

LABORATORIO DE DIAGNÓSTICO  
DE OBRAS DE ARTE

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
COMITÉ MEXICANO DE HISTORIA DEL ARTE

*O’Gorman, Clavé, Arrieta*  
*Tres dictámenes de atribución*

En octubre de 1992, el Instituto de Investigaciones Estéticas y el Comité Mexicano de Historia del Arte establecieron el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte. El Laboratorio, a través de investigadores calificados, da opiniones sobre obras artísticas. En casi tres años de actividad, ha diagnosticado alrededor de 120 obras, la gran mayoría mexicanas y de colecciones particulares. Puesto que muchas de estas obras son de gran interés, en este número se inicia la publicación de algunos de los dictámenes del archivo del Laboratorio (previa autorización de los dueños de las obras), junto con las fotografías correspondientes.



**L**OS QUE SUSCRIBEN, Jorge Alberto Manrique y Cuauhtémoc Medina, miembros del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, hacen constar que tuvieron ante sus ojos la siguiente obra, firmada como “Juan O’Gorman” para dar dictamen acerca de su autoría y autenticidad:

*Ficha técnica*

*Paisaje necrofílico de mi vejez*, temple sobre madera comprimida,<sup>1</sup> c. 1979-1981, 60 × 37 centímetros.

*Pruebas documentales*

No fue posible documentar el cuadro para efectos del juicio acerca de su autenticidad y procedencia. Parece no haber sido incluido en el *Homenaje a Juan O’Gorman 1905-1982* realizado en el Palacio de Medicina en 1983. Tampoco está mencionado o reproducido en los libros que se ocupan de la obra del artista, ni fue posible detectar su presencia en alguna otra exhibición. La forma en que el título de la obra está inscrito en el reverso hace poco probable que hubiera sido expuesta con un nombre diferente. Los coleccionistas no proporcionaron información acerca de la procedencia ni de las manos por las que pudo haber pasado. Esto obliga a fundar el criterio enteramente en el cuadro mismo, lo cual, por un lado, impide la certeza absoluta que brinda la historia de colecciones de una obra, pero al mismo tiempo sugiere que se trata de un cuadro inédito, quizá por pertenecer al último periodo productivo de O’Gorman.

*Información escrita en el reverso*

En el reverso, el cuadro lleva una inscripción escrita en negro directamente sobre la madera comprimida:

Título: Paisaje necrofílico de mi vejez/Pintura al temple (Emulsión de huevo)/Pintó Juan O’Gorman/Barniz: Damar 50% + cera blanca de abejas 50% en aguarras [sic]/Favor *no barnizar* con otro barniz.

La firma, tanto aquí como en el anverso del cuadro, parece por comparación con otras obras, auténtica, y no creímos necesario hacer un dictamen grafológico. Es extraño, sin embargo, que el autor no haya fechado su cuadro,

1. O *masonite*, nombre comercial con que se suele denominar al comprimido de madera en México debido a la marca con que se comercializaba.

costumbre que es constante en sus obras, incluso —como sucede en su autorretrato de 1950— de un modo un tanto obsesivo. No sería imposible que detrás de este ocultamiento hubiera un detalle significativo más que un olvido carente de fondo. Discutirlo, sin embargo, está fuera de terreno en un dictamen de autenticidad.

Evidentemente, más que identificar la obra, el autor quiso dejar constancia de las características técnicas de la pintura, de su “cocina”, con la finalidad de ayudar a los restauradores del futuro. De hecho, lo que el pintor deseaba era *impedir* a toda costa una mala restauración, error que O'Gorman consideraba gravísimo: *barnizarla* con otro barniz.

Juan O'Gorman era un pintor especialmente preocupado por estas cuestiones del oficio. Tenía devoción por la pintura al temple, a la que lo había introducido su maestro Antonio Ruiz, *El Corcito*, cuando O'Gorman se sintió defraudado por los resultados que le ofrecía la pintura al óleo.<sup>2</sup> También era un artista obsesionado por garantizar la permanencia de las obras, para lo cual se atenia a las seguridades de las técnicas probadas secularmente —el temple como la más antigua de ellas— y al conocimiento de los secretos de oficio. En sus textos, es visible su temor por la destrucción que habían sufrido cuadros como *Guardia de día* de Rembrandt en el siglo XIX debido a la moda de barnizar los cuadros en los museos para hacerlos más brillantes.

Todo esto es coincidente con las prevenciones del pintor al dejar su “receta” en el reverso de la obra. Basta comparar la inscripción con el consejo que O'Gorman daba a los jóvenes pintores en 1980:

[...] los barnices, todos, deben aplicarse como protectores y no como destructores, y procurar que no brillen. Para esto hay una cosa muy sencilla: cualquier clase de barniz que se hace con gomas y resinas, que no sea acrílico o, por ejemplo, la goma de Damar que es la que se usa más frecuentemente por su mayor claridad y porque es una de las que menos se oscurecen, debe usarse mezclándolo con cera [...]<sup>3</sup>

2. O'Gorman pronunció dos conferencias sobre técnicas de pintura en diciembre de 1979 y diciembre de 1980, en la Academia de las Artes, en la ciudad de México, que están publicadas en Ida Rodríguez Prampolini, Olga Sáenz y Elizabeth Fuentes, comps., *La palabra de Juan O'Gorman. (Selección de textos)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983 (Textos de Humanidades 37), pp. 254-285. Para una divertida narración de su aprendizaje con Antonio Ruiz, véanse pp. 273-274.

3. *Ibidem*, p. 273.

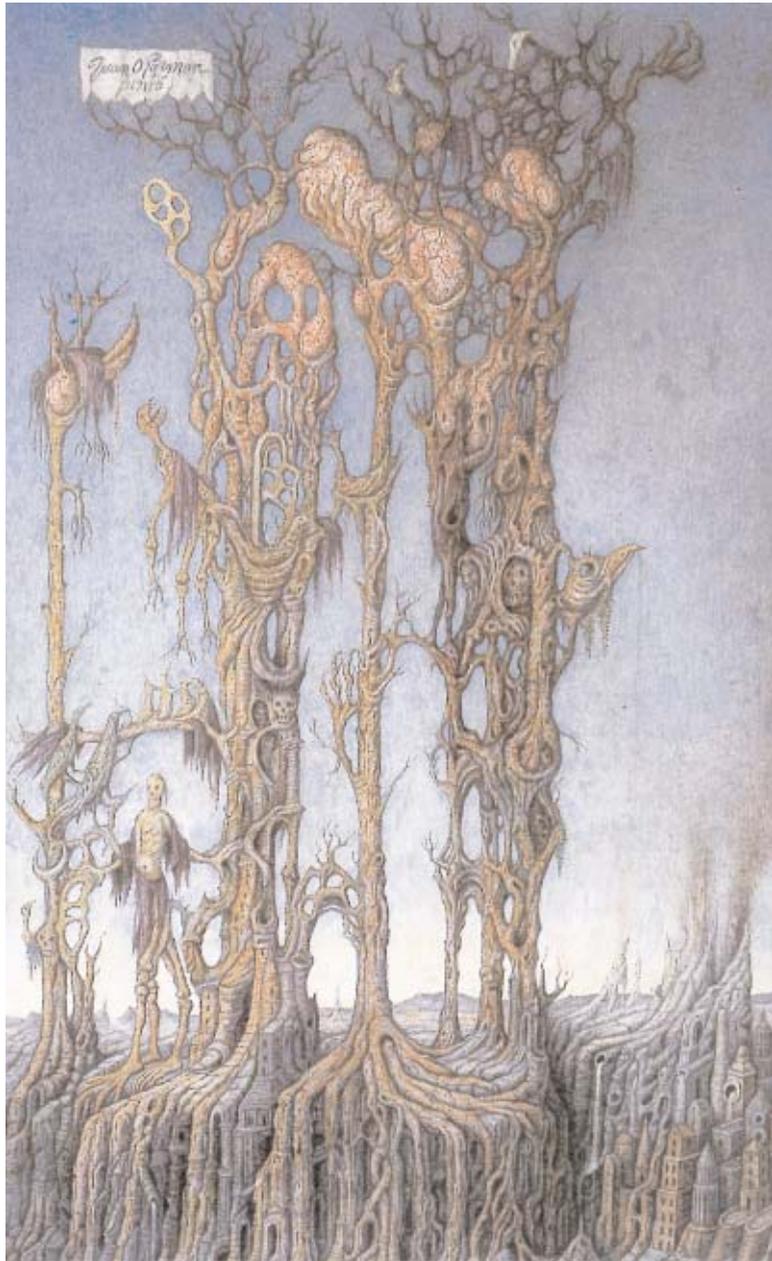
Esto hace muy factible la autenticidad del cuadro, y su fecha aproximada hacia 1980, la época de las conferencias del pintor.

*Valoración interna: temática, estilística y de factura*

La pintura misma se sostiene bien como obra de Juan O’Gorman. Se trata de un paisaje de carácter fantástico y catastrófico, en donde priva, como en una buena parte de las obras de caballete del artista, una intención claramente interesada por la posibilidad visual de la metamorfosis monstruosa de las cosas. En él se hace evidente una doble sensación de angustia. Por un lado, desazón ante la vejez del artista y la pérdida de la salud y fuerzas vitales que probablemente lo condujeron a tomar la decisión de quitarse la vida en 1982. Por otra, la abrumadora visión pesimista que O’Gorman se hizo acerca del futuro de la sociedad industrial moderna, sumida en el caos social y la destrucción ecológica y la catástrofe termonuclear, que fue un rasgo de su pensamiento y su obra tardíos.

Así, este *Paisaje necrofilico* viene a sumarse a una serie de paisajes impregnados también de esta preocupación, realizados en los años setenta: *Neofascismo imperialista, corrupción y polución en nuestra maravillosa civilización* (1975), *El dinero y el poder, nuestra maravillosa civilización* (1976) y sobre todo *La humanidad es el cáncer del mundo orgánico* (1979). Esta última en particular reúne varias afinidades con nuestro cuadro: la visión catastrofista del mundo, la imagen de vísceras cancerosas y el detalle de que el pintor firma “Juan O’Gorman pintó” sin precisar la fecha de elaboración.

En la base hay una ciudad de torres medievalistas a la derecha, que se funde a la izquierda con las raíces de un árbol del que surgen, en metamorfosis, monstruos, rostros, calaveras, aves muertas, escurridos sanguinolentos y en el tope vísceras cancerosas. La ciudad, a la derecha, expele humos y aguas presumiblemente contaminadas. El tema de drenajes y chimeneas, así como torres y edificios de inspiración clásica, es parte de la temática del autor. Siendo, de alguna manera, un autorretrato, el pintor enfatiza menos la insatisfacción ante los rasgos sociales y se concentra en una serie de monstruosidades personales: caras y calaveras monstruosas, órganos atacados por un mal probablemente canceroso. El árbol, por eso, hace brotar en el tope una cartela donde va la firma. Cerca de ella cuelgan dos elementos que provienen



Juan O'Gorman (atribuido), *Paisaje necrófilico de mi vejez*. Foto: Marisela González Cruz Manjarrez.

de la tradición del arte fantástico: una especie de red celular amarilla y una tela de araña.

En cuanto a la factura, es notable el detallismo de la pintura, característica propia del pintor, que se sirve de un dibujo preciso, y en cierta forma “clásico”, para hacer surgir decenas de pequeños detalles siniestros entre las ramas y raíces del árbol. El paisaje central a lo lejos delata algunos rasgos borrados en el temple tal vez por medio del raspado, característica de la técnica que O’Gorman también hacía resaltar en sus pláticas. El cielo, compuesto de un azul nacarado, con ocasionales manchones verdes y naranjas, es muy similar en factura al de cuadros como el famoso *Autorretrato* de 1950. La forma en que se aclara en la base casi hasta llegar al blanco también es característica de muchas de las obras de O’Gorman, como su *Proyecto al nacimiento de Venus* de 1967 o su *La ciudad de México* de 1949.

#### *Marcas sobre la superficie pictórica*

En el cielo del margen derecho, hacia el centro del cuadro, son visibles algunas huellas digitales, evidentemente hechas durante la factura de la obra. Sería posible hipotéticamente abundar en el dictamen con un cotejo especializado de las huellas dactilográficas del pintor.

Finalmente, hay que destacar en el cuadro al menos tres daños de cierta importancia. Dos golpes, con desprendimiento de la capa pictórica, localizados en la parte central baja y alta respectivamente. Y una marca redonda, semejante a una huella de una lata o una taza, sobre el cielo a la derecha de la obra.

#### *Conclusión*

A pesar de la ausencia de evidencia documental adicional, la obra, tanto por implicación de sus características formales como por la coherencia de su tema, como por la actitud de preocupación técnica que registra la información al reverso, no hay motivos que hagan dudar de la autenticidad y autoría de esta obra. Su tema y estilo sugieren situarla en la última etapa productiva de Juan O’Gorman, presumiblemente después de 1979. El dictamen, por tanto, es positivo, salvo las dudas señaladas arriba y las que se deriven de pruebas documentales y materiales que no estuvieron disponibles. Sin embargo, se sugiere a

los coleccionistas dejar testimonio de la historia de colecciones de la obra, a fin de poder precisar en el futuro los detalles dudosos de su fechamiento e interpretación.

Y los que suscriben, dictaminadores de la obra, Jorge Alberto Manrique y Cuauhtémoc Medina, dejan constancia en la ciudad de México, a los cinco días del mes de marzo de mil novecientos noventa y tres.

Jorge Alberto Manrique  
[rúbrica]

Cuauhtémoc Medina  
[rúbrica]



**L**AS QUE ABAJO suscriben, maestra Juana Gutiérrez Haces y licenciada Angélica Velázquez Guadarrama, dictaminadoras del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, hacen constar que examinaron un cuadro sin firma, que representa a una mujer joven y asientan las siguientes observaciones:

1. Se trata de un óleo sobre tela (reentelado recientemente) de 105.5 centímetros de alto por 80.2 centímetros de ancho, sin firma y sin fecha visibles.

2. La pintura muestra a una joven “de más de medio cuerpo”, sentada en un sillón con copete finamente labrado, forrado de raso color rojo, grabado y capitonado. La joven porta un vestido de raso de seda en tonos grisáceos con acentos azulosos; entre las manos sostiene dos rosas, una blanca y la otra roja. A su espalda se encuentra una mesa ovalada de madera con cubierta de mármol sobre la que se localiza un florero de porcelana, decorado con filos de oro y motivos pictóricos, que contiene un “bouquet” de rosas y otras flores silvestres. El fondo del retrato asemeja un papel tapiz listado en colores pardos.

3. Pese a no contar con firma visible alguna, consideramos que este retrato puede ser atribuido al pintor catalán Pelegrín Clavé (1811-1880), quien fuera contratado en Roma para ocuparse de la Dirección de Pintura en la Academia de San Carlos de México, cargo que desempeñó de 1846 a 1867. Durante este periodo organizó el plan de estudios del ramo de pintura, implantó los principios de la estética nazarena y formó un importante grupo de discípulos. Como retratista practicó con gran éxito los lineamientos del estilo clásico-romántico del pintor francés Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) entre las clases pudientes de México, llegando a convertirse en el retratista más solicitado de la época.

4. El retrato del que nos ocupamos presenta ciertas constantes formales que lo vinculan con la producción retratística de Pelegrín Clavé, a saber:

- El dibujo y el modelado de la figura está logrado por líneas suaves y esfumadas, gracias al peculiar manejo de la luz; la fuente de luminosidad es única y muy tenue, evitando así los contrastes dramáticos.
- La aplicación del color no sólo apoya la creación de volúmenes sino también busca dar un aspecto de riqueza visual y táctil, al crear efectos de fino raso donde los brillos tienden a un gran realismo. Hay una búsqueda de contrastes que, en este caso, se da entre el austero gris del vestido y el rojo del sillón. Por otra parte, el gusto por crear paralelismos colorísticos da unidad al cuadro, como puede apreciarse en el uso del rojo en las flores del “bouquet”, en el sillón y en la rosa que la retratada sostiene entre sus manos.

5. El modelado del rostro, por medio de la luz, provoca que éste se convierta en un fino óvalo, sin importar la forma de la cabeza, ya que las sombras bajo el mentón y de la sien a la oreja encubren perfectamente las diversas conformaciones óseas de la cara. Esta tendencia es particularmente evidente en los rostros de jovencitas que pintó Clavé, reduciendo cualquiera de estos modelos físicos a un “tipo ideal”, repetido por el pintor no sólo en retratos sino a todo lo largo de su producción y que en este retrato también puede observarse. El modelado del rostro por medio de la luz también ayuda a dar ese ligero *sfumato* que otorga el carácter de suavidad que el mismo Clavé, en sus apuntes autocríticos, llamaba “monotonía dulce”, añadiendo: “ya sea porque todas las personas que me ha tocado retratar son de carácter suave, o por mi propia índole” (Salvador Moreno Manzano, *El pintor Pelegrín Clavé*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1966, p. 35). Dentro de ese tipo físico ideal claveciano destacan también los brazos, siempre regordetes, y las manos, con un toque infantil en su construcción.

6. Llama particularmente la atención, en este retrato, la austeridad del vestido de la dama, sólo adornado por un encaje en los remates de las mangas, cuando en general las mujeres retratadas por Clavé ostentan lujosos vestidos con encajes y blondas; pero sobre todo destaca la ausencia total de joyas, usualmente portadas en buen número por sus contemporáneas retratadas. Es probable que la sencillez del vestido y la ausencia de joyas pretendan mostrar a su vez la personalidad de la dama retratada. El pintor (o bien la comitente) quiso acentuar este signo de sencillez poniendo en las manos de la retratada dos rosas, que además de cumplir una función plástica



Pelegrín Clavé (atribuido), sin título. Foto: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas (en adelante IIE).

de contraste, también pueden simbolizar el aspecto efímero de la belleza, la juventud, la riqueza, y de la vida misma.

7. Otro punto que hay que destacar es el tipo de flores del jarrón y aquellas que tiene la joven en sus manos. Las rosas son de abundantes pétalos y por lo general blancas y rojas, siendo este último color un tanto deslavado, que es una constante en las flores de los cuadros de Clavé. Algunas de las flores tienen una actitud desmayada y guardan gran semejanza con las que se encuentran, por ejemplo, en el retrato de doña Mariana Antonia Heras de López Bravo, en el de la señorita Echeverría o en el de Rafael Cancino, donde no sólo se hermanan las rosas sino el resto de la composición floral con los de los retratados.

8. A pesar de que la obra en cuestión no presenta firma ni fecha aparentes, el peinado de la retratada (el cabello dividido a la mitad de la cabeza y echado hacia los lados cubriendo las orejas y recogido en la parte posterior de la cabeza), así como el escote del vestido que deja al descubierto en forma semicircular la parte superior de los hombros, y el diseño del sillón, nos llevan a considerar que el retrato fue ejecutado entre 1850 y 1860, la década más productiva de Clavé en lo que a retratos se refiere.

Luego de lo señalado en los párrafos anteriores, las suscritas concluimos que, a nuestro leal saber y entender, la obra objeto de este dictamen sí puede ser atribuida al pintor Pelegrín Clavé. Y para dejar constancia de lo anterior, firmamos el presente dictamen en la Ciudad Universitaria, a los trece días del mes de diciembre de mil novecientos noventa y cuatro.

Juana Gutiérrez Haces  
[rúbrica]

Angélica Velázquez Guadarrama  
[rúbrica]



**L**OS QUE SUSCRIBEN, maestro Jorge Alberto Manrique y licenciada Angélica Velázquez Guadarrama, dictaminadores del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, hacen constar que examinaron un cuadro sin firma que representa un bodegón con gato y pollo pelado, y encontraron lo siguiente:

1. Se trata de una pintura al óleo sobre tela, de 73.5 centímetros de alto por 95.5 centímetros de ancho.

2. La obra muestra una mesa de madera sin mantel, cuyo borde es paralelo al límite inferior del cuadro y alcanza los extremos derecho e izquierdo de éste. El centro de la composición piramidal lo ocupa un frutero de cristal cortado, objeto repetido en varias obras de Agustín Arrieta, con un adorno simétrico de flores en la parte superior. A la izquierda aparecen dos botellas de vino, un tompiate derribado del que salen legumbres y semillas y, más a la izquierda, un botellón rojo de cristal cortado, frutas y una cafetera. Al lado derecho un gato sentado, pinto de negro y blanco, un jarro de barro poblano, un pollo desplumado, medio aguacate, una taza de porcelana con aceitunas, una lechuga y un barrilito de aceitunas con cuchara de palo encima, amén de otros objetos. El fondo es café plano; las figuras proyectan sombras cortas, resultantes de una luz que se encontraría a la izquierda, no muy lateral.

3. Vista al verso, la tela se aprecia vieja, con una antigüedad que podría rebasar los cien años. Está montada en un bastidor también contemporáneo o poco posterior, a juzgar por la sequedad y la coloración de la madera de pino. Éste, a su vez, está sujeto con clavos modernos al bastidor del marco actual. La superficie ha recibido diversas capas de barniz. Muestra toda ella craqueladuras finas en barniz y pintura, aparentemente más notables hacia la izquierda y abajo, pero que no están presentes en una zona arriba, a la izquierda, donde hay un grueso y poco hábil repinte, no muy reciente, que cubrió una rotura, la cual fue resanada por atrás con un pedazo de tela.

4. El cuadro no presenta firma ni fecha, lo que no es muy infrecuente en la obra de José Agustín Arrieta, pintor tlaxcalteca de Santa Ana Chiautempan, avcindado en Puebla desde muy niño, que vivió entre 1803 y 1874. Pese a la carencia de firma, el tipo de bodegón, que para el caso de Arrieta se ha llamado también "cuadro de comedor"; la composición, el color, los objetos representados y el tipo de pincelada se corresponden en todo y por todo con la obra del pintor poblano. Hay la misma sabiduría elemental, el mismo encanto ingenuo, las mismas torpezas de representación (visibles en la figura del gato, por ejemplo), la misma combinación estrambótica entre objetos de uso corriente en una cocina y objetos finos, de comedor elegante, supuestamente de importación, como son los cristales cortados y las porcelanas. En algunas partes la calidad de la factura parece inferior a la de obras conocidas suyas, pero en otras no sólo iguala, sino que supera lo común de su obra. En un análisis cuidadoso, la manera de representar algunos objetos, como los reflejos del vidrio transparente, o los reflejos de las botellas de vinos, o el tompiate, *v.g.*, se corresponden exactamente con las maneras de Arrieta

en cuadros que se aceptan de su autoría; no sería posible diferenciar unas y otras.

5. De ser obra de Arrieta, el bodegón en cuestión debería situarse, quizá, por su relación con algunas de las pocas obras fechadas de su mano, hacia la época final de su vida, entre los últimos años de la década de 1860 y los primeros de la de 1870 (cfr. *Homenaje nacional, José Agustín Arrieta...*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, il. 78).

6. Es sabido que Arrieta es un artista que se repite con harta frecuencia; esa condición general es particularmente notable en sus bodegones y parece acentuarse en su época tardía: probablemente resultado tanto de su éxito local y la demanda sobre los mismos asuntos, como, quizá, debido a cierto agotamiento. Decenas de veces repite en sus bodegones las composiciones, los colores, los fondos neutros café, las mismas mesas ortogonales al espectador; pero no sólo esto: repite también a menudo los objetos representados y, más aún, repite la manera en que éstos están colocados y la luz que incide en ellos. Son a veces bodegones muy parecidos, con variantes secundarias. Sin embargo, no teníamos hasta ahora noticia de dos cuadros prácticamente iguales con variantes muy menores. Eso sucede en la obra objeto de este dictamen y en un bodegón con loro. La obra de que tratamos es casi idéntica a otra, tenuta por segura de Arrieta, expuesta en el Museo Nacional de Arte (*Homenaje nacional...*, il. 79), con excepción de mínimos detalles: el cuadro es un poco más ancho y a la izquierda aparecen frutas y una cafetera metálica, a la derecha hay una lechuga entre el pollo y el gato, el adorno de flores difiere levemente, las manchas del gato no son iguales, los frijoles en nuestro cuadro son negros y no bayos, y la luz, más cenital en nuestro cuadro, más lateral en el otro... Es indudable la dependencia entre ambos cuadros, sin que pueda precisarse ahora —pensamos— cuál depende de cuál. Y eso introduce un elemento de duda sobre la autoría del cuadro que comentamos.

7. Como se señaló en el párrafo segundo, la tela y las características de la pintura parecen corresponder a los años en que trabajaba Arrieta, si bien no es posible precisarlo con exactitud. Al encontrar dos cuadros poco menos que idénticos, la primera hipótesis es que uno sería copia de otro. Aceptando —sin conceder— que el cuadro auténtico y copiado fuera el expuesto en el MUSEO NACIONAL, habría que pensar en una copia contemporánea o casi contemporánea. Lo que no sería imaginable en el estrecho medio poblano, si se supone alguien que quisiera un Arrieta y, no pudiendo conseguirlo del maestro, pidiera a otro que copiara su obra. De hecho hay un buen número de



Agustín Arrieta (atribuido), sin título. Foto. IIE.

seguidores, émulos o más bien coincidentes artistas con el maestro de Santa Ana Chiautempan, algunos de los cuales se han exhibido en la exposición del MUNAL de 1994. Contra esta hipótesis posible hay sin embargo diversos elementos: el primero y fundamental es que la técnica y la calidad de la pincelada son, a nuestro juicio, indiferenciables del maestro de Santa Ana; no parece imaginable un copista, un seguidor, ni siquiera un discípulo, que pudiera imitar tan bien la obra del maestro, y de haber existido, toda la obra firmada o no firmada de Arrieta estaría en cuestión. Otro elemento contrario es que la pintura que dictaminamos, siendo casi igual a la expuesta en el MUNAL, presenta diferencias: un copista copia exactamente igual el cuadro que trata de reproducir, hasta donde sus capacidades se lo permiten, sin quitar ni añadir nada; si acaso, porque su tela fuera de diversa proporción, puede agregar o quitar en los extremos, pero no cambiar el tipo de los frijoles ni las manchas del gato, ni agregar lechugas, ni modificar las sombras. Un imitador “sigue” el modo del maestro, imitando sus colores, sus composiciones y su tipo de objetos, pero no copia literalmente, como es, salvo las diferencias anotadas, nuestro caso.

8. Que Arrieta se repetía con harta frecuencia es un hecho incontestable y que ha señalado la crítica. No hemos encontrado en toda ella, sin embargo, una observación que se deduce del estudio cuidadoso de su obra: ésta se construía, en principio, a partir de la observación de la realidad y de los objetos externos; pero siguiendo seguramente apuntes, dibujos y cuadros, el artista creaba otras obras sacadas de su cabeza y sobre todo de sus obras anteriores. Cuadros como los llamados (y en general mal llamados) *El requiebro*, *Escena popular de mercado* y *La zorpresa*, se copian unos a otros, y ya no de la realidad, en las figuras principales. En el terreno de los bodegones eso se lleva al exceso. Arrieta, por lo menos, no siempre acomodaba objetos similares o los mismos objetos para hacer sus cuadros, sino que copiaba de sus apuntes u obras anteriores los objetos, que por lo tanto tienen idéntica posición, idéntica manera de tratamiento. Su habilidad de autocopiarse era tanta que repetía con facilidad un mismo objeto, a veces introduciendo pequeñas diferencias de color o de iluminación, para darle sabor al caldo. Esta circunstancia, con la salvedad de que no se había reparado en que él copiaba partes de sus propias obras, está ampliamente documentada. Nuestra hipótesis es que el cuadro objeto de este dictamen es una copia del mismo Agustín Arrieta de otra obra suya, o bien que la obra expuesta en el MUNAL es una copia suya de esta obra, lo que ni agrega ni quita mérito a uno y otro cuadro. Nos en-

contraríamos en este cuadro y en el de un bodegón con loro, con los primeros casos que señalan copias precisas, con variantes muy menores, que el artista haya hecho de sus propias obras. Podrán aparecer otras. El hecho, por otra parte, no es nada sorprendente, sino muy común en la historia del arte, tanto el mexicano como el universal.

En consecuencia de lo señalado en párrafos anteriores, los suscritos concluimos que, pese a la duda expuesta en los párrafos sexto y séptimo, y con esa salvedad, a nuestro leal saber y entender, como peritos en la materia, el cuadro objeto de este dictamen *sí debe tenerse como salido de la mano de José Agustín Arrieta*. Y para dejar constancia de lo anterior, firmamos el presente dictamen en la Ciudad Universitaria, a los diecisiete días del mes de octubre de mil novecientos noventa y cuatro.

Jorge Alberto Manrique  
[rúbrica]

Angélica Velázquez Guadarrama  
[rúbrica] ✱