuelve una especialidad que se complementa en todo un campo con departamentos muy específicos dentro de sus áreas, puesto que no todas las piezas son de una misma naturaleza matérica ni mucho menos son del mismo ámbito, por ejemplo: pintura, escultura, textil, papel, cerámica o bien de una colección particular, patrimonial, un bien artístico o histórico, mueble o inmueble. Hasta unos meses atrás, creía que una restauración se trataba de un proceso en el que se debía dejar una pieza igual a su estado original. Sin embargo, hoy sé que por el contrario este solo era el resultado de mi desconocimiento en el campo, puesto que, de realizarse un trabajo que deje idéntico a lo que fue en su época, perdería un valor invaluable a lo largo de la historia, porque es necesario que se vean vestigios de un pasado que concebía su entorno de una manera muy específica sean por las circunstancias que fueran. Además, tiene el valor de la o las personas que lo realizaron, así que restaurar debe tratarse de una intervención reversible y evidente. Reversible porque de antemano se sabe que han existido trabajos de restauración en donde la incompatibilidad de los materiales de las piezas con los que se interviene ocasionando un daño irreversiblemente permanente y evidente en la pincelada, ya que de no serlo se trataría de una falsificación. Para ser más clara, mi proyecto se encuentra específicamente en el área pictórica y para evitar una alteración, la recuperación de capa pictórica desprendida del lienzo no se hizo de manera yuxtapuesta sino por el contrario superpuesta, siendo de esta manera integrada al resto de la composición.

Ha resultado conveniente para mi proceso de profesionalización realizar este proyecto en la Oficina Auxiliar de la Comisión Determinadora de Bienes Preciosos, ya que es un interés que complementa y trasciende un ciclo terminado con anterioridad; refiriéndome con ciclo, a la realización de un diplomado en museografía, impartido en la Escuela de Museografía José Chávez Morado ubicada en Pastita No.158, Torre del Arco, junto al museo Olga Costa y José Chávez Morado en la ciudad de Guanajuato, del 10 de abril de 2015 al 10 de junio de 2016. Conociendo a profundidad los departamentos y/o secciones que requieren las etapas de un montaje, la museografía es de alguna forma la estructura y fachada de cualquier

² Xabier Martiarena, 1992: 211.

exhibición. Sin duda alguna, la planeación de cualquier proyecto museográfico lleva especificaciones muy claras, delimitadas por la colección en cuestión para su correcta conservación y así, de algún modo, conseguir trascender con las nuevas generaciones. En la actualidad ya no se concibe una restauración como una intervención directa sino más bien como la manera de detener su deterioro; sin embargo, es importante tener conocimiento de los procesos que implica esta área tan importante en las artes. De ahí que la sobrevivencia de nuestro patrimonio, como es el caso en este proyecto por tratarse de un documento artístico, histórico y cultural, es de suma importancia para la comunidad universitaria y para la sociedad en general.

JUSTIFICACIÓN

Intervenir un trabajo de índole patrimonial está sujeto e indisoluble a una justificación que de ante mano le apoyan y respaldan cualquier trabajo de conservación, preservación o llegado el momento de restauración y forman parte de un expediente histórico para la pieza.

A pesar de haber presentado intervenciones en la estructura del lienzo, esta intervención es de carácter estético debido a algunos faltantes de capa pictórica y el requerimiento de esta pieza es aproximar estas ausencias a los fragmentos originales de la pieza, ya que la finalidad es ser exhibida con el resto de Bienes del Patrimonio Cultural de la UG, en el museo actual de la universidad de Guanajuato (MUG).

Por el especial tratamiento de la pincelada presente en la obra, se decide que la técnica de reintegración cromática sea la de *rigattino* por la forma de aplicación y lo sutil de su percepción al momento de hacer una lectura general de la información que nos comunica esta pintura de manera visual.

OBJETIVOS

Objetivo General: Terminar la reintegración cromática del cuadro “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”.

Objetivos específicos:

Revisar y diagnosticar los deterioros y el estado de conservación en el que se encuentra la pieza “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA” ubicada en la Oficina de Bienes Preciosos actual Oficina de Bienes del Patrimonio Cultural de la UG.

Preparar la superficie de capa pictórica para proceder a realizar la reintegración cromática de la pieza “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”.

Realizar la reintegración cromática de la pieza “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA” con la técnica de *rigattino* y *puntillismo*.

Generar un documento de registro que muestre el desarrollo la reintegración cromática de la pieza “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA” con la técnica de *rigattino* y *puntillismo*.

El cumplimiento de estos objetivos constituye la clave de este proceso, buscando esencialmente rehabilitar su condición técnica y estética desde lo cromático, carácter que brinda una voz al espectador que podrá contextualizar en un periodo específico de la historia desde la temática hasta, me atrevo a decir, un valor simbólico significativo. De manera que finalizarlo implica un acondicionamiento total de mi parte a un proceso enteramente pictórico, en el que llevo a la práctica conocimientos previos durante la carrera en artes plásticas, que desde mi inicio hasta el día de hoy, me han aportado lo necesario para poder realizar esta tarea; talleres de pintura y elaboración de bastidores o cursos externos, como preparación de imprimaturas clásicas, que se suman a mi fascinación por la igualación y exploración de colores-pigmento permitiéndome acercarme a un resultado más acertado que convenga a su correcta preservación. Es por ello que podrá cumplir con la finalidad de ser exhibida en el museo de la Universidad de Guanajuato de su colección disponible ya para ser exhibida, enriqueciendo así el entorno y reforzando la identidad colectiva del campus y su población.

METAS

Concluir la reintegración cromática de los faltantes de capa pictórica en un periodo de un año con un total de 960 hrs.

Este margen de tiempo parece tratarse de un periodo muy extenso si consideramos que solo se trata del desarrollo de un solo proyecto durante dos semestres; sin embargo, resulta un tiempo razonable y directamente proporcional a la cantidad de pasos desarrollados a lo largo del proceso de esta reintegración cromática. Estos van desde una limpieza mecánica, es decir sacudir agentes contaminantes como el polvo de la superficie, resane en aquellos faltantes de

capa pictórica, hasta una capa final de barniz aplicado al calor como protección futura a esta intervención. Cada paso apunta directamente a una noción muy clara y paciente respecto a la temporalidad de cada aplicación, pues en el tiempo establecido encontramos la medida adecuada para que las reacciones químicas y moleculares en lo pictórico específicamente, logren tener una asimilación exitosa en el resto de los componentes, unificándose.

Encontrando en las técnicas antiguas de índole pictórica la oportunidad de trascender estos conocimientos y prevalecer su valor histórico en la conformación de una pintura. Todo lo planteado con anterioridad posibilitará alcanzar una meta más: el conducir este proyecto de restauración como Servicio Social Profesional a un doble Servicio que consiga concretar una modalidad de titulación.

CAPÍTULO I

HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA RESTAURACIÓN

Cesare Brandi es una de las referencias inmediatas en la historia de la restauración debido a que este personaje de origen italiano, es declarado en 1938 fundador y director del *Istituto Centrale del Restauro* (ICR). En este tiempo experimentó trabajar con colecciones patrimoniales aunado a los sin sabores de los años más conflictivos en la historia de la humanidad: la Segunda Guerra Mundial. Pero más que la guerra en sí, lo que verdaderamente cuestionó a Cesare Brandi es bajo qué procedimientos se debía trabajar. En medio de la devastación y el escombros, no trataría únicamente de reconstruir unas cuantas obras maestras sino trataría de restaurar una ciudad entera. Ya para la década del siglo XX, Brandi colabora dentro de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), mediante conferencias en las que compartía un sinnúmero de contribuciones y experiencias con la única finalidad de salvaguardar las obras en riesgo o en deterioro. En palabras del autor, nos propone una definición concretando que la restauración es *cualquier* definición dirigida a devolver la eficacia a un producto de la actividad humana³.

Ejemplificando con otros productos realizados por el hombre, hace una clara diferenciación entre una restauración y una reconstrucción; defendiendo de antemano que aun cuando los productos de carácter industrial o de carácter artístico son de igual valor, no lo son desde el punto de vista de una intervención. Es decir, que, al momento de una reparación, aquello de

³ Brandi Cesare, 2006: 2. https://www.maarquitectura.com/uploads/1/5/9/6/15961640/cesare_brandi.pdf

valor artístico se va del plano secundario por no implicar una utilidad y ser trascendente desde una cosmovisión estética. Esto obliga a Brandi a acuñar una definición de una obra artística de forma simultánea, porque lo que se interviene es aquello a lo que el hombre sugiere como un producto especial de la actividad humana; aunque pueda tratarse de una actividad inútil no porque no sirva para nada sino por no tener una clara utilidad, ayuda a testimoniar y contextualizar el proceso evolutivo del hombre desde la antigüedad hasta la actualidad, misma que lleva registros de los años transcurridos así como los acontecimientos que convergen en un mismo tiempo, ya que, como bien dijo Goya: el tiempo también es el que pinta⁴.

Es por ello que tal vez la obra de arte, a diferencia de cualquier otro producto elaborado en serie, en vez de devaluarse, se incrementa, por lo cual son indisociables las huellas del paso de los años. Una cosa es querer experimentar la imagen que contenga en este caso una obra pictórica en su totalidad, sin que las lagunas (faltantes de capa pictórica) interrumpen esta visibilidad, y otro reinventar aquello que ya no se pueda verse, pues, de hacerlo debe ser llamada falsificación.

⁴ Brandi Cesare, 2006: 5, 6. https://www.maarquitectura.com/uploads/1/5/9/6/15961640/cesare_brandi.pdf

CAPÍTULO II

TIPOS PRINCIPALES DE REINTEGRACIONES CROMÁTICAS

Es necesario aclarar, antes de desmenuzar los procesos, que cada trabajo o intervención llamada restauración debe estar sujeta a las características y necesidades de cada pieza patrimonial o que sea relevante en el contexto en que fue elaborada. Una vez dictaminada la pieza, en este caso de carácter pictórico se plantea la elección de un proceso justificado como en cualquier otro campo de estudio; en este caso se aplicaron los siguientes para realizar el proceso de reintegración.

Rigattino: se aplica en lagunas de un tamaño no muy grande consiguiendo la recuperación de color mediante líneas verticales que capa a capa logre una aproximación al color original anteponiéndose las capas una tras otra, basado en los tonos colindantes.

Trateggio: una sobre posición de líneas en las que se utilizan los colores primarios sumado a los propios de la pintura. Es importante resaltar que la pincelada va de forma gradual al momento de aplicar las capas; es decir, primero el amarillo, después el rojo, azules y demás colores hasta llegar al negro.

Punteado, puntinato o puntillismo: aplicado en lagunas de menor tamaño, ya que de hacerlo en zonas amplias este *punteado* o *nutrido* como mi asesor restaurador me compartió aunado a este cuaderno, el resultado estético final sería muy burdo.

Un dato importante entorno a este procedimiento es que se definen dos variantes del mismo, planteados por los italianos Umberto Baldini y Ornella Casazza, especialistas en la teoría de la restauración y reintegración cromática.

- Tratteggio de líneas cruzadas: utilizada para lagunas grandes o cuando no existe referencia formal.
- Tratteggio direccional: esta forma es una serie de líneas en dirección a la pincelada que construyen las formas de las figuras pictóricas.⁵

Imitación de texturas: mediante aplicaciones arbitrarias de diferentes maneras, puntos, líneas, rayas con tal de aproximarse a una interpretación de la textura original.

Veladuras: proceso aplicado a una capa pictórica en casos muy específicos como es el caso de rozamiento y desgaste. Esto posibilita a un especialista en el tema en una futura intervención, notar y estudiar aspectos como la textura del soporte y la pincelada.

Tintas planas: medios acuosos (aceptados para llegar al tono), medios al barniz (para toques finales).

Una vez elegido el contorno se pasa a la aplicación del color ya sean de base magro (sin grasa) o magro (grasoso u oleoso). Aunque mayormente se consideran idóneos los medios acuosos para dar cuerpo a la capa pictórica (sirviendo como base en la superficie de capa pictórica), y los elaborados con barniz para el cuerpo y los toques finales.

⁵ Moya Verdú Celia, 2009: 6,7.

CAPÍTULO III

PINTURA DE CABALLETE

Hablar de pintura que pertenecen al acervo pictórico de la Universidad de Guanajuato del periodo Virreinal, es hablar específicamente del siglo XVIII, y que dentro de este contexto pictórico encontramos algunas características particulares como las enlistadas por Alejandra Vaquero en su publicación *Escultura y Pintura de la Época Colonial* (2012):

La pintura monumental sobre lienzo se desarrolló en México.
La base de preparación cambia de la "gacha" a la aguacola sobre la que se encuentra la imprimación de almagre molido con aceite de linaza hasta mediados del siglo XVIII y cambia a preparaciones pardas de gris ocre o verdoso.
Colorido más vivo, alumbrado más intenso y uniforme.
Fuertes contrastes de luces y sombras.
Temas más alegres: éxtasis, glorificación de santos, apariciones, etcétera. Rostros de vírgenes y santos bellos y bondadosos que inspiran devoción.
Glorificación de la Iglesia y sus dogmas. Influencia de Zurbarán en la luminosidad, efectos visuales casi monocromáticos.
A través de los siglos la pintura se caracterizó por las corrientes estilísticas y el contenido iconográfico, así como por sus propias características técnicas.⁶

Mencionado lo anterior podemos resumir que muchos procesos, así como temáticas nos fueron heredados, transmitidos y adaptados durante una transición que va del siglo XVI con la conquista española hasta consolidarse en el XVIII con la Colonia o Virreinato, ya que en el origen de nuestra cultura se tenía una noción de varias deidades y no solo uno como en el continente europeo con sus respectivos santos.

Este legado fomentó lo que serían las bases de una de las religiones más fuertes no solo en todo el mundo sino esencialmente en México. Es de esperarse que después de este proceso al que fue sometido nuestro país las temáticas como las técnicas del viejo mundo transgredan

⁶Vaquero Alejandra, 2012: 39.

a uno nuevo que sufre el efecto de un catolicismo que llega para adoctrinar y dominar desde el siglo XVI hasta el siglo actual, teniendo su apogeo en el siglo XVIII.

De esta manera el legado del patrimonio pictórico del país describe y narra el posicionamiento icónico de esta religión globalizada, siendo una de las mas importantes la colección de la Universidad de Guanajuato.

Cabe destacar que dentro de las aportaciones de México a este proceso de adaptación se encuentran las variantes en las composiciones de las imprimaturas y por tanto la pintura de caballete es llevada a un lenguaje monumental; esto puede comprobarse en todas y cada una de las instituciones museísticas alrededor del país, mayormente en las iglesias, templos y conventos que son parte del patrimonio artístico-histórico y cultural que nos proporciona identidad en cada rincón del país al cubrir casi en su totalidad sus inmensos muros. Lo cromático igualmente se modifica pues los minerales de los que se extraen y se procesan los pigmentos no son los mismos, al tratarse de otra ubicación geográfica; incluso cuando existió ya una comunicación de un extremo territorial a otro, la manufactura se ve modificada radicalmente ocasionando una luminosidad con un colorido más intenso.

CAPÍTULO IV

RESTAURACIÓN CRÓMATICA DE LA PIEZA “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”.

La pieza corresponde a una pintura con dimensiones de 200 cm. de alto x 110 cm. de ancho, realizada con la técnica de óleo sobre tela, tensada en un marco de madera de pino de la autoría del pintor Mateo Gómez, que pertenece a la colección de pintura de caballete de la Universidad de Guanajuato catalogada como:

Descripción: La imagen corresponde a una advocación de la Virgen María madre de Jesús, quien está representado en este caso como niño cargado por la Virgen. Esta se encuentra rodeada por ángeles tributarios que le ofrecen flores blancas y rojas, que representan su pureza y su amor. Las flores que la enmarcan de acuerdo a la tradición cristiana también son símbolos Marianos, así como las flores que contienen. La imagen es una advocación particular de la provincia española de Vizcaya, provincia norteña localizada en la comunidad autónoma del país vasco. El escudo de armas corresponde a esta región, los pequeños rostros que se ubican entre el escudo y la virgen a un querubín y a Eolo.⁷



Figura 1. Imagen de la pintura “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA” extraída del Folleto de Bienes Preciosos de la U.G. P.15, 2009.

⁷ Universidad de Guanajuato, 2009: 15.

Es interesante destacar que el cuadro estaba catalogado únicamente en el folleto de Bienes Preciosos de la Universidad de Guanajuato en 2009, en el que se le presenta con un autor anónimo. Con el paso de procesos de limpieza y reacondicionamiento del soporte, al retirar moho y otras partículas desarrolladas por un exceso de humedad, se develó el nombre del quien sería su creador: Mateo Gómez identificado por Suarez como:

Pintor indio formado en la academia de los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez. Su actividad puede situarse entre 1722 y 1740. Es autor de un magnífico retrato del arzobispo Juan Pérez de la Serna. Asimismo, cabe destacar un bello escudo de monja, que lleva su firma, inspirado, al parecer, en otro de Juan Francisco de Aguilera. Touissaint le atribuye La Piedad, en la iglesia de los franciscanos de Cautitlan.⁸

Aunque su firma está contenida en la pieza, no será sino hasta que se le reconozca formalmente y se le atribuya de manera oficial a este pintor indígena, cuando aumente considerablemente su valor cuantitativo y cualitativo actual, por tratarse de una obra que representa una imagen Mariana. Es por ello que a continuación muestro un comparativo entre una obra reconocida del pintor en una imagen extraída de la Mediateca del INAH y otra que contiene a la pieza en cuestión.



Figura 2. Juan Pérez de la Serna, Mateo Gómez, COLECCIÓN MEDIATECA del INAH, Siglo XVIII.

Figura 3. “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”, Mateo Gómez, Colección de la Universidad de Guanajuato Siglo XVIII.

⁸ Suarez, 2017: <http://www.risuha.com/pintura-colonial-siglo-XVIII.html>.

Sin duda se observa la particularidad de dos piezas que comparten un mismo tiempo, cuya temática aborda una religiosidad acompañada de una serie de elementos que develan las características propias de cada personaje; sin embargo lo verdaderamente importante aquí, es valorar la similitud entre sus rasgos, tales como el tratamiento de la técnica pictórica en la piel, el estilo del rostro y por supuesto el de las manos; ambas piezas navegantes entre el realismo que posibilita la figura humana llevada a un punto máximo de sacralidad religiosa, pero me atrevo a decir que sus proporciones se ven afectadas en el trayecto de estilización entre sus cuerpos, no correspondientes a algún parámetro antropométrico, cuya finalidad he tomado por conclusión, son propias de quien debía manifestarse como a un ser elevado. Sin dejar de lado la cualidad de su caligrafía que, si bien son ligeramente distintas, entre tipografías no lo son en cuanto a facciones que denotan su pincelada, cohabitando en un universo de componentes que potencializan un intercambio profundo entre miradas, vitalidad desbordada desde la propia voz del autor, hasta la perpetuidad del lienzo.



Figura 4. Comparativo de detalle entre las firmas, donde se aprecian similitudes entre la caligrafía.

METODOLOGÍA

- **Diagnóstico**

Punto inicial del proyecto, en este momento se comienzan a identificar los daños y a planificar con base en los resultados que arroje esta minuciosa revisión, las estrategias o procesos para remediar y detener aquellos factores de riesgo, sean de naturaleza física, química o biológica; es decir, por agentes contaminantes encontrados en el ambiente, desde su concepción en la calidad de los materiales empleados al momento de su manufactura o al encontrarse expuesto ante un público espectador. Diagnosticar es un proceso que revela el estado actual de conservación de una determinada pieza tal y como lo determina un doctor.

- **Limpieza**

Acción que parte de un proceso de mantenimiento en el que los contaminantes ambientales como el polvo o salpicaduras de agua u otro tipo son retirados de una superficie. Esta limpieza se presenta a partir de la naturaleza del contaminante arrojándonos dos categorías dentro de las limpiezas:

1. *Mecánica*: esta consiste en sacudir completamente con la ayuda de brochas de pelo natural en un sistema ordenado la superficie de esta pieza, aspirando el polvo que resulte conforme se avanza, esto con la finalidad de asegurar que se haya retirado por completo el polvo.
2. *Química*: similar a la primera ya que es retirar contaminantes externos, pero valiéndose de mezclas como el agua-alcohol o esencia de clavo. Sirven por ejemplo para retirar de manera directa ayudándose de un hisopo para retirar los contaminantes que se

vuelven mancha al secarse e incorporarse a la superficie, algo similar a las manchas de moho.

- **Resane**

Intervención niveladora, con la que pretendo referirme a la acción en la que los desprendimientos de capa pictórica son remplazados por la aplicación de una pasta de resane para pintura de caballete de color óxido, que rellenó espacios y se aplicó al ras de la superficie pictórica.

- **Tensado de la tela**

Logra un mejor resultado a la hora de trabajar el resto de los procesos al conseguir una firmeza superficial, esto al reforzar las esquinas del reverso de la imagen en el bastidor. En resumen, se trata de un paso que devuelve a la estructura su forma original.

- **Capa de barniz brillante**

Este paso es realizado en caso de no haber retirado por completo las manchas o pasmos de los agentes medioambientales, cabe mencionar que el modo de aplicación es al calor, de manera que al utilizarlo se consiga una uniformidad que le devuelva una unidad cromática-visual a la composición, algo así como refrescar el color, cumpliendo la función de servir como base para una posterior reintegración cromática y evitar en medida de lo posible alguna mala interpretación de la paleta original.

- **Reintegración cromática de la pintura “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”**

Se trata de la aplicación de varias capas de colores al barniz con la técnica de reintegración cromática elegida, *rigattino*, sobre los resanes hechos previamente. El objetivo de esta actividad es devolver a la obra su contexto cromático, su valor y sentido religioso acorde a su periodo.

- **Capa de barniz mate**

Aplicada como protección a la restauración realizada.

ANÁLISIS Y DESARROLLO

Es necesario advertir que la pieza en cuestión se encontraba ubicada durante un largo periodo en el edificio de la Biblioteca Central de la Universidad de Guanajuato en el domicilio en la calle Truco número 12, en la zona centro de la ciudad de Guanajuato. Por las dimensiones y las condiciones propias del clima interno que se genera en sus instalaciones tales como la humedad y la acumulación del polvo, escurridas de agua y salpicaduras generaron el ambiente propicio para un tipo de velo que a simple vista parece tratarse de una capa que empaña su visibilidad e intensidad original de los colores, así como algunos desprendimientos de la superficie pictórica.



Figura 5. Fragmento medio inferior de la pieza en donde se aprecia el velo de deterioro ambiental y físico.



Figura 6. Fragmento derecho medio de la pieza en donde se aprecian las manchas de humedad y salpicaduras.

El diagnóstico se realizó durante los primeros días del mes de septiembre del 2016, a la par de un reconocimiento del espacio de trabajo, el lugar en donde se encuentran todos los materiales, el qué y cómo se deben hacer las cosas, algo así como la logística de los movimientos que debía hacer al momento de interactuar con la obra, ya que, si no se lleva

este orden sensato, además de interponernos entre los compañeros de actividades, se puede confundir el área que se lleva trabajada. Este análisis físico de la pintura arrojó unos puntos muy concretos que, de mayor a menor afectación, redacto a continuación:

Faltantes de capa pictórica, (desprendimientos de fragmentos de la composición total de la pintura) ocasionados por un estado de conservación negligente por parte del último lugar de resguardo, la Biblioteca Central de la Universidad de Guanajuato.

- Pasmados, (manchas aparentes que nublan la lectura total de la pieza) como una especie de velo blancuzco.
- Esgurrimientos de algún líquido u exceso de humedad en el espacio.
- Salpicaduras de vinílica que posiblemente se adhieren a la pieza al renovar la apariencia de los muros en esta última estancia.

Una vez diagnosticado el estado actual de la pieza se inicia la limpieza mecánica, aquella que se refiere así sin más a una sacudida con una brocha de pelo natural para proteger la pintura, de modo que al tener un contacto directo con la obra se pueda evitar rasgarla o dejarle algún tipo de fisura, acompañada de una aspiradora que recoge el polvo mientras cae, evitando que nuevamente invada el polvo.

Continuando con el proceso de limpieza química, dadas las condiciones de las manchas y pasmos existentes en determinadas zonas, la idea en esta fase es retirar de forma más directa este contaminante.

Para poder comenzar, es necesaria la elaboración de una solución:

- Agua destilada - 50%
- Alcohol - 50%



Figura 7. Fragmento superior derecho de la pieza en donde se aprecia la limpieza química con la ayuda de un hisopo y agua-alcohol.

Al momento de desarrollar este paso me pregunté por qué era necesario limpiar químicamente antes de resanar. ¿Que no se deberá limpiar nuevamente después del resane? Y así es como encontré la respuesta: esta limpieza va descartando una a una las problemáticas de una superficie para que al momento del resane no se estacionen de forma permanente algunos tipos de manchas, encapsulándose entre la cera y la superficie pictórica.

El resane tuvo por objetivo rellenar los espacios donde falta capa pictórica nivelando el resto de la superficie, de esta manera al momento de la reintegración cromática no brincarán a la vista los faltantes ni se formarán alguna especie de hoyuelos por tratarse de una pasta de resane para pintura de caballete de color óxido que rellena espacios y se aplica al ras.

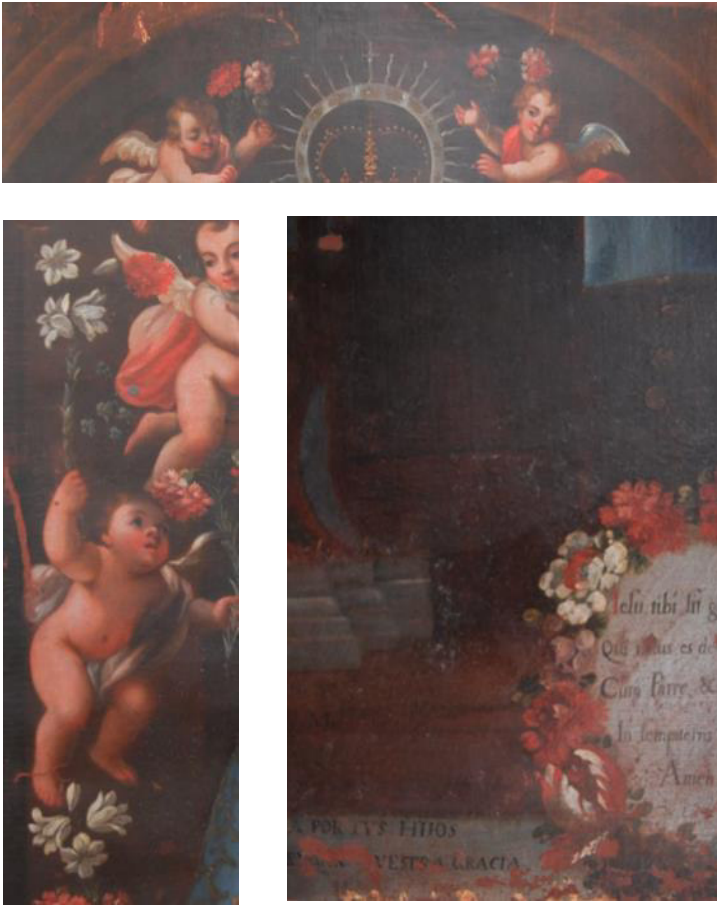
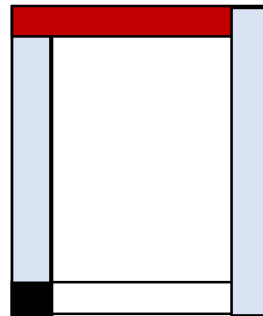


Figura 8. Fragmento inferior izquierdo, medio derecho, y superior de la pieza en donde se aprecian las partes de algunos resanes.

El tensado de la tela o lienzo buscó devolverle a la estructura una firmeza en la que se puedan aplicar el resto de los procesos. Para conseguir esta firmeza se me dio la instrucción de martillar los 4 pares de cuñetas (pedazos de madera metidas en los vértices de la estructura) ubicadas en el reverso de la estructura del bastidor. Al martillar estas cuñetas se consigue abrir los largueros y los cabezales, es decir los lados del bastidor, ocasionando que la tela se vaya apretando y obtener así una correcta tensión.

Cabezal

Larguero



Cuñeta

Figura 9. Diagrama de las partes que componen la estructura de un bastidor.



Figura 10. Revés de la pieza en donde se observan otras intervenciones anteriores en el lienzo, justo donde se ven parches, así como la identificación de las cuñetas que fueron reforzadas en este paso.

Realizando nuevamente una limpieza de forma mecánica sacudiendo la superficie para el siguiente paso en donde la capa de barniz brillante pudiera verse afectada por el polvo ocasionando grumos difíciles de eliminar.

Esta capa de barniz en específico es la preparación de la pieza para la reintegración cromática, ya que dicha reintegración se realiza con colores al barniz; es decir pigmentos más barnices.

Para la elaboración del barniz fueron necesarios los siguientes materiales:

- Xilol 350 ml.
- Tiner 350 ml.
- Goma Damar 205 gr.

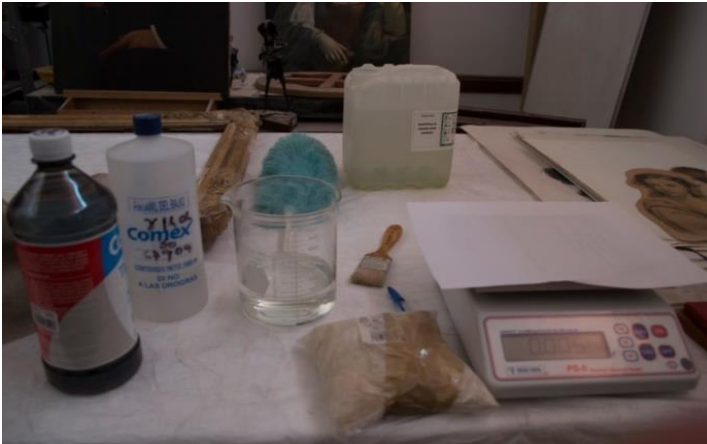


Figura 11. Materiales necesarios para la elaboración del barniz, así como los utensilios de medición.

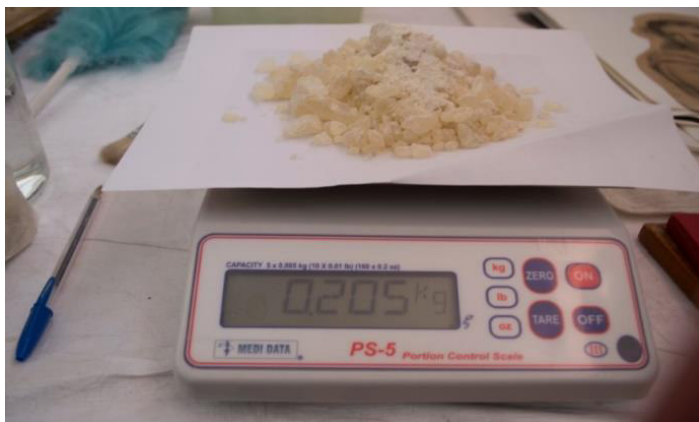


Figura 12. Registro de la báscula con la cantidad necesaria de goma damar para la elaboración del barniz.



Figura 13. Registro de la goma en reposo.

El siguiente paso fue colocar los tres ingredientes en un vaso de precipitado de 1lt, que después se dejó reposar para que se diluyera la goma damar en ambos líquidos. Para evitar que se contaminara este barniz por la basura de resina que pudieran tener las piedras, se amarraron en un paño como si estuvieran dentro de un costalillo y se sumergieron completamente en la solución. Al dejarlo reposar se me dijo que eran necesarias entre 5 y 6 horas de reposo, sin embargo, al final se dejó reposar durante el transcurso de un día.

Considerando que al aplicarlo:

- No debe existir humedad en el ambiente, de preferencia en un clima templado.
- Y como lo advierto unos párrafos atrás, sin polvo.

Se coloca el barniz a calentar a baño maría en una parrilla, hasta el punto en donde se comienzan a hacer hilos en la solución del barniz y en esta temperatura se vierte el barniz caliente a un contenedor de la pistola de aire que a su vez se conecta a un compresor para, de esta manera, aplicar uniformemente.



Figura 14. Registro del barniz calentado y colocado en el recipiente para después conectar a un compresor.

Como al aplicar se haría el mismo efecto de un aspersor, salpicando en todo el espacio el barniz como efecto secundario, fue necesario colocarme un equipo de seguridad para no inhalar el barniz ni dejarme gomoso el cabello y bello facial.

La manera de aplicar es similar a la de cualquier producto en aerosol, tales como la laca para fijar dibujos o la pintura en aerosol. A una distancia entre 15 y 30cm. Conformando 6 capas en total; estas capas son distribuidas en 3 horizontales y 3 verticales con la finalidad de ser alternadas entre las mismas, es decir una dirección por vez.

Al finalizar las 6 capas se aplica el barniz en zonas muy puntuales de ser necesario a una distancia entre 10-15 cm de distancia.



Figura 15. Registro del equipo se seguridad adecuado antes de aplicar el barniz con la pistola

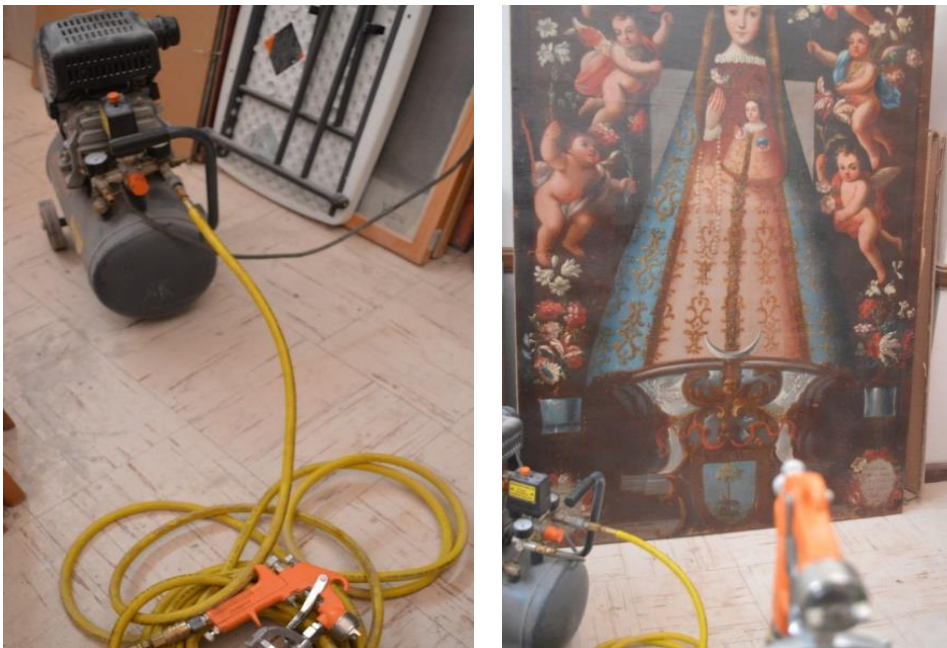


Figura 16. Registro del compresor y la pistola de aire al momento de aplicar las capas del barniz brillante.



Figura 17. Registro de la pieza al término de la aplicación del barniz.

Esto permite apreciar la luminosidad natural de sus colores al momento de iniciar el proceso de igualación u aproximación de colores en la técnica de restauración cromática elegida

rigattino en zonas muy concretas para que favorezcan el proceso dentro de las formalidades propias de una intervención de este tipo. Empleando desde luego las 4 características de una restauración respetable:

1. Reversibilidad
2. Identificación del material
3. Compatibilidad entre materiales
4. Durabilidad del material en un periodo razonable

Con la ayuda de una paleta de color y un pincel redondo del número 4 de pelo sintético, se comienzan a sacar los tonos requeridos para la reintegración cromática en una paleta, es decir encontrar las combinaciones adecuadas para las zonas resanadas con anterioridad. Lo primero que se me mostró fueron los tubos de colores con los que trabajaría, mismos que corresponden a colores al barniz para restaurar de la marca *Maimeri* de 20ml. cada tubo, utilizados por contener pigmento puro, goma Almaciga y esencia de trementina ideales para este tipo de intervenciones. Resaltando que, a pesar de tener faltantes en todo el cuadro, bordes, zona superior e inferior y hasta en algunas partes de los arreglos florales y de los querubines; se debía iniciar con los tonos terrosos, después los elementos compositivos y al final las zonas más iluminadas como lo son las que se refieren a la piel de los personajes ubicados en la composición principal al igual que algunos arreglos florales y cartelas.

Los colores utilizados para esta primera exploración fueron:



Figura 18. Fragmentos del Muestrario de la marca Maimeri.

Figura 19. Registro de los tubos de colores utilizados en el taller.

Con las pruebas de color realizadas y los tonos de color resueltos, la metodología de aplicación de la pintura debe ser con un poco de xilol como diluyente y un toque de barniceta (una mezcla de aguarrás bidestilado, linaza y barniz damar). De no aplicar un poco de esta última mezcla al secar el color en la pintura se tornará un color opaco y no brillante como se busca que sea.

Hay observaciones que tuve en el proceso como la comprobación del tono aplicado con respecto a los tonos colindantes para saber si realmente estaba dando un buen resultado y al refrescar un área con barniz damar fue revelado que el color que yo había aplicado era ligeramente más oscuro al que realmente era, así que de aquí en adelante mediante un punto pequeño en las zonas a nutrir (rellenar) comprobé si era un color correcto y no comprobar hasta tener el área completamente rellena; ya que aún con la nivelación que se hizo con el resane, la acumulación de pinceladas pueden formar un relieve que sobresale de la superficie. Pero sin olvidar que cuando se esté trabajando y se quiera aplicar barniz en la zona aledaña, solo debe hacerse una sola vez ya que de abusar de este medio puede ocasionar que el resane aplicado con antelación se levante o bote de la película pictórica.



Figura 20. Designación de zonas de trabajo en la pintura “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”.

Como parte de una estrategia por explicar lo más claro posible, el trabajo que se realizó a lo largo del año pasado y finales del 2016, decido concebir a nuestra pieza, “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”, como una imagen diseccionada que demuestre de lo general a lo particular las tres zonas esenciales que contienen puntos específicos reintegrados y exhibidos actualmente, cuya visualidad enaltecen su muy particular valor; trabajo que con gran éxito quisiera expresar, cumplen su cometido y que con enorme emoción transgreden las fronteras del espacio tiempo cuya particular belleza pareciera no pasar de moda incluso si hablamos de tres siglos atrás.

ZONA 1.

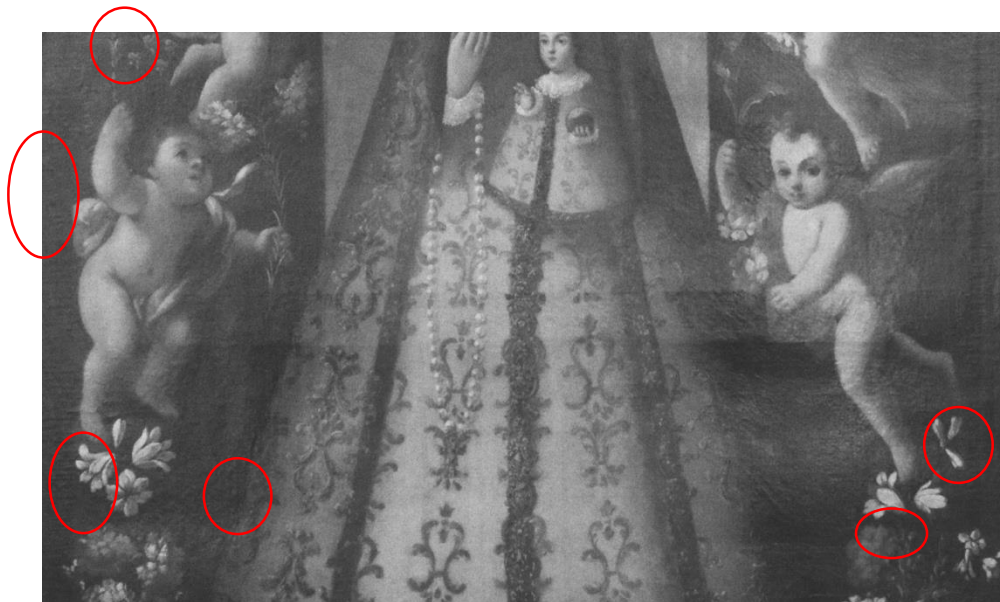


Figura 21. Fragmento en blanco y negro de la zona 1, donde se indican las áreas a reintegrar.

Está conformada por la parte central de la composición, sección que presentó desprendimientos en ambos lados tanto en el marco del supuesto retablo de la bidimensional Virgen, tanto en el fondo y pies de los querubines al igual que en la parte superior de los floreros.

Es importante enfatizar que lo primero en intervenir es la zona media y dentro de la misma: la parte inferior, superior del lado izquierdo y del derecho. Manteniendo un orden en los

tonos trabajados; es decir de las tierras a las carnes, de las sombras a las luces, reintegrando íntegramente con dos técnicas acorde a sus características particulares.

- *Rigattino*: para cerrar lagunas de mayor tamaño consiguiendo la recuperación de color mediante líneas verticales que capa a capa logre una aproximación al color original anteponiéndose las capas una tras otra, basado en los tonos colindantes, además que la verticalidad de su pincelada consigue camuflarse e integrarse en apariencia a la urdimbre (hilos en dirección vertical existente en telas de algodón) de nuestro lienzo en cuestión.
- *Nutrido o puntillismo*: para cerrar lagunas de menor tamaño, ya que de aplicarlo en zonas amplias el punteado o nutrido conseguiría un resultado tosco completamente opuesto al requerido.

Dado que afuera la Oficina de Bienes del Patrimonio Cultural de la UG, se encontraban trabajando en la adecuación de un complejo nuevo de oficinas para lo que hoy día es la Dirección de Desarrollo Estudiantil, la aparición del polvo fue recurrente de manera que antes de iniciar los trabajos de reintegración es fundamental repetir constantemente una limpieza mecánica, librando de este agente contaminante a la pieza antes de empezar un trabajo por la sencilla razón de evitar una especie de grumo en la capa pictórica al momento de aplicar la barniceta. Aun cuando la revisión de mi parte a todas estas teorías de reintegraciones fue profunda en estas semanas, me doy cuenta de que su funcionamiento es completamente distinto al que me hubiese planteado en la mente, siendo hasta el momento de la práctica cuando comprendo el funcionamiento óptico de las líneas verticales aplicadas.

Para agilizar un poco las cosas en la aplicación de color en la zona 1, alterne en los extremos de esta, recordando la importancia que tiene en el proceso dejar lapsos de tiempo de 10 min. aproximadamente entre las capas que se aplicaron y de esta manera respetar el secado natural de la pintura.



Figura 21. Registro de la primera zona reintegrada en la zona media derecho y en espejo.



Figura 22. Detalle del primer fragmento trabajado.

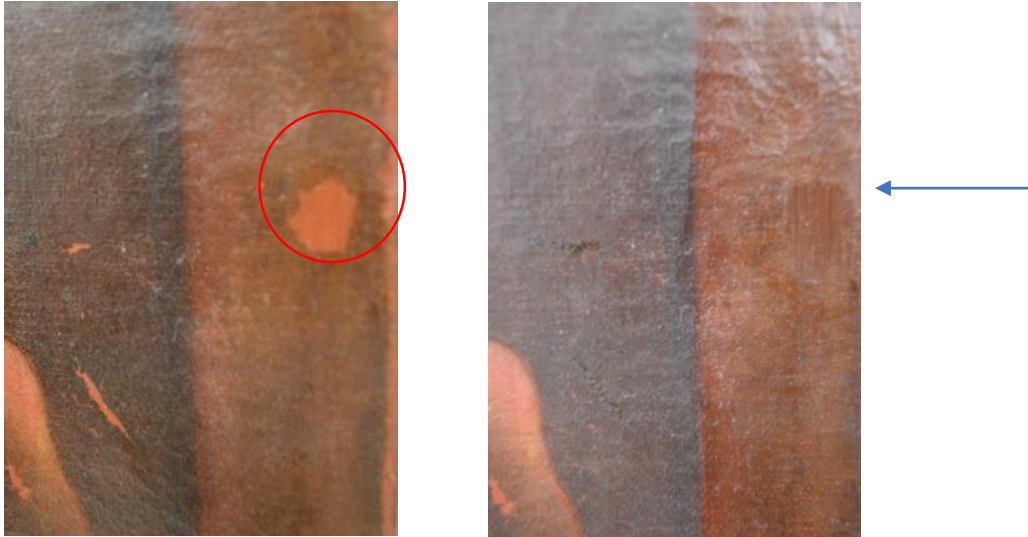


Figura 23. Registro comparativo del antes y después del resane a la reintegración en el fragmento medio derecho.

Como retroalimentación es preciso decir que esto de alternar entre zonas, resultó benéfico ya que en este punto comencé a realizar una reintegración correcta debido a que en la zona derecha el trabajo recoge frutos al generar por fin un efecto óptico limpio.

La paleta de color para fondos utilizada hasta este momento requiere de la integración e inclusión de nuevos colores de la misma marca, claro está, entre ellos:



Figura 24. Fragmentos del Muestrario de la marca Maimeri.

El resultado de trabajar con estos tonos, en un principio, no fueron del todo satisfactorios debido a que, llegado el momento de aplicar la tercera capa, el área mostró un aspecto un tanto cenizo que además de eso, en vez de disimular su intervención lograba hacerla más evidente, algo así como un punto flotado en el espacio compositivo sin la mínima posibilidad de integrarse al resto de la capa pictórica. Es por ello que incluí el color óxido a la par del resto de tonos aplicados previamente, una vez seco por completo; ya que de no esperar un periodo entre 5 o 10 minutos sucedería el resultado contrario al esperado, trayéndose con

cada nueva pincelada las primeras capas de pintura, sin contar que la nueva capa no existiera ocasionando una mezcla homogénea para nada favorable. Naturalmente el color óxido consigue una uniformidad con respecto al resto del fondo, integrando el resane con la imprimatura original de la obra, rojo óxido, siendo esta la razón de utilizar una cera afín, trampantojo que logra una profundidad de campo evidente, con respecto al resto del fondo.

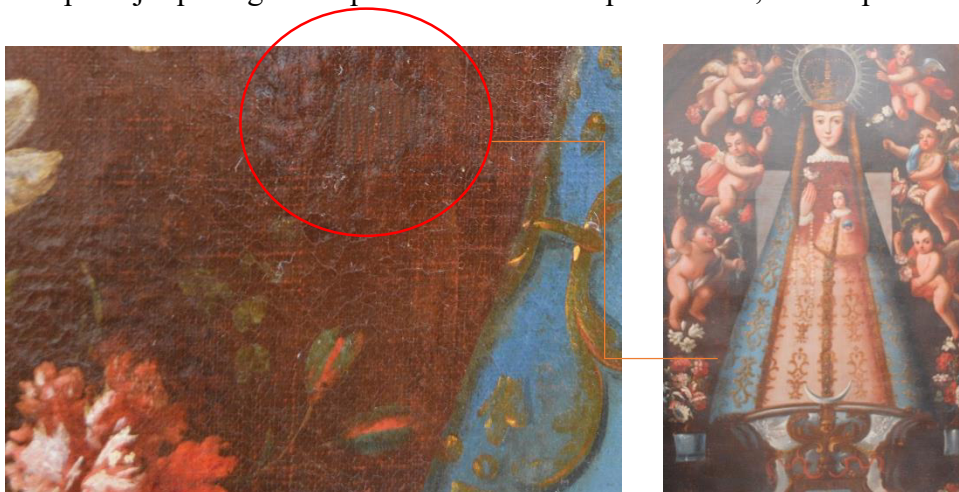


Figura 25. Registro del resane reintegrado y su ubicación en la pintura completa de lado derecho.

El *rigattino* aplicado tan solo unos centímetros arriba sobre cargado hacia la derecha del anterior, presentó secciones totalmente oscuras, carnes y una singular área en donde a consecuencia de su burda apariencia se le aplica una limpieza química que nos revela un antecedente de una mala intervención. Desde luego el área más oscura lleva en su estructura Tierra de Sombra Tostada #492 con un ligero tono gradual de Negro de Marfil #335 y Negro de d'avorio #535; sin embargo aun cuando se busca el color exacto para reintegrar, la metodología fue la siguiente: las primeras dos capas de sombra tostada un tanto diluidas para poco a poco ir alejándonos del rojo óxido presente en el fondo, una vez aplicadas estas veladuras la consistencia del color sube gradualmente la consistencia del tono aplicado para finalmente integrar el color negro a la mezcla. Esto permite conseguir un sutil degradado que va del marco al fondo evidenciando la técnica, intervención y composición.



Figura 26. Registro de la zona reintegrada antes y después.



Figura 27. Registro de la técnica *rigattino* en marco y fondo del fragmento.

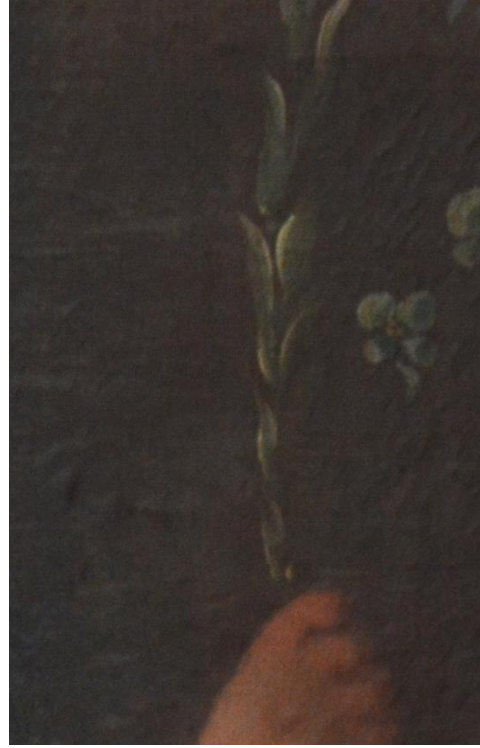


Figura 28. Detalle del ramillete en la mano del querubín.

En el área del ramillete que sujeta el querubín del lado medio derecho, se dice que tuvo una mala intervención desde el momento en que los tonos que lo conforman no corresponden a los de su época mucho menos la aplicación de reintegración lógica acorde al deterioro; es decir si el punto de resane o laguna es pequeña lo ideal es aplicar un punteado o nutrido con el pincel y si la laguna es de gran tamaño se deberá hacer con *rigattino*. Obteniendo por resultado uno a la inversa, un área pequeña con aplicación de color que terminó por invadir partes sin deterioros aparentes expandiéndose al grado de formar una esfera de luz que salía del ramillete al resto.

La solución elegida es la siguiente: primero retirar toda la pintura del área con un hisopo y nuestro diluyente el xilol; una vez seco el fragmento me dispuse a nutrir la superficie consiguiendo integrar la zona con un tono correcto y sutil sumado a la develación de las zonas no afectadas y tapadas con anterioridad.

ZONA 2

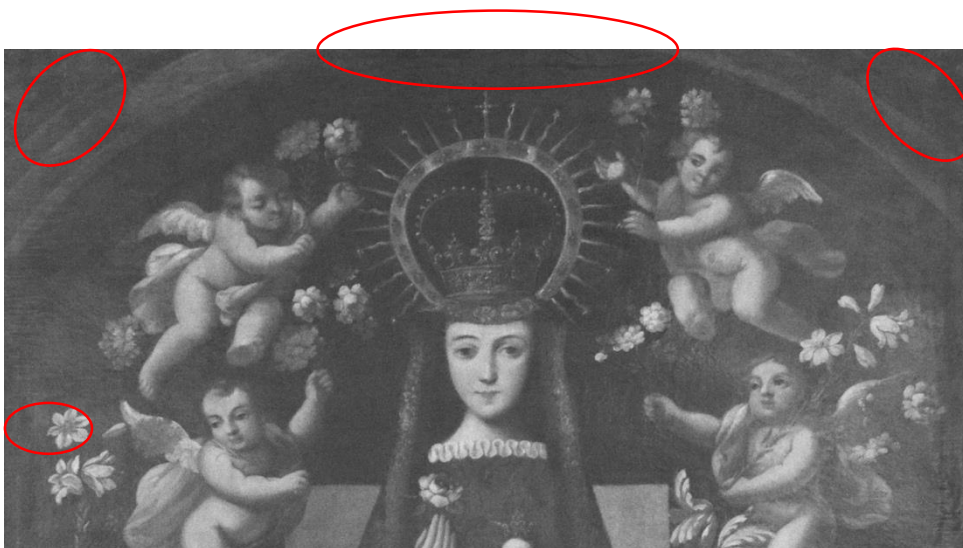


Figura 29. Fragmento en blanco y negro de la zona 2, donde se indican las áreas a reintegrar.

La zona dos constituye un área sumamente amplia con respecto a las integraciones anteriores de la obra, pues se trata de toda la curvatura superior de la composición representando un altar que desde luego brinda protección a la imagen religiosa. Dicha curvatura mide de ancho 110 cm, correspondientes al ancho total del lienzo, esta zona amplía la paleta de color utilizada hasta el momento.



Figura 30. Fragmentos del Muestrario de la marca Maimeri.



Figura 31. Registro de algunos tubos utilizados en la zona 2 de la obra.

Dado que la zona a trabajar se encuentra en la parte superior de la obra es como se decide girar la pieza a 180°, ya que el ordenamiento de la pincelada debe ser siempre de forma vertical y por cuestiones de estabilidad. Una vez alcanzada la altura correcta comencé a realizar las pruebas de color en el sitio, encontrándome con la sorpresa de que no hay solo un degradado, dado que el lugar enmarca un degradado que va desde el centro hacia ambos bordes y a su vez de arriba abajo exceptuando las luces de los arcos ya que la intención fue en un principio generar la profundidad de un nicho.



Figura 32. Registro de la pieza a 180° de la posición anterior, como un recurso de trabajo.

Todo comienza un poco más lento debido a la naturaleza de una zona que presentó resanes no solo de una pasta de color óxido, sino también de color blanco ocasionado por la cualidad de sus componentes: carbonato de calcio, cola de conejo y blanco de zinc, este último remplazando al almagre (hematita) o tierra roja en la base de preparación original, misma que al presentar una cualidad orgánica se manifestaba ya con un tono amarillento. En fin, lo que en realidad me preocupó en ese momento fue que del lado izquierdo en la pintura no contenía exclusivamente una amplitud entre sus tonos, más bien que inmediatamente a un costado de los resanes no se tenía claro el tono original, tan solo se tenían vestigios del óxido color de su imprimatura. La razón principal de esta abrasión a mi parecer fue que quizás el tiempo le haya cobrado la factura a la pieza y quién no podría imaginarse que así fuera; sin embargo, al analizarlo bien nos podemos dar cuenta de que si se hubiera tratado de una consecuencia temporaria no sería tan continua pues los materiales compositivos al coexistir con factores medioambientales reaccionan de forma aleatoria y no ordenada como se notaba hasta entonces. Desde luego me informé con el Coordinador de Bienes Muebles y al parecer tan solo es el efecto secundario de las primeras limpiezas químicas en la superficie en la que por muchos cuidados que se tuvieron al retirar las partículas externas (hongos, moho, salpicaduras) a la capa pictórica parte de ella fue retirada también. Todo esto señalado y especificado en el informe del estado de conservación de la pieza y acervo pictórico de la colección bajo el anterior encargado.

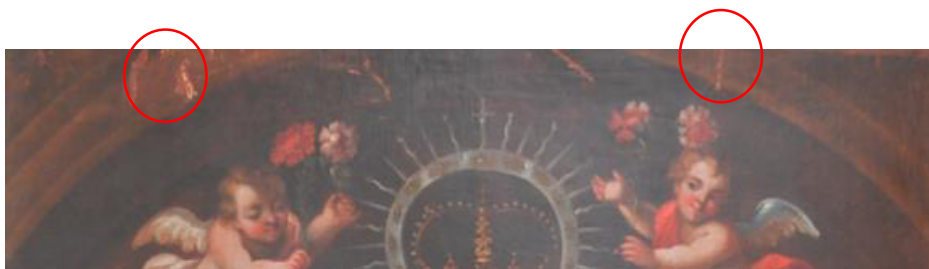


Figura 33. Registro de la pieza en la zona dos en donde se hace referencia a los resanes blanco y de color óxido.

El orden secuencial de trabajo al que respondo en este conjunto es iniciado en el lado superior derecho de la pieza, la parte superior central y finalmente la superior izquierdo, razón de ser de las imágenes a continuación.



Figura 34. En la parte superior derecha el registro del fragmento que perdió pintura en las primeras limpiezas químicas.



Figura 35. Detalle de las primeras capas de reintegración sobre los resanes.

Aclarado lo anterior además del estudio de tonos necesarios opté por nivelar los resanes blancos a partir de ocre que fungían como unificador del área tonal, esto a partir de veladuras

de color, que le mataron (disminuyeron) en un principio la estridencia de su presencia, una vez resuelto esto fui aumentando gradualmente el espesor e intensidad de la coloración logrando conseguir un tono neutral a la de un área con respecto a la sección entera.



Figura 36. Registro del fragmento reintegrado.

Pero las dificultades técnicas no terminan ahí, ya que un par de resanes estuvieron aplicados encima de un parche que en algún momento fueron rehabilitados a partir de un rasgamiento presentado en el lino me producían una especie de boquete o bache al reintegrar mismo que no podía resanarse por que la naturaleza de esta anomalía era distinta se trataba de un parche

en la parte del reverso no de un desprendimiento de capa pictórica por lo que tuve que buscar la manera de hacer la pincelada lo más sutil posible. Aunado a este inconveniente, la parte central tuvo que ser reintegrada en algunos pequeños espacios que van de la corona al arco respectivamente; este arco incluso presentó una considerable extensión de pasmado, aquel que no permitía analizar del todo la paleta original, es por ello que se requirió sacudir perfectamente evitando cualquier partícula contaminante presente en el polvo y me dispuse a rociar un poco de barniz brillante directamente de la lata para conseguir una mejor claridad del área que se trabajaría y es que aunque no era precisamente el pasmado donde reintegraría, sí era esencial saber la naturaleza de los tonos para integrarlo al resto.



Figura 37. Registro del fragmento que fue parchado por el reverso y que al integrar el área parece tratarse de una cicatriz con relieve.

Figura 38. Pasmado que formaba una línea azulosa.



Figura 39. Registro del fragmento central reintegrado en la parte superior central, el avance de la técnica al lado izquierdo y las secciones de color óxido del paso del tiempo.

Con la cantidad de capas, 3 como máximo, se alterna una más en tierras para profundidades u óxidos en el cuerpo, logran generar en la percepción del individuo una unidad en su lectura visual, debido a que se le proporciona la información cromática de la capa pictórica. Desde luego la elección de esta ejecución además lleva la implicación lógica de crear un trampantojo sobrepuesto de líneas verticales que den por resultado un degradado sutil en el resto de la curvatura superior.

Sin duda la constante labor concede al ejecutante el perfecto sabor de boca al distinguir la justa medida de las cosas; es decir para este entonces noto y exijo una perfección que quizás no existe, pero dió el impulso necesario de querer hacer lo mejor que pudiera hacer. Es por eso que el proceso se vuelve un tanto repetitivo. Y es que cómo iba a dejar pasar por alto algo que yo bien sabía tenía mejoría, esto produjo un periodo de extremos en los que la pincelada era tan ancha como un punto y tan delgada que era imposible de ver, después de unas cuantas sesiones aprendí el momento preciso de detenerme para dar por concluida el área, desde luego llegué al punto de la asimilación con la práctica y una adecuada conducción.



Figura 40. Registro de mi trabajo en la zona 2 en la parte superior izquierda.



Figura 41. Detalle de la aplicación del *rigattino*.



Figura 42. Parte superior el registro del fragmento superior izquierdo de la zona 2.



Figura 43. Acercamiento en donde se ve de manera evidente la técnica *rigattino* en sus primeras capas.

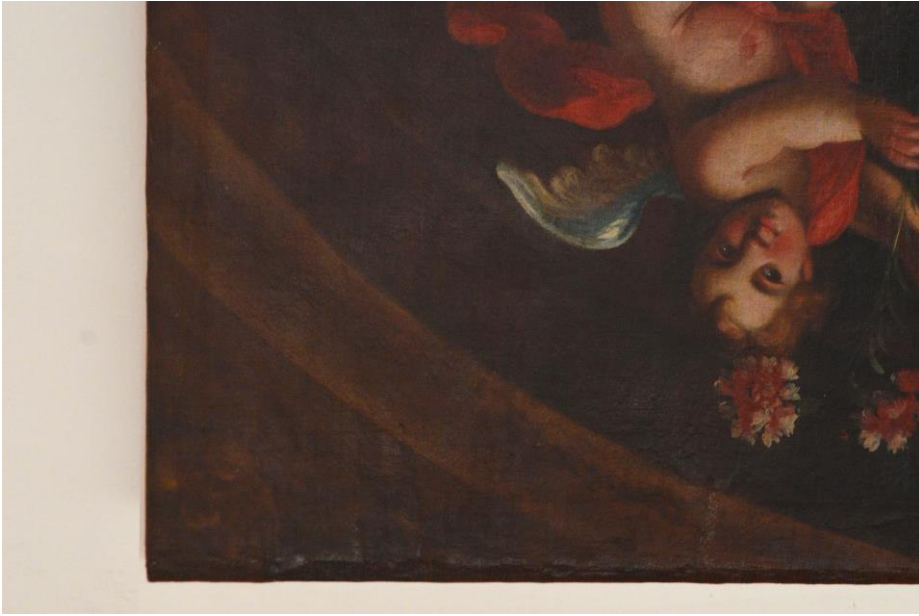


Figura 44. Registro del área terminada aquella que se puede distinguir con los charolazos (brillos) generados en el registro fotográfico.

A la par del arco y fondo, en la zona 2 se tuvieron que hacer retoques en uno de los ramilletes que sujetan los querubines, a veces cuestión de un solo punto, de verdad una pincelada casi imperceptible, pero igualmente necesaria por lo que tuve que adentrarme a los colores luminosos y blancos que constituyen a estas florecillas como si se tratara de zurcir una prenda.

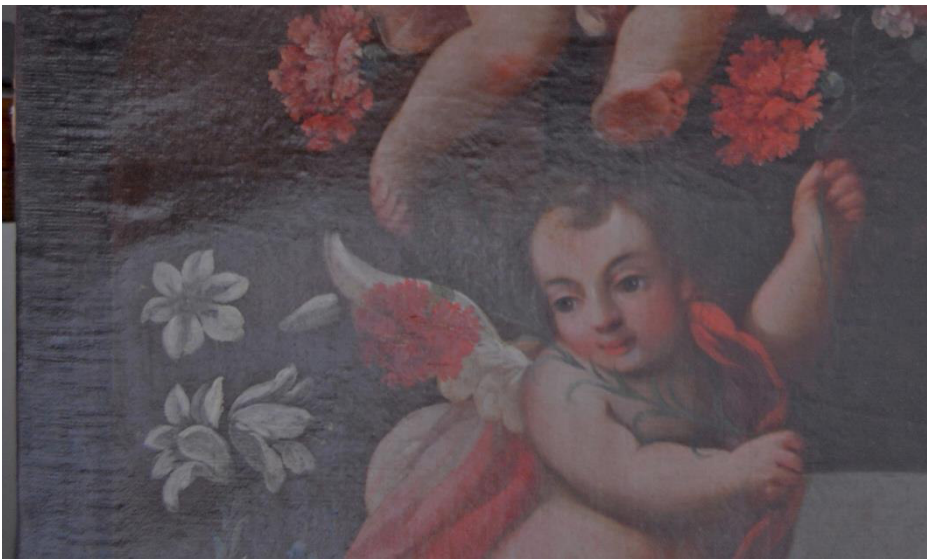


Figura 45. Registro de un fragmento en la zona 2, en donde se indica el ramillete que se retoco con nutrido.

ZONA 3



Figura 46. Fragmento en blanco y negro de la zona 3, donde se indican las áreas a reintegrar.

En el umbral de una aparente simetría en la distribución de elementos que brindan una clara identidad religiosa, encontré problemáticas similares a las de la zona 2, en cuanto al tratamiento de resanes con una pasta color blanca; sin embargo, ahora tuve que utilizar una paleta de grises sumada a la integración de inscripciones caligráficas propias de su época, heredadas de una conquista. Dicha escritura desde luego resultó en un orden de trabajo, el punto final de la reintegración, ubicadas en cartelas (alegorías propias de la época del virreinato).

Las cartelas son en muchos casos la tarjeta de presentación de la imagen contenida en el cuadro, siendo en ella donde se describe el nombre y refuerza la figura de María como la madre en la religión católica, estas se resolvieron con la igual formalidad de una pintura convencional donde el fondo se termina antes que cualquier figura contenida en ellas. Mediante escalas de plomizos o grises coloreados me dispongo a completar estos pequeños rectángulos inferiores, cuya exquisita grafología enmarca la solemnidad e importancia de tan respetable figura, siendo mediante las palabras la forma de hacer de la comunicación visual algo posible.

Pero más allá de este sentido religioso, mi trabajo se centra en ocho fragmentos que responden a cinco puntos muy concretos y tres más que por su simétrica posición forman un efecto igual al de un espejo. Al inicio me dispuse a completar una parte del basamento de la virgen, cuyos rasgos asemejan la meticulosidad de una columna griega por la cierta ornamentación en los bordes propias de aquellas que se encuentran en los templos.



Figura 47. Registro de los primeros resanes a reintegrar en la zona 3.



Figura 48. Registro de los primeros resanes en la zona 3 ya reintegrados.

La paleta de color hasta el momento no sufre ninguna ampliación en cuanto a tubos de color; sin embargo, la dinámica aquí fue utilizar todos los tubos mencionados hasta el momento, debido a la apertura en tonalidades y escalas que se hacen más evidente al aplicar juegos de colores oscuros, luminosos y neutros.

Lo siguiente fue cerrar (completar cromáticamente los puntos con faltantes de capa pictórica) todo cuanto fueran de espacios que tuviera que ver con fondos y ornamentación presentes en

lo que respecta al escudo central, que dicho sea de paso eran motivos de orden jónico solo que, en vez de imitar al mármol de una columnata, refería más a una moldura en oro. El *rigattino* por su parte, es utilizado nuevamente en casi todas las lagunas de la zona, en especial en las áreas amplias; en este proceso la variedad de tonalidades resulta ser amplísima, lanzando nuevamente un desarrollo que hace valerse de trampantojos o efectos ópticos a partir de introducir la mayor cantidad de los matices obtenidos en el estudio previo.

Desde luego designé un color de base, un gris derivado de la siguiente mixtura: Blanco de titanio + Azul ultramar + Sombra tostada, de estos dos últimos tan solo unas pequeñas partes en comparación del blanco, el resto de las combinaciones fueron elegidos a partir de este tono + ocres, sienas o violetas en cuanto a los fragmentos grisáceos; la decisión anterior por la presencia vibratoria de numerosos colores perceptibles al comparar el tono base, con los colindantes; es decir entre más abajo estuviera el resane las sombras tenían que brindar la sensación de estar como base y no flotando en el espacio compositivo, en la parte superior una gama de luces que entre verdes y amarillos acompañan minuciosamente la grafía, finalizando en la parte media con azules hasta llegar a la escala de violáceos. Entretanto que el color de base unificó el módulo, los resanes logran cubrirse y servir como base. Al evocar en este proyecto el término cartela debe aclararse que se tratan de dos pares de ellas, haciendo de su evolución una metodología semejante a los grados de grises pigmentados necesarios.



Figura 49. Registro de la superficie izquierda inferior, en la parte inferior se puede observar los faltantes de capa pictórica, en la superior el nombre de Mateo Gómez posible autor.



Figura 50. Registro de la superficie izquierda inferior, en su primera capa de *rigattino*.

Figura 51. Registro de la superficie izquierda inferior, a un 50% de ser reintegrada.

Es notorio presenciar que aun con las capas de plomizos, los resanes de color blancos se ven directamente involucrados en el momento de esperar un buen resultado, puesto que hasta este momento haciendo de la resolución un inconveniente ya que pareciera tratarse de una franja que va de lado a lado por lo que se decide integrar matices un poco más abiertos de espacio; es decir no tan aproximados para, de esta forma, se mitigara el brillo de los blancos, además

fue necesaria la inclusión de capas muy delgadas de pintura en las que el aporte hacia el espacio fueran sutiles, pero contundentes a la hora de apreciar el área completa una especie de veladura (capa muy delgada de color, resultado de la pintura de aceite en este caso y su medio la barniceta). Como se puede llegar a observar en el detalle del fragmento izquierdo de la pintura, se consigue notar una cierta característica en la aplicación de las líneas de color, las cuales se tratan de varios tonos y grosores del pincel intercalados, que al irse aproximando una a una las filas, se logra tapiar en una especie de degradado, el área completa. Posteriormente continué integrando los puntos aldaños con nutrido con el objetivo de rehabilitar el fragmento completo.



Figura 52. Detalle del fragmento inferior izquierdo, donde se muestra el detalle la técnica de reintegración.

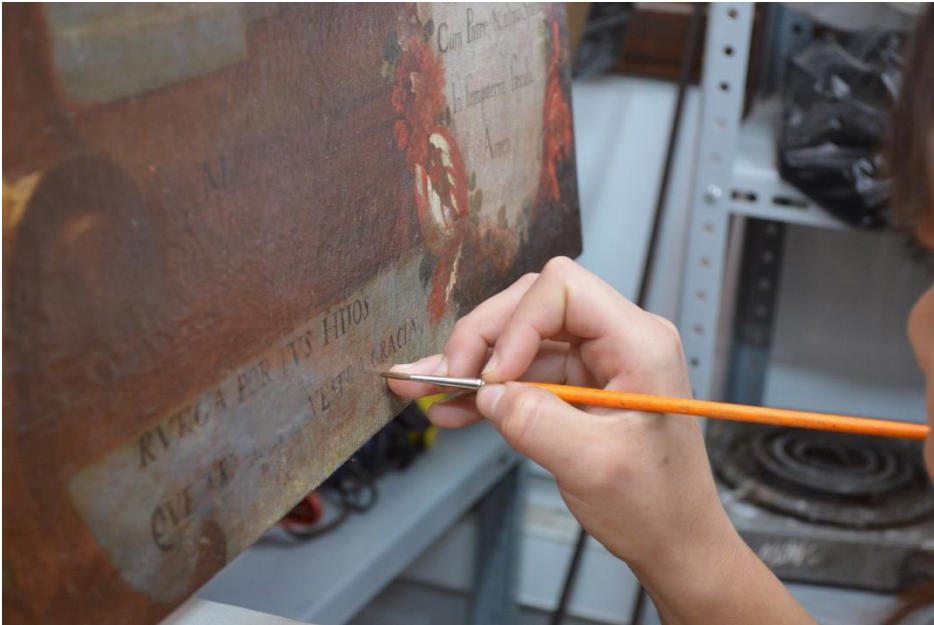


Figura 53. Registro de la superficie izquierda inferior, en la que le aplico veladuras a las capas ya secas.



Figura 54. Registro de la superficie izquierda inferior, de un encuadre más abierto para ubicar el área trabajado.



Figura 55. Superficie derecha inferior donde se puede observar la zona de resanes a reintegrar.



Figura 56. Superficie derecha inferior ya reintegrada en el fondo y lista para colocar la escritura.

En cuanto a la pareja de cartelas situadas tan solo unos centímetros arriba, es destacable mencionar la presencia de dos textos con caligrafía igualmente adornadas con serifas (curvas o adornos en los extremos superior e inferior) y contenidas en guirnaldas de flores, también reintegradas en algunas partes de ellas con la excepción de la técnica de reintegración cromática nutrido; puesto que los resanes no rebasaban el medio centímetro y de no cubrirse, estéticamente importunaban la lectura total de la pieza e incluso para aquel espectador que tiene un preciso interés en los detalles.



Figura 57. Registro de la zona 3, donde se indican las cartelas circulares.

La conclusión de la intervención responde a los meses de agosto y septiembre, que como se puede deducir propio del verano, hacía mucho calor, produciendo en la pintura que la tela del lienzo manifestara el impacto del cambio climático al perder tensión de la parte inferior; algo así como un aflojamiento.



Figura 58. Registro de la parte inferior de la pintura, donde se observa los pliegues del abolsamiento o pérdida de rigidez en el lienzo.

Al presenciar este fenómeno lo primero que hago es consultar a mi mentor, de quien yo esperé, la pronta instrucción de volver a tensar el lienzo; sin embargo, cuál fue mi sorpresa al escuchar de sus palabras la naturaleza de su negativa. Se me explicó que al tratarse de una reacción física y no estructural como la que realicé, lo mejor era dejarlo como estaba hasta que las condiciones ambientales se regularan, ya que de no hacerlo así y se decidiera tensar en esta estación (verano) podría recuperar su forma, pero cuando se llegara al invierno y las fibras del lino en el lienzo se reacomodaran de un modo natural por segunda vez podría causar que la capa pictórica se craquéele por tan agresivo fenómeno. A decir verdad, pude comprobar que, al mejorarse los niveles de humedad y temperatura con el paso de los días, el lienzo recobro su rigidez sin sufrir ningún daño a largo plazo, en este momento es cuando retomo la intervención.

Debido a la estrecha relación cromática entre los fragmentos colindantes de las cartelas ovales, decido iniciarlas de afuera hacia dentro concibiéndolas no como objetos independientes sino a modo de segmentos completos; si observamos la ubicación de estas cartelas solo tenemos que imaginar que un bloque cuadrilátero es delimitado a lo largo y ancho de sus dimensiones, específicamente me refiero en el costado derecho de la pieza, la parte inferior de la cartela e interior en el borde de la guirnalda de flores que la contienen y en el lado izquierdo la parte inferior e interior igualmente por el borde interno de la guirnalda.



Figura 59. Registro de zona 3 utilizada como diagrama para señalar la sección que se trabajó.

A continuación, las imágenes que ilustran a detalle estos fragmentos, mismos que al reintegrarlos, aunque no se trataban en su totalidad de resanes igualmente requirieron de la aplicación de la técnica a manera de retoque, con lo que se reafirma una vez más una importancia tremenda en el ámbito estético. Que si bien parecieron tratarse de un escrupuloso trabajo a medida que avanzaba fui comprobando que todos y cada uno de esos puntos imperceptibles, después de intervenirlos hicieron una gran diferencia mejorando en gran medida el resultado.



Figura 60. Registro del antes y el después de la parte inferior derecha.



Figura 61. Registro del antes y el después de la parte inferior izquierda.


Con la escritura fue necesario revisar los anteriores archivos de la obra en cuestión, lo que me permitió llegar a un documento parte del Catálogo del Patrimonio cultural Mueble de la Universidad de Guanajuato titulado: Ficha Básica creado en el año 2003, redactado por el anterior encargado del departamento de Bienes Muebles de la UG; si bien el término ‘básico’, hace honor a su nombre por comprender datos técnicos similares a la de una cédula de objeto.

Resultó de mucha ayuda referenciar con bocetos la escritura en latín contenida en los dos pares de cartelas, así como del estado de conservación de entonces donde ya tiene como autor a Mateo Gómez y que curiosamente en 2009 cuando se realiza el Folleto de Bienes Preciosos de la Universidad de Guanajuato, no se menciona nunca, solo se limitan a asociar la pieza con un autor desconocido.


Lo que apunta a dos situaciones:

1. Una en la que no se sabía o no se encontró este dictamen hecho en el 2003.
2. O bien como expuse al inicio de este capítulo IV, las o la pieza no puede ser reconocida hasta que exista una declaratoria oficial que lo respalde, derivando por consecuencia que se omita el dato en cuestión.

Particularmente creo más en la posibilidad del segundo punto, por otra parte, lo que sí respalda este documento es el tiempo que lleva el rescate de esta pieza, hasta la parte final de la reintegración cromática en donde se ve mi desempeño.


Universidad de Guanajuato
Catálogo del Patrimonio Cultural Mueble
CATÁLOGO GENERAL
Ficha Básica

No. de inventari	No. bien precioso	Id.
No. de catálogo	No. de registro	135
Colección	Dependencia	BIBLIOTECA CENTRAL
PINTURA		
Tipo de Objeto	Sub Dependencia	
PINTURA DE CABALLETE		
Nombre o tema	Ubicación	CUBO DE LA ESCALERA
VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA	Procedencia	
Autor	Adquisición	
	Estado de conservación	REGULAR
Epoca	Observaciones	
SIGLO XVIII	Marco de madera pintado en color verde seco y molduras en las orlas en color dorado. Pintura en regular estado de conservación, manchas y escurecimientos en capa pictórica.	
Técnica		
OLEO SOBRE TELA CON BASTIDOR Y MARCO DE MADERA		
Inscripciones		
"María Mater gratiar Bulae Parente" (en esquina inferior izquierda)		
Descripción		
Pintura que representa a la Virgen de Vizcaya, la cual se encuentra al centro de la composición rodeada de angelitos; viste manto azul y túnica rosa.		



Ima: 837

Dimensiones
Expresadas en centímetros

Largo: 0	Ancho: 110
Alto: 200	Diámetro: 0

Martes, 15 de Julio de 2003 Página 127 de 604

Figura 62. Registro de la ficha básica de la pintura “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA” página 1.

PATRONATO DE LA UNIVERSIDAD
Comisión Determinadora de Bienes Preciosos
Oficina Auxiliar

Título: VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA
Autor: Matteo Gómez
Época: XVIII **Año:** _____
Técnica: OLEO SOBRE TELA

Dimensiones
 Alto: 196 233
 Ancho: 117 147
 Diámetro: _____

Soporte Auxiliar
 Madera metal Número de elementos: 5
 Tipo de ensamblado y/o unión: MONOLITICA Y MADERA
 Estado de conservación: Bueno Regular Malo Pésimo
 Deformado Fracturado Ataque biológico Deyecciones Manchas de pintura
 Manchas de humedad Polvo Otros _____
 Observaciones: MANCHAS DE HUMEDAD EN LA MADERA DEL BASTIDOR Y EN LA TELA DEL MARCO DE MADERA. MANCHAS DE POLVO EN LA TELA DEL MARCO DE MADERA.

Soporte
 Tela Papel Vidrio Metal Mazonite Madera Otros _____
 Número de elementos: 1 Tipo de ligamento: tafetán sarga esterilla
 Estado de conservación: Bueno Regular Malo Pésimo
 Pérdida de plano Rasgaduras Parches Ataque biológico Manchas de humedad
 Manchas de pintura Deyecciones Polvo Rayones Fracturas Oxidación
 Observaciones: LA MADERA DEL BASTIDOR Y DEL MARCO DE MADERA ESTAN EN BUEN ESTADO DE CONSERVACION. LA TELA DEL MARCO DE MADERA ESTÁ EN BUEN ESTADO DE CONSERVACION. LA TELA DEL MARCO DE MADERA ESTÁ EN BUEN ESTADO DE CONSERVACION.

Base de preparación
 Color: ROSA Grosor aproximado _____
 Estado de conservación: Bueno Regular Malo Pésimo
 Expuesta % aprox. _____ Faltantes % aprox. 10 Pulverulencia
 Fisuras Tipo de fisuras _____
 Escamas Manchas Otros _____
 Observaciones: _____

Capa pictórica
 Técnica pictórica: óleo temple encaústica acrílica mixta otra _____
 Estado de conservación: Bueno Regular Malo Pésimo
 Cuarteador Tipo de cuarteado CON ESPALDA DE ESTERILIDAD Y SIN CUBIERTOS INHIBIDORES
 Faltantes % aprox. 10 Escamas Pulverulencia Fisuras Escurecimientos
 Manchas de pintura Deyecciones Mugre Erosión Otros _____
 Observaciones: LA PINTURA ESTÁ EN BUEN ESTADO DE CONSERVACION. LA TELA DEL MARCO DE MADERA ESTÁ EN BUEN ESTADO DE CONSERVACION.

Figura 63. Registro de la ficha básica de la pintura “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”, en la que se menciona a Matteo Gómez como el autor, página 2.

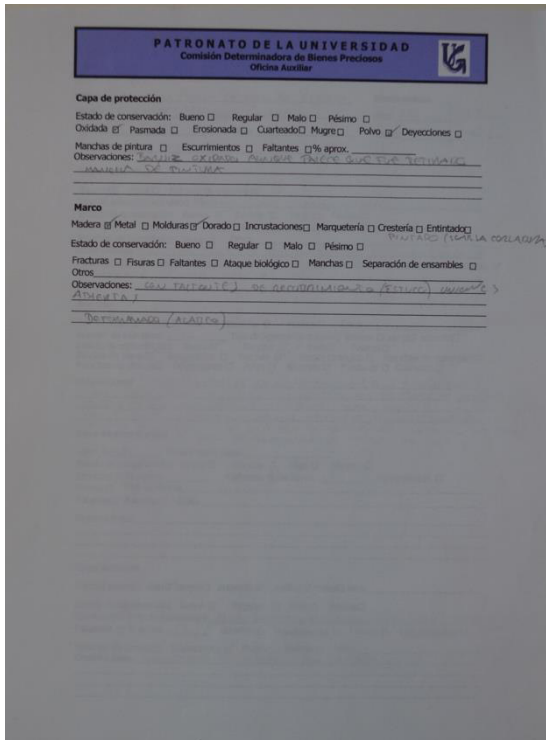


Figura 64. Registro de la ficha básica de la pintura “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”, página 3.

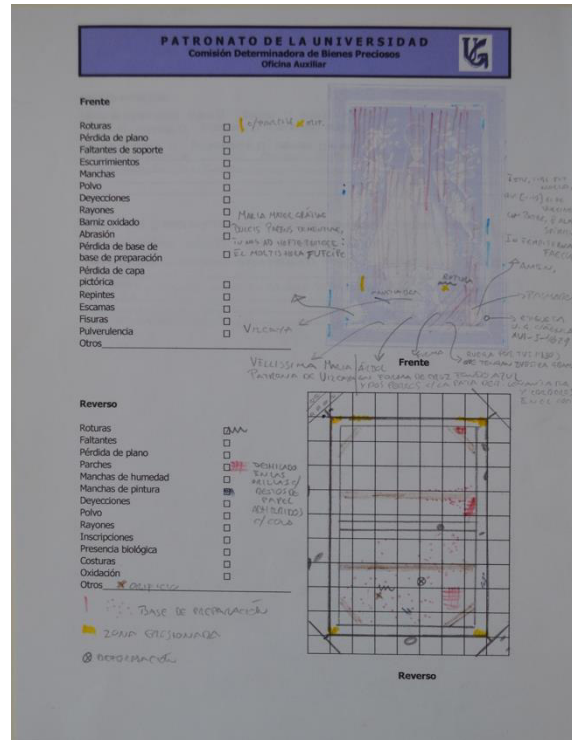


Figura 65. Registro de la ficha básica de la pintura “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”, página 4.

Tener la oportunidad de revisar este documento fue de las cosas más interesantes e importantes que pudieron ocurrir durante el desarrollo del proyecto específicamente en lo que compete a la página número 4, dado que me permitió esclarecer las dudas que surgieron, llegado el momento de devolver la apariencia estética a la escritura presente en la composición pictórica. Dichos conjuntos de letras tuvieron que ser manejados con la suficiente objetividad que requería; es decir pensarse como los trazos que son debido a que la manera de reintegrarse fue con una combinación minuciosa de las dos técnicas de reintegración utilizadas en el proceso, *rigattino* y *nutrido*. Pero esta vez pensando en su aplicación no por lagunas amplias o pequeñas sino por las siluetas de sus formas, en tonos oscuros que fueron desde la regulación del Negro Marfil en un porcentaje casi del 10% comparado con la combinación de un matiz en Azul Ultramar o Sombra Tostada, consiguiendo así las variantes tonales de la luz que recibía cada área. Dicha escritura en latín, descende de una práctica cuyo dominio nos habla de un acto magistral que por sí sola, se le llamo arte, en un siglo en el que lo bien hecho en cualquiera que fuese su práctica bien valía

la pena llamarlo así; sin embargo, aquí en este pequeño universo pictórico tan solo es el recurso que parte de una necesidad por comunicar la procedencia y papel que juega el personaje central de la obra. Por otro lado, igualmente importante proyecta una solemnidad propia de una función que se le impone con rasgos figurativos que inciten el respeto de quien le admire. En cuanto a la ejecución técnica la idea no fue completar la grafología hasta verla totalmente renegrida, ya que de hacerlo así se cometería una falta tan grave como quien falsifica lo heredado por la humanidad, aunque requirió brindar una lectura general del contenido la finalidad nunca fue remarcar, mi trabajo se centra en insinuar como quien puntea una línea de corte suficientemente clara para leer lo que dice, no obstante poder indicar que fueron intervenidas acorde al carácter de la misma, de índole estético.

A continuación, una serie de fotografías que conducen visualmente lo que fue el antes y después del desarrollo en las cartelas en la parte inferior de la obra.



Figura 66. Detalle de juego de cartelas ovaladas antes de ser reintegradas.

La particularidad de su deterioro es manifestada en su apariencia moteada que permite ver gran parte de la imprimatura rojo óxido como si fueran manchas estacionadas en zonas muy

específicas sumado a incisiones visuales que se generan a partir de resanes que simulan cuchilladas, como si se tratara realmente de desgarres en el lienzo; en primer lugar, se completa el color del fondo en grisalla y una vez que consigo una sección sólida, prosigo a identificar los valores faltantes.

- Cartela 1, lado derecho de la pieza, cuya principal problemática es el color base, completar la letra D y un símbolo curvilíneo en la parte inferior de la oración.

Maria mater grátiae

Dulcís Parens dementiae

Tu nos ab hoste protege

El mortís hora fulcípe



Figura 67. Registros del detalle del resane en las letras D, u y en el símbolo curvilíneo en la parte inferior.

- Cartela 2, lado izquierdo de la pieza, cuya principal problemática es el color base, al menos tres niveles de resanes distribuidos en el fondo y la incógnita de una palabra que se perdió por completo pues de ella solo se identifican las dos últimas letras. Esta última naturalmente se buscó en la ficha básica del catálogo de la Universidad para hacer el reconocimiento de las letras al asociar los rasgos casi imperceptibles que quedan en el

área; sin embargo, el desconocimiento casi nulo del latín hace más complicado hacer una real y coherente interpretación dado que al intentar reconstruir la palabra sin un respaldo histórico pudo causar un problema no solo para mí sino a la Oficina Auxiliar de la Comisión Determinadora de Bienes Preciosos al falsear información por cualquiera que sea mi intención por completar dicha frase, ya que se estaría atentando contra un documento auténtico; es por ello que se decide mantener reintegrado el fondo y solo respetar los últimos rastros de lo que un día fueron una palabra, una vez que se me dio un panorama claro acerca de las posibles consecuencias.

*Lesu tibi fit gloria,
Qui i?us es de Virgine,
Quo Patre & almo Spírítu,
In Fepiterna Faecula,
Amen,*





Figura 68. Detalle de cartela izquierda, donde se identifican los desprendimientos de capa pictórica y una palabra incompleta en el segundo renglón.



Figura 79. Registros de los dos juegos de cartelas reintegradas en fondo y caligrafía, en la parte superior el lado derecho y en la parte inferior el lado izquierdo de la pieza.

El escudo por su parte contenía en su totalidad la paleta, composición y forma original, a exclusión del fondo azul ubicado en el centro, resanes en la parte izquierda y derecha inferior del emblema sumados a la pérdida parcial de color en una de las puntas del ornato en la base. Primero unifiqué la gama de azules verdosos a manera de retoque con nutrido, siendo de suma importancia explicar que algunos de estos azules los mezcle con el color verde

esmeralda directamente del tubo constituyendo un área cromáticamente artificial a diferencia del resto de los verdes incluidos en arreglos florales y sombras de las figuras que originalmente su autor consigue al sumar dos primarios, amarillo y azul y matizado con el rojo, correspondientes a la época de la pieza en donde no se utilizaba el verde en gran medida ni mucho menos en su máximo esplendor. En segundo lugar, me dispuse a completar los dos extremos punteando un tono neutral que complementara el área como una sola visualmente, algo similar al trabajo realizado con las cartelas grisáceas mediante trazos tan sutiles que no complicaran sino avivara el segmento original a la par de los resanes que rozaban el mismo espacio.



Figura 70. Registro del escudo antes de ser reintegrado, en el que se señalan los principales puntos.



Figura 72. Detalle de las áreas trabajadas en el lado inferior izquierdo del escudo.



Figura 73. Registro del segmento central inferior de la zona 3 reintegrada.

En lo que respecta a detalles técnicos dentro de esta zona, solo me resta mencionar la integración pictórica de un ramillete en la parte superior de la misma y un costado del pilar grisáceo en donde se apoya en escudo de VIZCAYA, cuyo grado de complejidad no rebasa a los resueltos en la inferior; sin embargo, coinciden en una misma necesidad por revitalizar la superficie en medida de lo posible; estas a su vez contienen resanes de pasta de óxido casi imposibles de ver, puesto que no entorpecen a primera vista la lectura del cuadro.

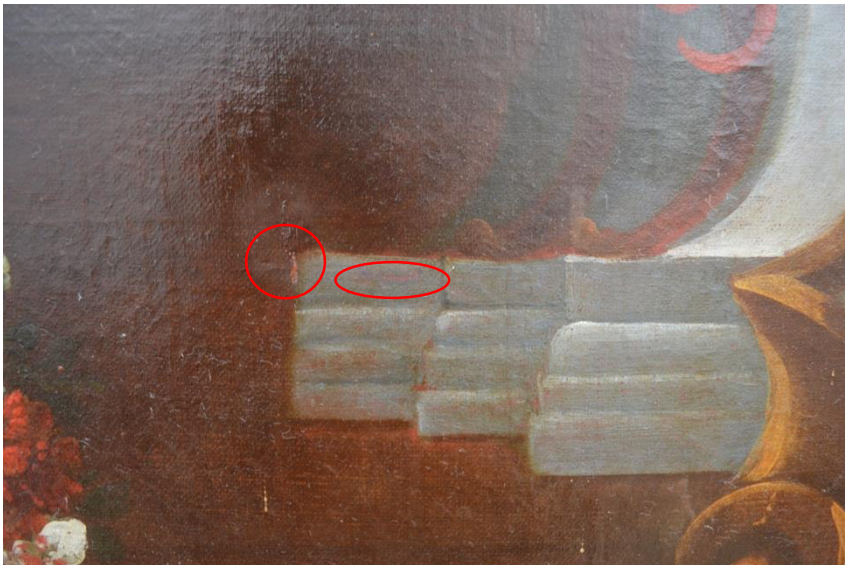


Figura 74. Registro del antes y el después en la esquina superior derecha de la columna grisácea cuya reintegración dependió del retoque de la misma.

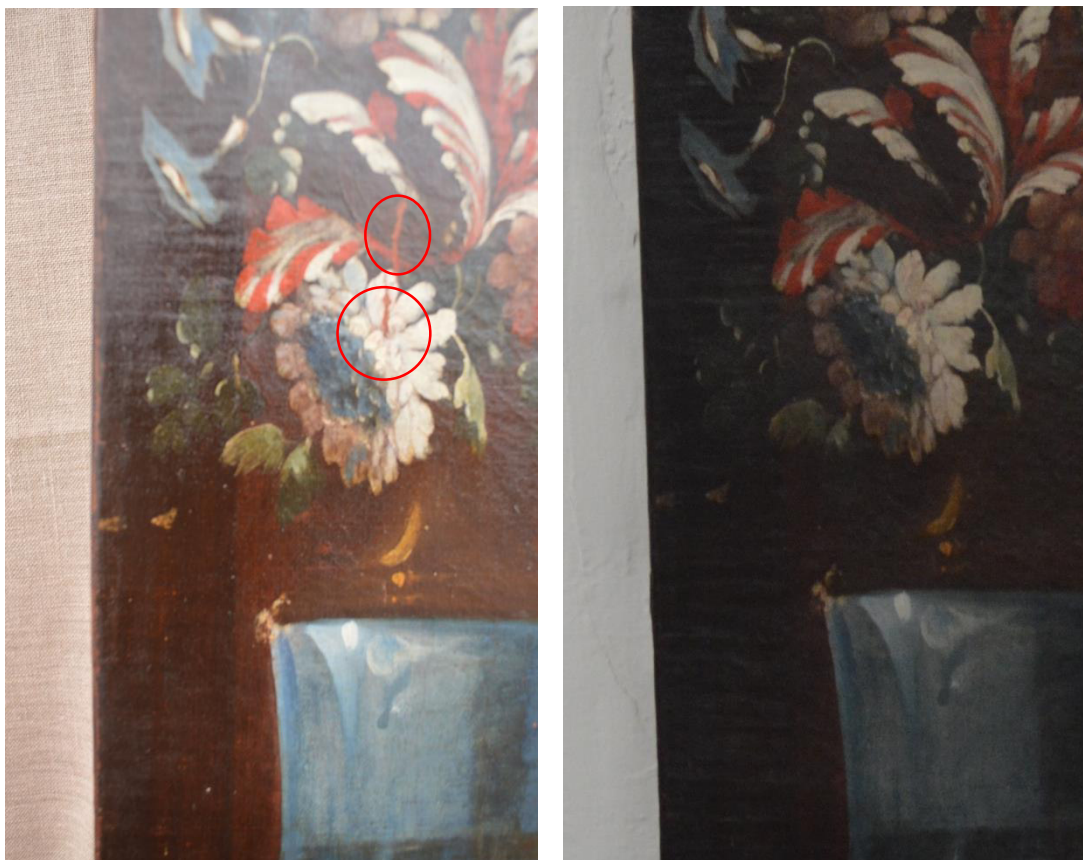


Figura 75. Detalle de los dos resanes en el ramillete ubicado en el lado superior derecho.

Concluida la reintegración cromática de la pintura, el último paso en este proceso se encuentra íntimamente ligado al punto final de la metodología planteada al inicio del capítulo. La aplicación de una capa de barniz mate, cuya aplicación fue temporalmente sustituida por una capa más de barniz brillante en aerosol, esto debido a la pronta inmediatez de un proyecto expositivo al cual fue integrado en la curaduría, barniz que le brindó la pronta protección y brillantez necesarios.

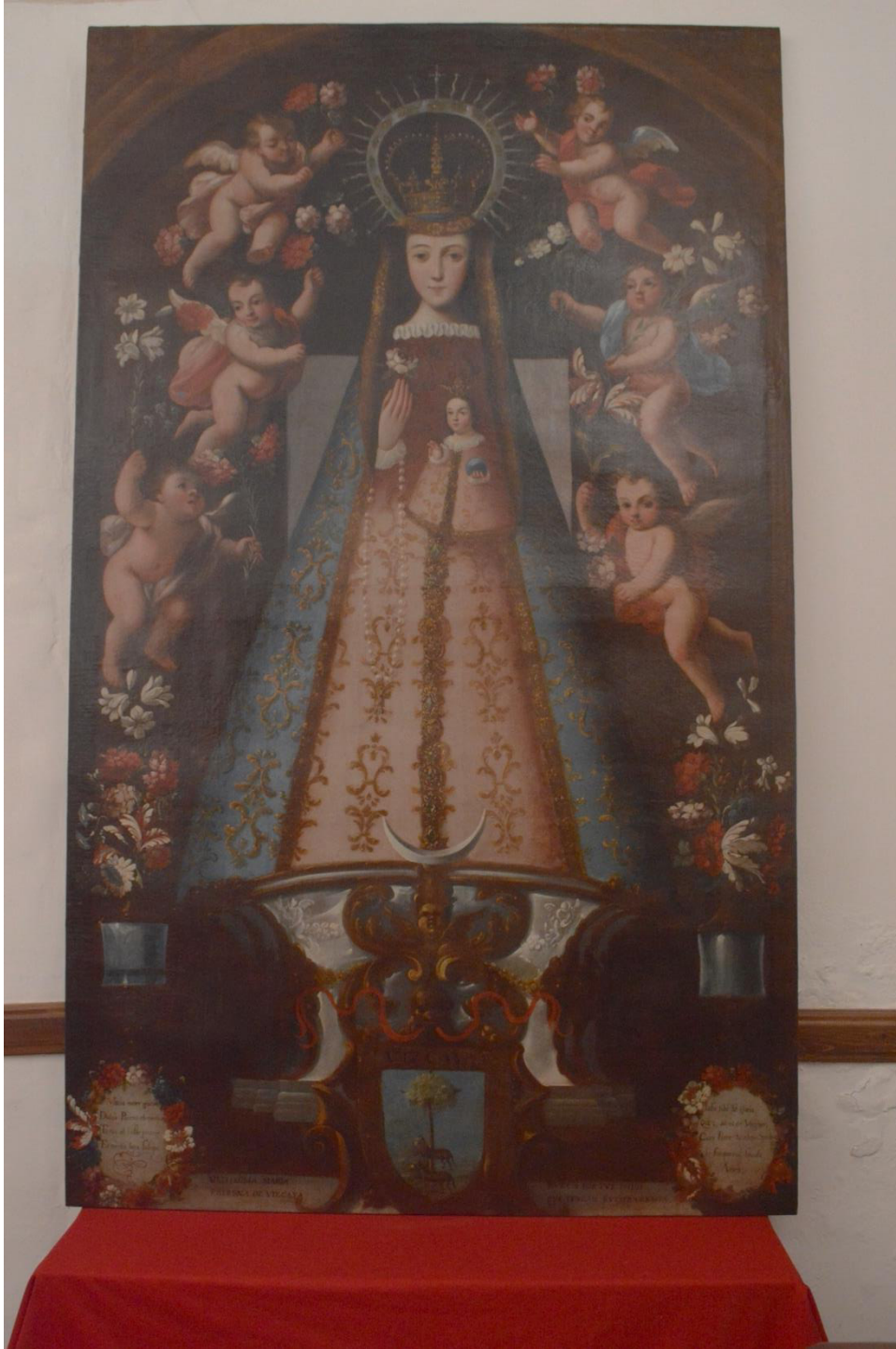


Figura 76. Primer registro de la reintegración cromática concluida en el taller de restauración.

CONCLUSIÓN

Todo principio tiene un final, y en torno a este acontecen diversas circunstancias que sin más nos dan una correspondencia directa a lo que un proceso nos puede ofrecer, aprendiendo en el vaivén de la experiencia la particularidad de tomar decisiones coherentes a la ferviente intención de lograr un resultado bien ejecutado, encarándose hasta el punto donde nada es extraordinario comparado con la intención nata del ser humano, aquella donde el hacer determina al sujeto. Aceptando con esto, una constante evolución del propósito inicial donde desempeñé un papel muy importante como ejecutante, de esta manera ya no se trató únicamente de una intención por indagar en el campo de la restauración pictórica, también llevo indisociablemente un estímulo por conducir la teoría a la práctica en un lugar significativo para quien precisa concluir una etapa, llevando en mis memorias la certeza del conocimiento adquirido.

Donde sin duda existen factores muy específicos en torno a un proyecto de este tipo que logran llevarlo a buen término, entre ellos destaco repetitividad, observación, meticulosidad, humildad, acatamiento, respeto, paciencia y profesionalismo, cuya aplicación fueron una constante en el desarrollo de la intervención; sin olvidar el periodo de asimilación de la enorme responsabilidad que implica trabajar con una colección pictórica cuyo valor es tan grande casi como la de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) propias del ámbito religioso de la época del virreinato.

Como un esfuerzo por difundir la colección surge la realización de la exposición *Patrimonio Pictórico de la Universidad de Guanajuato* en donde formo parte la pintura “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”, en la galería Hermenegildo Bustos cuya temporalidad fue del 17 de noviembre al 15 de diciembre del 2017.

Retomando la muestra cabe destacar que fue una selección en donde figuraron autores como: Cristóbal de Villalpando, Juan Cordero, algunos autores anónimos por carecer de una firma y propios del taller de Rodríguez Juárez conformaron un discurso pictórico con los principales estilos artísticos en México de un periodo entre los siglos XVII y XIX. Muestra que contó con la entera disposición de la entonces Comisión Determinadora de Bienes

Preciosos bajo la dirección de la Dra. María Guevara Sanginés, del Restaurador Alfonso Martín Varela, Coordinador de Bienes Muebles de la Oficina de Bienes del Patrimonio Cultural de la UG, quien preparo, acondicionó y facilitó las piezas para la muestra y del Mtro. Luis Antonio González Vázquez, Coordinador de Bienes Inmuebles. Iniciativa compartida con la Dirección de Extensión Cultural bajo la dirección de la Dra. Sara Julsrud López, a través de la Coordinación de Espacios de Arte a cargo de la Mtra. Luz Adriana Ramírez Nieto.

El éxito visual de la sala a la par de estudio ambientado en el siglo XIX, radica en el diseño museográfico a cargo de la L.D.G. Yearim Aritsve Hernández Rodríguez, quien consigue una inmersión al contexto religioso de las piezas con la debida solemnidad y pulcritud que ameritaban. En cuanto a mi intervención en este proyecto, manifiesto gratamente que no termina con la reintegración cromática, puedo destacar mi colaboración en el acondicionamiento y montaje en el área de museografía aplicando mi capacitación sumada a la experiencia laboral en este campo de acción.

Consiguiendo con esto comprobar una de mis teorías e intenciones por fusionar trabajos culturales mediante la incidencia de un departamento, en este caso Artes Visuales correspondiente a la formación que tengo y que pueda aplicarse en otros ámbitos a fines que de alguna manera forman parte de la misma competencia profesional; resultó muy gratificante tener la oportunidad de desempeñar mis capacidades y conocimientos previos en el mismo proyecto expositivo.

Con esto se logró difundir no solo la obra, también mi trabajo que, si bien no es el protagonista ni la finalidad en ningún momento destacarse, resulta un tanto gratificante poder devolver a mi Alma Mater, algo tan significativo como lo que en ella aprendí, inicio de lo que ansío concretar profesionalmente por lo que continuaré insertándome en sectores que posibiliten redondear lo cultivado en el camino, como artista, promotor, gestor, conservador o lo que se añada, siempre abierta a la posibilidad de continuar, aplicar y actualizar los conocimientos.

Por lo que finalizo haciendo una reflexión de mi experiencia; de una licenciatura como productor plástico visual me acerco al grado de considerar que debería ser esencial contar

con una preparación institucional en donde se hable de este tipo de procesos en sus respectivas técnicas pensando como un complemento que encierre la idea del productor desde una postura ética en cuanto a su producción, ya que si se cultivara el trato con las piezas, como almacenarlas o hasta de realizarlas desde la compatibilidad entre los materiales; este arte que emerge de una creciente contemporaneidad podría llegar a trascender más allá de los resultados a partir de un estímulo educativo, concurso o exhibición sensibilizando al artista a tener respeto por lo suyo, lo ajeno y el valor que tiene por tratarse del resultado de crear entorno a un determinado contexto u problemática.



Figura 77. Imagen de la invitación de la exposición, elaborada por la Dirección de Extensión Cultural.



Figura 78. Discurso inaugural, imagen extraída de la sección de noticias en la página principal de la Universidad de Guanajuato, 16 de noviembre de 2017.

La Rectora del Campus Guanajuato, Dra. Teresita de Jesús Rendón Huerta Barrera; el Secretario Académico, Dr. Raúl Arias Lovillo; el presidente del Patronato de la UG, Ing. Jorge Videgaray Verdad; la Directora de Extensión Cultural, Dra. Sara Julsrud López y por supuesto la Coordinadora de la Comisión de Bienes Preciosos, Dra. María Guevara Sanginés⁹.



Figura 79. Corte del listón con las mismas personalidades, imagen extraída de la sección de noticias en la página principal de la Universidad de Guanajuato, 16 de noviembre de 2017.

⁹ Universidad de Guanajuato, 2017: <http://www.ugto.mx/noticias/noticias/12682-patrimonio-pictorico-de-la-universidad-de-guanajuato-podra-apreciarse-en-la-galeria-hermenegildo-bustos>.



Figura 80. Recorrido inaugural en la primera sección de la sala Hermenegildo Bustos, imagen extraída de la sección de noticias en la página principal de la Universidad de Guanajuato, el 16 de noviembre de 2017

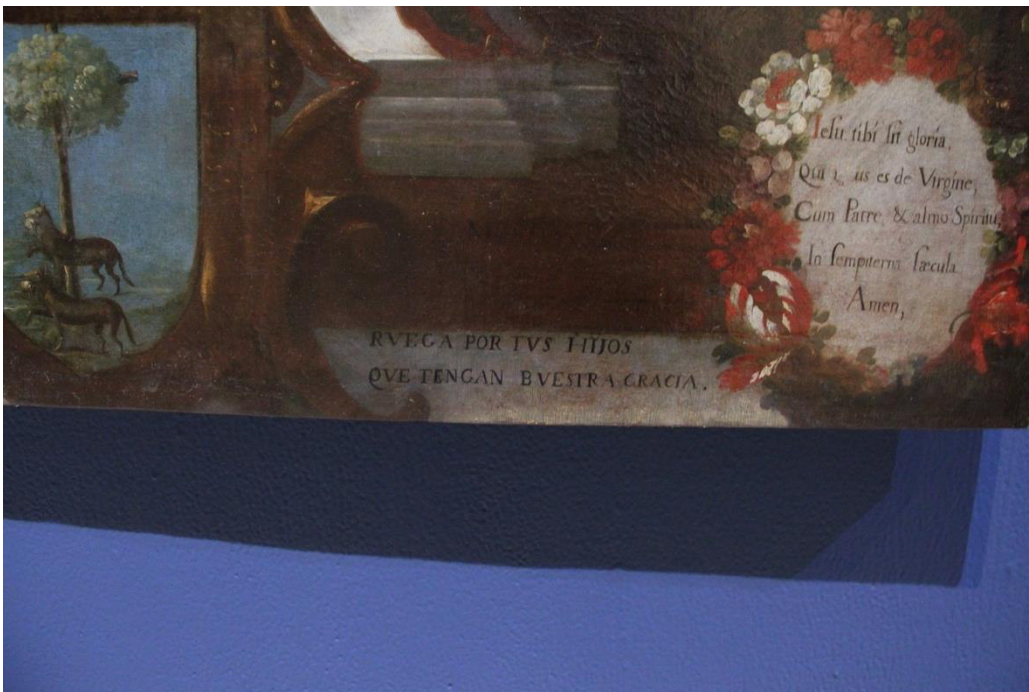


Figura 81. Detalle de la parte inferior izquierda de la pieza en la que se aprecia el área reintegrada e iluminada con leds a 150 Luxes, fotografía tomada por Israel Garay, 16 de noviembre de 2017.



Figura 82. Registro a un costado de la pieza completa, fotografía tomada por Israel Garay, 16 de noviembre de 2017.



Figura 83. Registro a lado de la pieza a 45° y de frente, fotografías tomadas por Israel Garay, 16 de noviembre de 2017.



Figura 84. Encuadre de la ambientación de un estudio del siglo XIX, justo al fondo de la sala, fotograma extraído un video promocional de Extensión Cultural, del 16 de noviembre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=YDCuP9Dahn0>



Figura 85. Portada y contraportada de la revista *POLEN UG*, número de la revista en donde se menciona la exposición.



Figura 86. Páginas interiores de la revista *POLEN UG*, en donde se pueden apreciar fragmentos del montaje.

REFERENCIAS

Brandi, Cesare (2006) “*Teoría de la restauración*” *El concepto de restauración* “*La materia de la obra de arte*” y “*la unidad potencial de la obra de arte*”, https://www.maarquitectura.com/uploads/1/5/9/6/15961640/cesare_brandi.pdf.

Santabárbara Morera, Carlota (2019) *Cesare Brandi y el arte moderno: teoría, estética y restauración...*
https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2020-05/cesare_brandi_y_el_arte_moderno.pdf.

Normateca, INAH (2014) *Lineamientos institucionales generales en materia de Conservación del patrimonio cultural*
<https://www.normateca.inah.gob.mx/pdf/01472572392.PDF>.

Delgado Correa, Rafael (2011) *Guía de medidas preventivas para el manejo de bienes culturales IN*, Serie Normativas y Directrices.

Escobar Toledo, S. (2011) Enrique Florescano y José Ramón Cossío D. (coords.), *Hacia una nación de ciudadanos*, México, FCE, 2014.

Flores Jimeno, María del Rocio (2006) *Aspectos Contables derivados del mantenimiento del Patrimonio cultural*.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel M. (2014) *Historia de la Conservación Preventiva**. Parte II.

iccrom-unesco partnership for the preventive conservation of endangered museum collections in developing countries. Manual de Gestión de Riesgo de Colecciones.

Martiarena, Xabier (2006) *Conservación y restauración*. <https://core.ac.uk/download/pdf/11497233.pdf>

Michalski, Stefan (2009) *Humedad Relativa Incorrecta. Canadian Conservation Institute Canada (English and French editions) (ediciones en inglés y francés) © ICCROM (2009) (edición en español)*

Moya Verdú, Celia (2009) *Cuadernos de Restauración N°7*, pp.6, 7.

Patronato De La Universidad De Guanajuato (2009) *Especímenes Tipo Acervo Pictórico universitario Periodo Virreinal Bienes Inmuebles*.

Ramos, Olga; Sandoval Enrique; Hueytletl Alfonso (2010) *Normas Básicas para la conservación preventiva de los bienes Culturales en museos, Conaculta, INAH*.

Rossell Xochipilli Karina, (2015) *Esquema de deterioros*.

Suarez Haro, Ricardo (2009) *Pintura Colonial del siglo XVIII*
<http://www.risuha.com/pintura-colonial-siglo-XVIII.html>, acceso:13 /12/17).

Vaquero, Alejandra (2012) *Escultura y Pintura de la Época Colonial*, v
(historiaarquips.files.wordpress.com/2012/03/informe-escultura-y-Pintura-colonial.pdf, 2012, p. 39).

INDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Imagen de la pintura “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA” extraída del Folleto de Bienes Preciosos de la U.G. P.15, 2009.

Figura 2. Juan Pérez de la Serna, Mateo Gómez, COLECCIÓN MEDiateca del INAH, Siglo XVIII.

Figura 3. “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”, Mateo Gómez, Colección de la Universidad de Guanajuato Siglo XVIII.

Figura 4. Comparativo de detalle entre las firmas, donde se aprecian similitudes entre la caligrafía.

Figura 5. Fragmento medio inferior de la pieza en donde se aprecia el velo de deterioro ambiental y físico.

Figura 6. Fragmento derecho medio de la pieza en donde se aprecian las manchas de humedad y salpicaduras.

Figura 7. Fragmento superior derecho de la pieza en donde se aprecia la limpieza química con la ayuda de un hisopo y agua-alcohol.

Figura 8. Fragmento inferior izquierdo, medio derecho, y superior de la pieza en donde se aprecian las partes de algunos resanes.

Figura 9. Diagrama de las partes que componen la estructura de un bastidor.

Figura 10. Revés de la pieza en donde se observan otras intervenciones anteriores en el lienzo, justo donde se ven parches, así como la identificación de las cuñetas que fueron reforzadas en este paso.

Figura 11. Materiales necesarios para la elaboración del barniz, así como los utensilios de medición.

Figura 12. Registro de la báscula con la cantidad necesaria de goma damar para la elaboración del barniz.

Figura 13. Registro de la goma en reposo.

Figura 14. Registro del barniz calentado y colocado en el recipiente para después conectar a un compresor.

Figura 15. Registro del equipo de seguridad adecuado antes de aplicar el barniz con la pistola.

Figura 16. Registro del compresor y la pistola de aire al momento de aplicar las capas del barniz brillante.

Figura 17. Registro de la pieza al término de la aplicación del barniz.

Figura 18. Fragmentos del Muestrario de la marca Maimerí.

Figura 19. Registro de los tubos de colores utilizados en el taller.

Figura 20. Designación de zonas de trabajo en la pintura “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”.

Figura 20. Fragmento en blanco y negro de la zona 1, donde se indican las áreas a reintegrar.

Figura 21. Registro de la primera zona reintegrada en la zona media derecho y en espejo.

Figura 22. Detalle del primer fragmento trabajado.

Figura 23. Registro comparativo del antes y después del resane a la reintegración en el fragmento medio derecho.

Figura 24. Fragmentos del Muestrario de la marca Maimerí.

Figura 25. Registro del resane reintegrado y su ubicación en la pintura completa de lado derecho.

Figura 26. Registro de la zona reintegrada antes y después.

Figura 27. Registro de la técnica *rigattino* en marco y fondo del fragmento.

Figura 28. Detalle del ramillete en la mano del querubín.

Figura 29. Fragmento en blanco y negro de la zona 2, donde se indican las áreas a reintegrar.

Figura 30. Fragmentos del Muestrario de la marca Maimeri.

Figura 31. Registro de algunos tubos utilizados en la zona 2 de la obra.

Figura 32. Registro de la pieza a 180° de la posición anterior, como un recurso de trabajo.

Figura 33. Registro de la pieza en la zona dos en donde se hace referencia a los resanes blanco y de color óxido.

Figura 34. En la parte superior derecha el registro del fragmento que perdió pintura en las primeras limpiezas químicas.

Figura 35. Detalle de las primeras capas de reintegración sobre los resanes.

Figura 36. Registro del fragmento reintegrado.

Figura 37. Registro del fragmento que fue parchado por el reverso y que al integrar el área parece tratarse de una cicatriz con relieve.

Figura 38. Pasmado que formaba una línea azulosa.

Figura 39. Registro del fragmento central reintegrado en la parte superior central, el avance de la técnica al lado izquierdo y las secciones de color óxido del paso del tiempo.

Figura 40. Registro de mi trabajo en la zona 2 en la parte superior izquierda.

Figura 41. Detalle de la aplicación del *rigattino*.

Figura 42. Parte superior el registro del fragmento superior izquierdo de la zona 2.

Figura 43. Acercamiento en donde se ve de manera evidente la técnica *rigattino* en sus primeras capas.

Figura 44. Registro del área terminada aquella que se puede distinguir con los charolazos (brillos) generados en el registro fotográfico.

Figura 45. Registro de un fragmento en la zona 2, en donde se indica el ramillete que se retoco con nutrido.

Figura 46. Fragmento en blanco y negro de la zona 3, donde se indican las áreas a reintegrar.

Figura 47. Registro de los primeros resanes a reintegrar en la zona 3.

Figura 48. Registro de los primeros resanes en la zona 3 ya reintegrados.

Figura 49. Registro de la superficie izquierda inferior, en la parte inferior se puede observar los faltantes de capa pictórica, en la superior el nombre de Mateo Gómez posible autor.

Figura 50. Registro de la superficie izquierda inferior, en su primera capa de *rigattino*.

Figura 51. Registro de la superficie izquierda inferior, a un 50% de ser reintegrada.

Figura 52. Detalle del fragmento inferior izquierdo, donde se muestra el detalle la técnica de reintegración.

Figura 53. Registro de la superficie izquierda inferior, en la que le aplico veladuras a las capas ya secas.

Figura 54. Registro de la superficie izquierda inferior, de un encuadre más abierto para ubicar el área trabajado.

Figura 55. Superficie derecha inferior donde se puede observar la zona de resanes a reintegrar.

Figura 56. Superficie derecha inferior ya reintegrada en el fondo y lista para colocar la escritura.

Figura 57. Registro de la zona 3, donde se indican las cartelas circulares.

Figura 58. Registro de la parte inferior de la pintura, donde se observa los pliegues del abolsamiento o pérdida de rigidez en el lienzo.

Figura 59. Registro de zona 3 utilizada como diagrama para señalar la sección que se trabajó.

Figura 60. Registro del antes y el después de la parte inferior derecha.

Figura 61. Registro del antes y el después de la parte inferior izquierda.

Figura 62. Registro de la ficha básica de la pintura “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA” página 1.

Figura 63. Registro de la ficha básica de la pintura “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”, en la que se menciona a Mateo Gómez como el autor, página 2.

Figura 64. Registro de la ficha básica de la pintura “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”, página 3.

Figura 65. Registro de la ficha básica de la pintura “VELLISSIMA MARIA PATRONA DE VIZCAYA”, página 4.

Figura 66. Detalle de juego de cartelas ovaladas antes de ser reintegradas.

Figura 67. Registros del detalle del resane en las letras D, u y en el símbolo curvilíneo en la parte inferior.

Figura 68. Detalle de cartela izquierda, donde se identifican los desprendimientos de capa pictórica y una palabra incompleta en el segundo renglón.

Figura 69. Registros de los dos juegos de cartelas reintegradas en fondo y caligrafía, en la parte superior el lado derecho y en la parte inferior el lado izquierdo de la pieza.

Figura 70. Registro del escudo antes de ser reintegrado, en el que se señalan los principales puntos.

Figura 71. Detalle de los puntos trabajados en el lado inferior derecho del escudo.

Figura 72. Detalle de las áreas trabajadas en el lado inferior izquierdo del escudo.

Figura 73. Registro del segmento central inferior de la zona 3 reintegrada.

Figura 74. Registro del antes y el después en la esquina superior derecha de la columna grisácea cuya reintegración dependió del retoque de la misma.

Figura 75. Detalle de los dos resanes en el ramillete ubicado en el lado superior derecho.

Figura 76. Primer registro de la reintegración cromática concluida en el taller de restauración.

Figura 77. Imagen de la invitación de la exposición, elaborada por la Dirección de Extensión Cultural.

Figura 78. Discurso inaugural, imagen extraída de la sección de noticias en la página principal de la Universidad de Guanajuato, 16 de noviembre de 2017.

Figura 79. Corte del listón con las mismas personalidades, imagen extraída de la sección de noticias en la página principal de la Universidad de Guanajuato, 16 de noviembre de 2017.

Figura 80. Recorrido inaugural en la primera sección de la sala Hermenegildo Bustos, imagen extraída de la sección de noticias en la página principal de la Universidad de Guanajuato, el 16 de noviembre de 2017.

Figura 81. Detalle de la parte inferior izquierda de la pieza en la que se aprecia el área reintegrada e iluminada con leds a 150 Luxes, fotografía tomada por Israel Garay, 16 de noviembre de 2017.

Figura 82. Registro a un costado de la pieza completa, fotografía tomada por Israel Garay, 16 de noviembre de 2017.

Figura 83. Registro a lado de la pieza a 45° y de frente, fotografías tomadas por Israel Garay, 16 de noviembre de 2017.

Figura 84. Encuadre de la ambientación de un estudio del siglo XIX, justo al fondo de la sala, fotograma extraído un video promocional de Extensión Cultural, del 16 de noviembre de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=YDCuP9Dahn0>

Figura 85. Portada y contraportada de la revista *POLEN UG*, número de la revista en donde se menciona la exposición.

Figura 86. Páginas interiores de la revista *POLEN UG*, en donde se pueden apreciar fragmentos del montaje.