



## Capítulo 8

# Restauración de las pinturas del siglo XVI de los templos de San Juan Bautista Coixtlahuaca y Santo Domingo Yanhuitlán, atribuidas al pintor sevillano Andrés de Concha

*YOLANDA MADRID ALANÍS  
MAGDALENA CASTAÑEDA HERNÁNDEZ\**

### Introducción

La intención del presente capítulo es explicitar y difundir los lineamientos teóricos que guiaron los proyectos de restauración de las pinturas de Coixtlahuaca y Yanhuitlán en la Mixteca Alta, Oaxaca, desarrollados por el Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete, de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía. De esta manera, aquellos interesados en el estudio, análisis y preservación de las pinturas tendrán información suficiente para discutir los resultados de la intervención, con base en lo que sustentó los proyectos. Asimismo, es indispensable dejar constancia de que aunque no fue lo deseable, la Escuela solo se hizo cargo de la restauración de las pinturas de caballete, no así de las esculturas ni de los muebles o estructuras del retablo.

---

\* Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM.

Debido a que el Seminario forma parte de la licenciatura en Restauración, los proyectos que lleva a cabo son de índole académica, vinculados al proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudiantes. Desde esta perspectiva, en la década de 1990, el Seminario colaboró con el proyecto de conservación integral de los bienes culturales del antes convento de Santo Domingo de Guzmán en Yanhuitlán, Oaxaca.

La intervención y análisis se enfocaron en la restauración del retablo mayor, realizada entre 1995 y 1999, bajo la batuta de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Hacia 2007 se inició la gestión para desarrollar un proyecto interinstitucional con el objetivo de restaurar el retablo mayor del exconvento de San Juan Bautista, en Coixtlahuaca, Oaxaca. Luego, en 2008, se otorgaron los recursos para ello, por lo cual la Escuela propuso establecer un proyecto académico coordinado por el Seminario, pero con restauradores particulares que atendieran los problemas de las pinturas de caballete, debido a que la restauración de las esculturas y del mueble en sí sería gestionada y trabajada por la Coordinación.

Se buscó que el proyecto se desarrollara bajo lineamientos y criterios definidos por la institución académica y con alta calidad en su ejecución. Hasta el día de hoy no se habían dado a conocer los resultados, debido a que el templo continuó en restauración y apenas hace unos meses se concluyó con la intervención del retablo. El proyecto se desarrolló de 2008 a 2009, y tuvo una última etapa en 2012. De 2009 a 2010 se propuso la intervención del retablo mayor de Yanhuitlán, siguiendo los pasos del proyecto de Coixtlahuaca.

La relevancia histórica, estética y artística de los retablos mayores de los conjuntos conventuales de Coixtlahuaca y Yanhuitlán precisaron definir proyectos multidisciplinarios, en búsqueda del conocimiento cabal de las características y valores de las pinturas. De tal suerte sería posible cumplir con el lineamiento general de la intervención de las pinturas de caballete, que promueve el respeto a sus cualidades, asegura su permanencia y la transmisión a futuras generaciones. En ambos sitios, las pinturas —aún atribuidas a Andrés de Concha— forman parte de un primer acto de creación de retablos desarrollado en las últimas décadas del siglo XVI, a conveniencia de la Orden de Predicadores. Ambos

Figura 60. Retablo mayor de Coixtlahuaca, Oaxaca, México, después del proceso de restauración de 2012



Fuente: Pablo Marfan Cabezas.

retablos fueron renovados hacia el siglo XVIII por diversas causas. Los atributos artísticos, conceptuales y materiales mantuvieron las pinturas sobre tabla en uso ante la comunidad dominica durante la reconfiguración de los conjuntos. Sin embargo, no haremos hincapié en los valores de las obras, para concentrarnos en difundir el recorrido metodológico que dio pie a la toma de decisiones para su restauración y su sustento teórico.

Figura 61. Retablo mayor de Yanhuitlán, Oaxaca, México



Fuente: José Alberto González.

## El ámbito de la restauración

La conservación del patrimonio cultural comprende un conjunto de actividades, dentro de las cuales se encuentra la restauración, es decir, la intervención directa en un bien cultural, con tratamientos que están encaminados a la preservación de los valores del patrimonio. En el caso específico de la pintura de caballete, en donde la imagen es la razón de ser del bien cultural, la relevancia de intervenir se establece sobre la materia, pero en función de las características y necesidades de la imagen, debido a que siempre que se restaura se prefiguran cambios en alguno de los aspectos del bien cultural. Las acciones deben sustentarse en normas precisas, para que aquellos valores del objeto en cuestión permanezcan de manera íntegra con base en un juicio crítico.

En el caso de las pinturas sobre tabla de Coixtlahuaca y Yanhuitlán esta forma de proceder era imperativa, porque el patrimonio del siglo XVI es uno de los más escasos; además, porque ha sido estudiado desde el ámbito de la historia y la historia del arte, o bien por restauradores que buscaban comprender la materia para intervenirla. No obstante, en pocas ocasiones se había desarrollado un proceso integral y multidisciplinario de conocimiento; es decir, uno desde el ámbito académico. Asimismo, pocos son los proyectos de restauración que admiten la necesidad de realizar valoraciones y revaloraciones del bien cultural antes, durante y después de su restauración. Los cambios que se logran en el proceso de restauración tienen repercusiones no solo en la obra en sí misma, sino en todas aquellas disciplinas que se dedican a estudiarla, debido a que la mirada de los especialistas se modifica, al poder apreciar rasgos, formas y detalles que antes estaban ocultos por las huellas del deterioro.

Por otro lado, las acciones directas de intervención que surgen dentro y fuera de la institución establecen con total claridad el o los lineamientos teóricos y los criterios derivados de ellos. La necesidad de restaurar, por lo general, es tan apremiante que el ejercicio se concentra en las decisiones sobre los tratamientos y los materiales, que aunque tienen que ver con la acción teórica o la delimitación de la acción, casi nunca se definen con claridad, se dan por sentado o se fijan para la redacción del documento final como justificación

de la intervención. En este caso se buscó que el proceso de toma de decisiones se diera dentro de un cuerpo colegiado de especialistas, tomando en consideración todos los aspectos relevantes de la obra que se iba a restaurar.

## La ejecución

El ejercicio profesional de la restauración propone como primer objetivo el registro del estado en el que se encuentra el bien cultural antes de la intervención. Esto implica fotografiarlo con distintas calidades de luz y levantar sus características materiales a partir de la observación directa, para establecer hipótesis sobre los materiales, las técnicas de factura y las transformaciones ocurridas en la materia. A partir de ello se investiga la bibliografía y se consigna la valoración tecnológica, contextual y artística, para que el restaurador tenga idea acerca del objeto que intervendrá, desde su creación, producción, intención del autor, y el tiempo y el espacio en el que confluyeron todas estas ideas. Después se deduce cómo esa materia fue transformándose a lo largo de su vida y se comprende cómo se manifiestan estos cambios, con lo cual el restaurador establece la dinámica de esas alteraciones para construir el sustento de su dictamen y su propuesta de intervención, en donde se explicitarán las decisiones tomadas y los criterios prácticos.

La mayoría de los lineamientos teóricos de la restauración están estrechamente vinculados con postulados establecidos por arquitectos, críticos de arte e historiadores, sobre todo europeos, que buscaron establecer los límites de dicha práctica. También se vinculan con premisas consensuadas en reuniones internacionales de arquitectos, arqueólogos, historiadores y restauradores, responsables de la preservación de monumentos, arte, objetos artísticos, arqueológicos e industriales. Los ejercicios y proposiciones mexicanos en este ámbito (Cama, 2006, pp. 14-19) se desarrollaron a partir de la segunda mitad del siglo xx, cuando se hizo hincapié en la necesidad de hablar de objetos culturales y no solo de arte, así como en la relevancia de conservar los valores funcionales e intangibles.

## Decisiones y juicios

El recorrido metodológico realizado antes y durante la intervención de las pinturas de Coixtlahuaca y luego para las de Yanhuitlán, sirvió de base para tomar tres decisiones fundamentales. La primera fue definir el tipo de materiales a emplear para la consolidación y adhesión de los estratos pictóricos. Este juicio debía basarse en la identificación de la técnica pictórica presente, para lograr respetar de manera efectiva el original (véase Brandi [1996]), y preservar las características de tono, luminosidad y saturación del sistema pictórico<sup>1</sup>.

Los estudios de superficie y los análisis químicos arrojaron el empleo de óleo como aglutinante de la pintura en Coixtlahuaca; así se pudo proceder con libertad para elegir el tipo de adhesivos. Dado que la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía ponderó el uso de adhesivos de origen natural —por ser materiales estables, con buenas cualidades adhesivas y compatibles con los materiales originales— se utilizaron cola animal y funori. Ambos son materiales empleados desde hace varios años en la Escuela, con probados y adecuados resultados para la consolidación y adhesión de los estratos pictóricos. Es importante destacar que afortunadamente el porcentaje de deterioro asociado a problemas de escamación y pulverulencia de la película pictórica era muy bajo.

En el caso de la colección de las pinturas de Yanhuitlán, los efectos de deterioro de la película pictórica eran similares. Sin embargo, por el tipo de técnica de factura del panel de madera fue necesario realizar el cosido de las grietas así como la unión de los tablones que estaban separados. Este procedimiento es poco invasivo y busca, con base en el respeto a la técnica original, frenar la problemática estructural.

La segunda toma de decisiones relevante fue en torno al nivel de rebaje del barniz, antecedido por la eliminación de materiales ajenos a la obra. Con este procedimiento se buscó continuar con el lineamiento

---

1 El sistema pictórico se entiende acá como el conjunto de cualidades ópticas, resultado del tipo de materiales empleados, los colores utilizados para la conformación de cada una de las capas y la forma de superposición de los estratos pictóricos, todo ello decisión del pintor en función de la intención pictórica deseada.

de respeto al original, por lo que se realizaron estudios de superficie para comprender la secuencia técnica que había empleado el pintor; es decir, descubrir la presencia de dibujos previos, veladuras, empastes, trabajo de encarnaciones, paños, agregados pictóricos y el tipo de barnices utilizados. A partir de esto fue posible inferir el estado primigenio de las pinturas, definir la unidad de la obra a intervenir y prefigurar el estado al que se llegaría con la restauración.

Este análisis, establecido en juicios críticos, posibilitó recuperar la unidad mermada por el paso del tiempo e intervenciones anteriores en el bien cultural. De ahí se deriva el establecimiento de objetivos particulares con los cuales se debió decidir qué valores debían preservarse por sobre otros y por qué. Como se mencionó, en esta etapa debía existir una comprensión y valoración profunda de los agregados pictóricos, pues la restauración profesional los reconoce como testimonio de la actividad humana y puesta en valor de los bienes culturales durante su historia de vida. Pero algunas de estas acciones tienen por objetivo simplemente reparar daños, por lo que no siempre, o casi nunca, quien las realizó consideró emplear materiales adecuados, criterios éticos u otras estimaciones.

En los proyectos de Coixtlahuaca y Yanhuitlán se decidió, como primer paso, eliminar los materiales ajenos acumulados en la superficie, como polvo, hollín, grasa, es decir, “mugre”<sup>2</sup>. Una vez eliminada esta capa se volvió a analizar la superficie observándola a distancia del espectador, pero también con luces especiales para redefinir el estado de la o las capas de barnices presentes, y con ello confirmar el nivel de afección de este material, ya sea por su transformación natural derivada del paso del tiempo o bien a causa de agentes externos que hubieran incidido sobre él, como la humedad directa. Teórica y éticamente, la acción de rebaje de esta capa tan delgada y delicada es la más compleja en el proceso de restauración de una pintura de

---

2 La mugre puede ser definida como aquella materia que se deposita de manera fortuita en la superficie pictórica, que incluye polvo adherido por atracción electrostática, hollín depositado por el contexto de uso de las obras y que contiene materiales grasos y solubles en agua, deyecciones de animales e insectos (véase Feller [1985, p. 146]; Museums and Galleries Commissions [1992, pp. 13-22]).

Figura 62. Estabilización del panel (detalle), Yanhuitlán, Oaxaca, México



caballete, pues es un procedimiento irreversible, que elimina parte de una capa original para llevar a la imagen en un recorrido inverso al tiempo. La responsabilidad que significa hacerlo es enorme y a lo largo de toda la historia es aquí donde se han cometido escandalosos e imperdonables errores.

El mayor problema es la idea de llegar al punto de origen o factura de la pintura, el cual es un momento que, como restauradores, podemos establecer de manera teórica pero que nunca será realizable. Esto no solo porque, al menos en México, debemos observancia a la presencia y preservación de la pátina<sup>3</sup>, sino porque materialmente es imposible negar el secado de capas y la transformación fisicoquímica natural, inherente a toda la materia.

---

3 La pátina fue definida por dos teóricos: Cesare Brandi (1996) y Paul Philippot (1996), en ambos axiomas se declara que es un concepto crítico que define el restaurador, a partir del conocimiento del bien cultural a intervenir. Y en estricto sentido, es una evocación del concepto de “valores rememorativos” inherentes a su pasado (Riegl, 1987, pp. 57-58).

Figura 63. *La adoración de los pastores* antes del proceso de restauración, Coixtlahuaca, Oaxaca, México



Fuente: Gerardo R. Hellion.

En el caso de las obras de Coixtlahuaca y Yanhuitlán, el nivel de intervención sobre las capas de barnices fue profundo, pues se buscó rescatar las cualidades plásticas desarrolladas por sus pintores. En todos los casos se mantuvo una capa de barniz original, como parte del concepto de pátina y como criterio práctico de intervención. El procedimiento fue lento y cauteloso para lograr un control absoluto, evitando las afecciones sobre las veladuras, los entonadores, incluso sobre la textura de las pinceladas.

Figura 64. *La adoración de los pastores*, después del proceso de restauración, Coixtlahuaca, Oaxaca, México



Fuente: Gerardo R. Hellion.

Dado que cada imagen presentaba alteraciones distintas respecto de las que formaban la unidad general, el procedimiento debió llevarse a cabo en comparación constante con las imágenes del conjunto. Es decir, el nivel de rebaje de barniz debió ser necesariamente homogéneo para todas las pinturas. Por ello, el proceso inicial de evaluación del nivel al que sería llevado el barniz debió ser previsto y analizado para toda la paleta cromática, todas las mezclas de color, todos los planos de la composición y siempre considerando la intención artística.

En este mismo proceso se evaluó la pertinencia de mantener los agregados pictóricos. De hecho, al inicio del proyecto en Coixtlahuaca, suponíamos que las obras no habían sido intervenidas con anterioridad, pero en ambos conjuntos pictóricos se pudieron identificar varias temporadas previas, que, aunque no se consideran propiamente intervenciones de restauración, nos explicitan la importancia que han tenido estos bienes culturales desde el siglo XVI hasta nuestros días, lo que dio pie a constantes reparaciones, específicamente en la época de la reestructuración de los retablos originales por modelos barrocos.

Desde el punto de vista teórico, cualquier intervención debe ser considerada como parte de su historia de vida, como un hecho histórico que responde a un espacio, un tiempo y una función específica. Todos estos valores conducen a su respeto, por ser información documental relevante. Hay intervenciones que no se realizan con una función social o histórica específica; sino responden a necesidades de reparación, tras la aparición o desarrollo de afectaciones en la imagen de una pintura de caballete. Y dado que en nuestro caso solo se aplicaron para ocultar estas transformaciones, en la mayoría de los casos fueron hechas con descuido, invadiendo áreas importantes de la pintura original<sup>4</sup>, sin aportar información relevante sobre un momento, un tipo de práctica específica o la necesidad de adecuar una imagen al contexto o sociedad que la usaba y, en general, están entonados al color del barniz oxidado —amarillento—. La decisión de respetar estas áreas o no es un ejercicio crítico, que solo puede ser sustentado con base en el estudio profundo de una pintura de caballete, de la definición de cualidades, valores y funciones establecidas desde su creación y a lo largo de su historia de vida. Esto es posible desde la mirada de distintos especialistas.

Para los fines de este texto y debido a las diferencias encontradas, convenimos presentar por separado los conjuntos de pinturas. Iniciaremos con el recuento de las intervenciones anteriores localizadas en las pinturas de la iglesia de Coixtlahuaca. Primero se encontró la presencia de varias capas de barniz, que no fue posible identificar

---

4 Se entiende por original al acto de creación y concepto primigenios.

Figura 65. *La crucifixión*, con agregados pictóricos,  
Coixtlahuaca, Oaxaca, México



Fuente: equipo de restauración.

materialmente, pero que al ser removido de forma parcial para disminuir su efecto sobre la capa pictórica fue claro que existían capas de distintos tipos de materiales, todos de origen natural. En este caso la remoción parcial se atendió con el proceso de rebaje de barniz, del que ya se habló.

En este mismo estrato se identificó la aplicación de un material que degradó a profundidad estas capas de barniz. Esto fue realizado con una brocha, de la cual se podía percibir la huella exacta de su recorrido sobre la superficie. El efecto final fue la pérdida total de estas capas y la abrasión superficial de la capa pictórica. El efecto de contraste fue muy agresivo, debido al grado de amarilleamiento de las capas de barniz y las áreas sin barniz y con degradación material de la pintura. Aunque se realizó una investigación en el archivo de la Coordinación Nacional

Figura 66. *La adoración de los pastores*, detalle de la abrasión de los estratos pictóricos, Coixtlahuaca, Oaxaca, México



Fuente: equipo de restauración.

de Conservación del Patrimonio Cultural, no se encontró ningún dato que referenciara la presencia de acciones de restauración en estas pinturas. Por la ubicación de estas en el retablo, solo se agredieron *La anunciación*, *La adoración de los pastores*, *La adoración de los reyes* y *La presentación del Niño al templo*.

Durante el rebaje de barniz estas zonas no fueron consideradas como una referencia para establecer el nivel, debido a que incluso las veladuras fueron agredidas y, en algunos casos, la capa pictórica se encontraba por completo perdida. En el procedimiento de reintegración tampoco se tocaron, de lo cual se hablará más adelante. La parte más compleja fue la relacionada con las reparaciones y modificaciones intencionales realizadas desde el momento de su creación y al menos hasta el siglo XVIII. Se identificaron reparaciones en el soporte de madera y en los estratos pictóricos en *La anunciación*, *La adoración de los reyes*, *La crucifixión* y en dos de las pinturas de la predela.

En el caso de *La anunciación* se identificaron varias capas de adecuación sobre el faldellín y en la construcción de los brazos del arcángel san Gabriel. En el caso del faldellín se reconocen tres capas, la primera, la de la creación de la composición, de color alizarina, la cual se encontraba sin alteración debajo del marco y cubriendo un área perimetral delgada —hacia el extremo izquierdo del faldellín—; la segunda capa fue visible a partir de la zona que cubría el marco del mueble del retablo del siglo XVI, el cual presenta tonos grises y azules, intervención que fue realizada durante el siglo XVII y antes de la recomposición del retablo en el siglo XVIII; la tercera capa pictórica es la que se observa hoy en día, en tonos grises y verdosos.

Figura 67. *La anunciación*, con agregados pictóricos, Coixtlahuaca, Oaxaca, México



Fuente: equipo de restauración.

Para poder comprender la intención de estas tres capas se tomaron micromuestras, placas radiográficas, fotografías con luz infrarroja y se realizaron microcalas. Con todos los estudios se definió que la primera y la segunda capa mantenían descubierta la pantorrilla derecha. La tercera cubrió la figura desde la rodilla. Además, en los dos momentos posteriores a la creación se intentó mantener la misma construcción de los paños, sin haber logrado la precisión pictórica del resto de la composición.

La construcción de los brazos del arcángel san Gabriel también tuvo una modificación de posición, al menos en el caso de la extremidad izquierda. Al principio se ubicó hacia abajo y posteriormente fue colocado con la mano hacia el pecho. El primer brazo fue cubierto con un manto azul grisáceo con pinceladas gruesas, que al pasar los años y con el cambio de índice de refracción de la pintura permitió que se transparentara y dejara ver la capa subyacente. La mano de esta primera intención anatómica llegaba hasta la zona del muslo del arcángel, por lo que fue cubierta por la primera capa del faldellín.

En Yanhuatlán, las cuatro pinturas de los últimos cuerpos del retablo —*El descendimiento*, *La Purísima*, *La Virgen del Rosario* y *El juicio final*— presentaban intervenciones recientes, realizadas por la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural y la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía en la década de 1990. Estas intervenciones respondieron a un proceso de reparación de zonas dañadas, estaban entonadas al barniz oxidado y no tenían la intención de modificar la imagen sino solo de disimular el deterioro. En este proceso fue necesario evaluar las cuatro pinturas trabajadas anteriormente para establecer el nivel de rebaje de barniz de toda la colección, por este motivo las cuatro pinturas se desmontaron del retablo y se realizaron acciones de estabilización material preventivas.

El siguiente paso en Coixtlahuaca fue la reintegración de las lagunas<sup>5</sup>. Cada obra pictórica fue evaluada en sí misma y en su conjunto,

---

5 Son las áreas de una superficie pictórica que por pérdidas o manchas interrumpen la apreciación o lectura de la imagen. Las lagunas pueden presentarse en cualquier estrato pictórico: barniz, capa pictórica, bases de preparación o soporte (Mora, Mora y Philippot, 1996, pp. 343-354).

Figura 68. *La anunciación*, con agregados pictóricos, fotograma, Yanhuitlán, Oaxaca, México



Fuente: César de la Riva.

procedimiento indispensable en una colección pictórica que forma parte de la unidad visual de un retablo. Es decir, al seno de la imagen se define cuál es su unidad y cómo esta se encuentra alterada por la presencia de áreas faltantes, zonas afectadas por la abrasión, o bien, áreas transformadas químicamente debido a agentes externos, percibidas como “manchas”. Uno de los lineamientos principales en la toma de decisiones fue el respeto al original, por ello la intervención se realizó siguiendo el criterio de denotación de las áreas reintegradas con color.

En relación con la condición de la colección, había pocas zonas con pérdidas de forma, y solo en esos casos fue necesario recurrir a su reconstrucción a partir de su reconocimiento por medio de la comparación de imágenes con el mismo tema, grabados y bosquejos. Es importante recalcar que este proceso debe realizarse solo si hay documentación gráfica o fotográfica que lo sustente, siguiendo el lineamiento de la mínima intervención, para evitar caer en supuestos o hipótesis sin fundamento y generar falsos históricos o estéticos. Con base en

dicho criterio de mínima intervención<sup>6</sup> se decidió respetar la textura generada por el proceso de abrasión en la capa pictórica, debido a la aplicación de un agente ácido o básico de la intervención que buscó refrescar la superficie. Otro factor que favoreció esta decisión fue que tras el rebaje de barniz estas zonas ya no se manifestaban como una interrupción en la imagen.

Figura 69. *La resurrección*, al inicio del proceso de restauración, Yanhuitlán, Oaxaca, México



Fuente: Gerardo R. Hellion.

6 Término definido en la *Carta del restauro* de 1932, a partir de las pautas establecidas por Camilo Boito, retomadas por Brandi, Phillipot y Cama.

Figura 70. *La resurrección*, después del proceso de restauración, Yanhuitlán, Oaxaca, México



Fuente: Gerardo R. Hellion.

En Yanhuitlán se removieron parte de las reintegraciones colocadas en 1999, porque algunas intervenciones se habían decolorado, y en otros casos no cumplían con los objetivos planteados en esta última

Figura 71. *La adoración de los pastores*, detalle final del proceso de restauración, Coixtlahuaca, Oaxaca, México



Fuente: Gerardo R. Hellion.

temporada. Así, el proceso final de retoque se hizo considerando toda la colección. La aplicación del color se sustentó en el criterio de la denotación, colocándolo a partir de la yuxtaposición de líneas de distintos tonos —sistema operativo conocido como *rigattino*—, para lograr la generación de juego de luces y sombras, volúmenes y degradaciones tonales. En ningún momento se pretendió competir con el acabado original, sino disimular las lagunas, con el objetivo de recuperar la unidad visual de la obra y del conjunto, desde el punto de vista estético y funcional.

## Otras consideraciones

Un tópico adicional que se debe revisar es, como ya se mencionó, la tendencia mexicana que fomenta la comprensión del objeto a restaurar, a partir de entenderlo como parte de un contexto social; es decir, valorar el bien cultural como portador de identidad en la comunidad.

En este sentido, la apropiación de los objetos como parte del patrimonio de las comunidades de Coixtlahuaca y Yanhuitlán ha estado presente de generación en generación. Sin embargo, la restauración propicia un espacio de conocimiento desde una perspectiva, no solo intelectual, sino también tangible. Si imaginamos a una persona entrar al recinto religioso para orar, podemos hacernos una imagen de lo que esta persona observa al pasar y al mirar el retablo mayor de su iglesia. Asimismo, también es muy importante concientizar al espectador de la belleza de las obras y de su carácter artístico, pues estas son un excelso ejemplo de los artífices de esa época, que han trascendido hasta nuestros días y con cuya restauración las generaciones venideras podrán entenderlas.

Como parte de las actividades que se llevaron a cabo en ambos sitios, se realizaron visitas guiadas a escuelas y a la comunidad, con el objetivo de acercar a la gente al proceso completo de restauración de una obra, a través del reconocimiento de los valores inmersos en la pintura y del cambio que se va logrando durante la intervención. Para ello se diseñaron materiales didácticos encaminados a la explicación de los lineamientos principales, respeto al original y mínima intervención. Se presentaron materiales audiovisuales sobre el proceso de producción de una pintura tabular y se desarrollaron actividades didácticas y lúdicas. La respuesta de las comunidades fue muy favorable, porque se sintieron partícipes del trabajo y de la conservación de sus bienes artísticos. Además, se dieron charlas informativas sobre el avance de los trabajos al final de algunas misas. En ese momento se presenta en el marco de aquellos que fueron los promotores de su creación y quedan para el estudio, análisis y revaloración tras su restauración.

## Cierre

La restauración del patrimonio cultural pictórico del siglo XVI debe ser considerada como un quehacer multidisciplinario, dado que de esta manera se logra un análisis integral que abarca la unidad en las obras, desde la imagen, los materiales, las rutas de comercio, la intención artística, la pervivencia de modelos, los estudios sobre escuelas de las

que proceden los pintores y las maneras en las que influenciaron a los pintores novohispanos, entre otros muchos temas.

Dado que restaurar implica asumir cambios en varios de los aspectos o características del bien cultural, las decisiones deben ser consensuadas entre el equipo multidisciplinario y estar basadas en los principios de la teoría de restauración. En el caso de las pinturas de Coixtlahuaca y Yanhuitlán, estas decisiones se enfocaron en el respeto de los valores reconocidos en las pinturas y en la ponderación de los agregados aplicados a lo largo de su historia de vida. Los criterios asumidos para la intervención se asociaron con el uso de materiales retratables y de buena calidad. Para el caso de la limpieza se priorizó el respeto a la pátina como concepto de antigüedad, que se detenta dentro de la materia original del barniz y que permanece en contacto con la capa pictórica. En relación con la reintegración de color, se estableció un sistema que permitió al ojo experto definir las áreas trabajadas por los restauradores de aquellas que eran propias del momento de creación de las pinturas.

Sin duda, fue fundamental hacer partícipes a los custodios naturales de las pinturas, para reconocer los aspectos de estas que les son significativas como parte de la comunidad, que les da arraigo a sus tierras, sus costumbres y tradiciones. Además, permitió difundir los resultados de la intervención y los valores reconocidos en ellas. Somos conscientes de que si la comunidad se asume como parte del proceso de intervención, se logrará que sientan respeto por nuestra disciplina y por su propio patrimonio. Como parte final del proceso de restauración fue indispensable difundir los resultados de la intervención sobre la colección de pinturas en ambas iglesias dentro de espacios que generaran reflexión sobre los productos obtenidos, para socializar los sustentos, con los cuales se tomaron las decisiones más importantes, así como dejar registro de las acciones realizadas, para que dicha información sirva de antecedente a futuros trabajos de restauración en las obras.

La intervención en el patrimonio es una acción en la que convergen diversas miradas en torno a las creaciones artísticas de nuestro país, en donde se relacionan los procesos sociales y los culturales, con la producción de artefactos culturales, entendidos como interpretación de la sociedad que los produjo. Nuestra profesión asume un compromiso

permanente con las sociedades venideras, para el respecto y la conservación de objetos considerados como obras de arte y como documentos.

## Referencias

- Brandi, C. (1996). The Cleaning of Pictures in relation to patina, varnish and glazes. En N. Stanley (ed.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage* (pp. 72-76). Los Ángeles: The Getty Conservation Institute y Science Press.
- Cama, J. (2006). Un patrimonio cultural que sigue vivo. La teoría de la restauración como marco de referencia para la definición de una metodología de intervención para retablos. En *Metodología para la conservación de retablos de madera policromada* (pp. 14-19). Andalucía: The Getty Conservation Institute y Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Feller, R. (1985). Protection from Dirt and Abrasion. En R. Feller, E. Jones y N. Stollow (eds.), *On Picture Varnishes and their Solvents* (pp. 13-22). Washington: National Gallery of Art.
- Mora, P., Mora, L. y Philippot, P. (1996). Problems of presentation. En N. Stanley (ed.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage* (pp. 343-354). Los Ángeles: The Getty Conservation Institute y Science Press.
- Museums and Galleries Commissions (1992). The nature of dirt. En *Science for Conservators* (tomo II, pp. 13-22). Londres y Nueva York.
- Phillipot, P. (1996). The idea of patina and the cleaning of painting. En N. Stanley (ed.), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage* (pp. 380-393). Los Ángeles: The Getty Conservation Institute y Science Press.
- Riegl, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor.