

TFG

**ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO Y
TÉCNICO-CONSERVATIVO DE UNA
PINTURA SOBRE LIENZO PEREGRINA
DE ICONOGRAFÍA CARMELITANA Y
TENDENCIA NOVOHISPÁNICA**

Presentado por Àngela Molina Vañó

Tutora: Susana Martín Rey

Co-tutora: Eva Pérez Marín

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Curso 2018-2019



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

El presente trabajo de fin de grado se centra en el estudio histórico, técnico y analítico de una pintura sobre lienzo de tipo devocional, donde se representa la imagen de Nuestra Señora del Carmen, con el fin de poder determinar su vinculación o no a la pintura novohispánica del siglo XVIII.

La escena, muestra a la Virgen vestida con el hábito pardo carmelitano y manto blanco, sujetando el escapulario con el escudo carmelita calzado con la mano izquierda, y otro escudo bordado en su pecho. Aparece representada con el Niño en brazos, siendo coronada por pequeños angelitos que la enmarcan junto a un grupo celestial de querubines de forma ovalada.

La obra ejecutada al óleo sobre tela, se conserva sin tensor en bastidor, enrollada con la pintura hacia su interior en una barra de madera, y alojada en una caja de madera cilíndrica, que permite su transporte y movilidad, de ahí la definición de obra 'peregrina'. Estas cuestiones vinculadas directamente a su función devocional, son precisamente las que han propiciado el grave estado de conservación que presenta la pieza en la actualidad, con graves desgarros en su soporte y gran cantidad de pérdida matérica del color.

Además del estudio histórico de la pieza, se realiza un estudio pormenorizado de cada una de sus patologías y causas de deterioro, con el fin de elaborar una detallada y adecuada propuesta de intervención y conservación futura de la obra.

PALABRAS CLAVES: Conservación pintura sobre lienzo, pintura devocional, iconografía carmelitana, pintura novohispana.

ABSTRACT

The present end-of-degree work focuses on the historical, technical and analytical study of a painting on canvas of devotional type, where the image of Our Lady of Carmen is represented, in order to determine whether or not it is related to painting Novohispanic of the eighteenth century.

The scene shows the Virgin dressed in the brown Carmelite habit and white mantle, holding the scapular with the Carmelite shield with her left hand, and another shield embroidered on her chest. It appears represented with the child in arms, being crowned by small angels that frame it next to a celestial group of cherubs of oval form.

The work executed in oil on canvas, is preserved without tension in a frame, rolled with paint inside a wooden bar, and housed in a cylindrical wooden box, which allows its transport and mobility, hence the definition of work 'pilgrim'. These issues directly linked to his devotional function, are precisely those that have led to the serious state of conservation that presents the piece today, with serious tears in its support and large amount of material loss of color.

In addition to the historical study of the piece, a detailed study of each one of its pathologies and causes of deterioration, in order to develop a detailed and adequate proposal for intervention and future conservation of the work.

KEY WORDS: Conservation painting on canvas, devotional painting, Carmelite iconography, Novohispana painting.

AGRADECIMIENTOS

A mi tutora Susana Martín, por ofrecerme la oportunidad de hacer este trabajo sobre una obra tan interesante, de la cual he aprendido mucho. Por sus consejos y correcciones que han hecho esto posible.

A Eva Pérez, por la gran ayuda recibida, por facilitarme todo lo que necesitaba y por el aprendizaje (breve pero conciso) tan interesante sobre la madera.

A mis padres Marian y Joséle, por el apoyo durante toda la etapa académica y por creer en mí. Gracias a mi madre, por hacerme la vida más fácil, por estar en los buenos y en los malos momentos a lo largo de este trabajo y por no dejar que me rinda ni un segundo. Y a mi padre, por ayudarme a cumplir mis sueños, por estar siempre que lo necesitaba y por sus sabios consejos reflejados en este TFG.

Y por supuesto, agradecer a Marce, por la paciencia que has demostrado mientras realizaba este trabajo, por la ayuda que me has ofrecido en todo momento, por ser el pilar fundamental en mi vida y en estos años académicos.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS	8
3. METODOLOGÍA.....	9
4. APROXIMACIÓN HISTORIOGRÁFICA: La pintura novohispana.	10
5. ESTUDIO ICONOGRÁFICO, ICONOLÓGICO Y COMPOSITIVO DE LA OBRA	20
5.1. ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA	20
5.2. ANÁLISIS COMPOSITIVO	21
6. ANÁLISIS TÉCNICO DE LA OBRA	23
6.1. ESTRATO PICTÓRICO	23
6.2. SOPORTE TEXTIL.....	24
6.3. SISTEMA DE SUJECIÓN: Caja cilíndrica y listón de madera.....	26
7. ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	30
7.1. SOPORTE TEXTIL.....	30
7.2. ESTRATO PICTÓRICO	31
7.3. SISTEMA DE SUJECIÓN: Caja cilíndrica y listón de madera.....	32
8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....	34
9. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA.....	41
10. CONCLUSIONES.....	42
11. BIBLIOGRAFÍA	44
12. ÍNDICE DE IMÁGENES/ TABLAS.....	48

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo se realiza un estudio focalizado en el análisis de una pintura Carmelitana poco habitual, a través de una búsqueda de información sobre este tipo de pinturas devocionales, la cual ha sido seleccionada, analizada y valorada para intentar establecer su posible vinculación, a la corriente artística del siglo XVIII, y más concretamente a la pintura barroca novohispana.

Esta obra ha sido cedida por un particular de Valencia, obtenida a través de una herencia familiar, a la Universitat Politècnica de València con la intención de ser estudiada. Cabe destacar que la autoría de la obra es de origen desconocido, ya que no lleva consigo ningún tipo de referencia ni registro catalográfico que puedan testificar su procedencia, siendo esta una labor compleja a la hora de identificarla.

Para ubicar este tipo de pintura dentro de un contexto artístico específico que nos ayude a conocer su procedencia, se debe de entender este tipo de arte como un acto pictórico que revela las circunstancias coloniales experimentadas en la nueva España.¹ Por eso, el objetivo propuesto no pretende abarcar una diversidad extensa en el contexto histórico, sino más bien presentar las distintas evidencias que se pueden extraer en la forma de producir de estos objetos.

Por lo que respecta a las patologías y alteraciones producidas sobre este caso de estudio, debemos de entender que toda obra de arte es susceptible a ser degradada, por los diferentes materiales que la confieren, si a estas características le sumamos su excesiva manipulación fruto de su uso, en nuestro caso el uso peregrino, estas alteraciones acrecientan.

Es por eso que este trabajo no solamente pretende realizar una vinculación de este tipo de objetos al arte novohispano, sino que además se expone la información necesaria obtenida a partir del estudio llevado a cabo, para realizar una propuesta de intervención que se adecúe a las necesidades de la pieza, y con ello, conservar su funcionalidad, ya que este objeto debe continuar siendo enrollado y almacenado dentro de la caja que la alberga, y por lo tanto advertir de la necesidad de realizar una intervención que ayude a permanecer conservada en un futuro sin eliminar su funcionalidad.

¹ CASTRO, A. (2010) *Objeto pictórico colonial: la consistencia de una forma de ser pintura*, pp. 5-8.

TÍTULO	Virgen del Carmen con el Niño
AUTOR	Desconocido
DATACIÓN	Primera mitad del S. XVIII
ESTILO	Novohispánico
FIRMA	No
PROCEDENCIA	Colección privada
TÉCNICA	Óleo
SOPORTE	Lienzo
TEMÁTICA	Religiosa
DIMENSIONES	81 cm x 62cm
COMPLEMENTOS	caja de madera y listón tornado

Tabla 1. Ficha técnica de la obra.



Figura 1. Fotografía general del anverso de la obra.

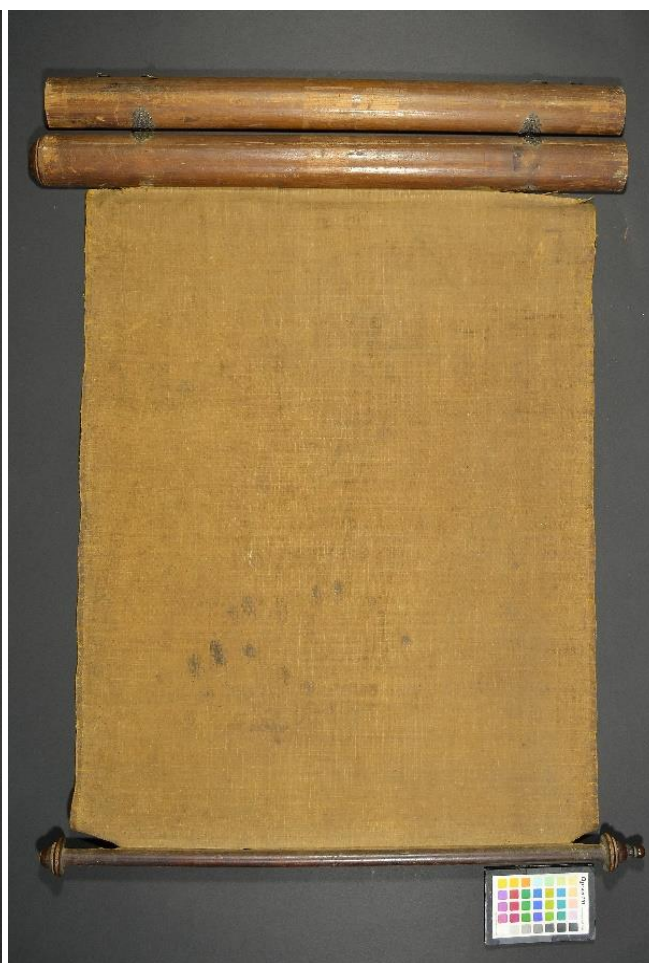


Figura 2. Fotografía general del reverso de la obra.

2. OBJETIVOS

A continuación, se exponen los objetivos que se han perseguido en la elaboración y desarrollo de este Trabajo Final de Grado.

El objetivo principal de este trabajo, se ha basado en elaborar un estudio técnico sobre una pintura carmelitana poco frecuente en cuanto a sus características técnicas y funcionales. A través de este objetivo se persigue el propósito de realizar una aproximación historiográfica con el fin de poder determinar su vinculación o no a la pintura novohispánica del siglo XVIII.

Como objetivos secundarios dentro de este estudio podemos encontrar, en primer lugar, realizar un estudio conservativo sobre esta tipología de obra tan característica y poco convencional en el campo de la restauración. En segundo lugar, realizar un análisis iconográfico e iconológico de la representación mariana en cuestión, que permita conocer con mayor profundidad el sentido y la simbología de la pieza.

Por último, y no menos importante, identificar algunos materiales que componen la obra y así poder elaborar una propuesta de intervención para mejorar la estabilidad y la conservación de la pieza y así poder hacerla perdurar, sin quitarle la identidad propia que posee por sus características, estableciendo las pautas apropiadas a seguir de conservación preventiva.

3. METODOLOGÍA

Dentro de las herramientas que se han empleado en el desarrollo de este trabajo, deben destacarse la consulta de numerosas fuentes bibliográficas, tanto fuentes primarias como revistas iberoamericanas, monografías de historia americana, artículos especializados, etc. También otras secundarias y terciarias como trabajos de final de grado, de master, tesis doctorales y páginas webs, las cuales han servido de gran ayuda a la hora entender este tipo de obra atípica poco conservada en el área de la pintura sobre lienzo.

En primer lugar, dentro de esta sistemática se realizó una amplia búsqueda de información para poder elaborar todo el análisis técnico, iconográfico y compositivo, valorando aquellos conceptos claves que identifiquen la obra dentro de un contexto adecuado. Discriminado así, todos aquellos artículos y publicaciones que aportaban información irrelevante para entender este tipo de objeto colonial.

Posteriormente, se llevó a cabo un estudio fotográfico con diferentes espectros de luz visible y no visible, y poder así documentar la obra y sus diferentes componentes, con el fin de una mejor comprensión tanto de su mecanismo como de su funcionalidad. Este estudio se presentó como una acción compleja por las características propias de la pieza, ya que se encuentra en un débil estado para ser sometida a una excesiva manipulación.

Una vez documentada la obra fotográficamente, se procesó a la realización de diferentes muestras, como la extracción de fibras textiles del soporte y de láminas de la madera que compone la caja cilíndrica, las cuales se observaron tanto en la lupa binocular como en el microscopio con el fin de facilitar la identificación de los materiales constitutivos de la pieza.

Finalmente, tras abordar el análisis historiográfico y técnico-conservativo de la obra, se elaboró una propuesta de intervención apropiada y unas pautas de conservación preventiva, con el fin de hacer perdurar la obra sin eliminar su particularidad en cuanto a su tensión y almacenaje.

4. APROXIMACIÓN HISTORIOGRÁFICA: La pintura novohispana.



Figura 3. Ilustración mapa de la Nueva España.

A lo largo de los siglos XVI y XVII la sociedad europea experimentó un cambio socio-cultural y político a causa de la depresión económica que se produjo como resultado de la contrarreforma. Un movimiento político-eclesiástico que bajo el papado romano, produjo el nacimiento de las primeras misiones de evangelización, con el afán de unificar y frenar el avance de las nuevas doctrinas protestantes en Europa. No obstante, no podemos calificar esta etapa como un periodo de decadencia, sino como de reacción y de expresión de una nueva idea.²

Se iniciaron los primeros movimientos misioneros especialmente en América, África y Asia con el fin de expandir la religión católica. Este proceso de evangelización provocó la conquista de América por la monarquía Hispánica estableciendo colonias españolas, llevando consigo nuevas vías de extensión socio cultural y económica.³

Los territorios colonizados por el Imperio español en América del Norte, América Central y el Caribe fue referenciado con el término de la Nueva España (Figura 3), los territorios fueron determinados en virreinos gobernados por un virrey. El Virreinato de Nueva España, cuya capital fue la Ciudad de México, se originó oficialmente en 1535 tras la caída del Imperio azteca en 1521 a manos de los españoles bajo el mando de Hernán Cortés, siendo Antonio de Mendoza y Pacheco el primer virrey novohispano.⁴

En este contexto se crea y fundamenta la evolución del “barroco mexicano”. Este nuevo estilo artístico y socio-cultural surge como modo de supervivencia cultural a la conquista hispana y como una forma de manifestación por parte de esta nación basada en los idealismos clásicos medievales, en su interés de renovar la tradición cristiana como expresión de la superación de la etapa cultural anterior.⁵ Esta es la principal línea de unión entre el barroco español y el de México.⁶

El arte colonial, suponía la imposición de una técnica pictórica y de referentes formales para la representación artística basado en un nuevo estilo de vida que reflejar las costumbres europeas en una nueva sociedad dentro del territorio

² ECHEVERRIA, B. (2014) *La modernidad de lo barroco*, pp.11-15.

³ CASTRO, A. (2010) *Objeto pictórico colonial: a consistencia de una forma de ser pintura*, pp. 5-20.

⁴ PONTIFICIA UNIVERSIDAD DE CHILE. (1996) *El virreinato de Nueva España*, pp. 5-10.

⁵ STASTNY, F. (1993) *Síntomas medievales en el "barroco americano"*, p.7.

⁶ PEISER, W. (1943) *El barroco en la literatura mexicana*, pp.77-82.

ocupado. La Iglesia Católica patrocinó el desarrollo de las artes,⁷ hasta que entre los años 1524 y 1810 esta misma sociedad logró su independencia artística. Sin embargo, parte de los indígenas se negaron a la imposición de la cultura y tradiciones de la Iglesia Católica como parte de la conquista, sin embargo, las culturas autóctonas se fueron abandonando adoptando un nuevo modo de vida a favor de las nuevas doctrinas.⁸

La pintura barroca de la Nueva España se inspiró en la obra importada de pintores españoles y flamencos, teniendo ciertas características que dan personalidad en lo que se refiere a su aspecto formal. Los más notorios, podrían ser el lenguaje exuberante empleado en la realización de sus obras, donde el Viejo Mundo Clásico no deja de ser un mero referente para la realización de sus composiciones. Sin embargo, los artistas barrocos adaptan sus pinturas empleando la realidad y la naturaleza, aquello que el manierismo rechazaba, esto se puede tomar como elementos empleados para lograr atenuar los posibles excesos compositivos.

Este nuevo giro que toma el arte barroco novohispano, reafirma y elabora las doctrinas tradicionales de la Iglesia católica, pero con representaciones más alegres como el éxtasis y la glorificación de santos, mostrando rostros bellos de vírgenes y santos bondadosos que inspiran devoción. Acrecienta el carácter ilusorio y emocional de los iconos representados, se buscaba el equilibrio entre la mortalidad y la inmortalidad a través de una doble polaridad entre el mundo terrenal de redención y el celestial atribuido a la divinidad reflejado en sus composiciones.

Asimismo, destaca también la utilización de pinceladas cada vez más sueltas con una fuerza expresiva y cromática basadas en el estudio del contraste de luz y sombra, adoptando estas escenas un sentido cognitivo y emocional, el empleo de un colorido más vivo, alumbrado más intenso y uniforme.⁹

⁷ SEVILLA, C. (2015) *Arte mexicano en la época colonial*, pp 2-10.

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*

Obras referentes con características similares.

A continuación, se hace una breve comparación pormenorizada de los diferentes elementos compositivos de nuestro caso de estudio (Figura 4), a través de distintas obras vinculadas a la pintura novohispana. Centrándose en aquellos aspectos más característicos como son el rostro de la Virgen y del gesto tierno del Niño, basándose en que estas obras las cuales muestran una ejecución semejante que pueden ser influyentes en este estudio.

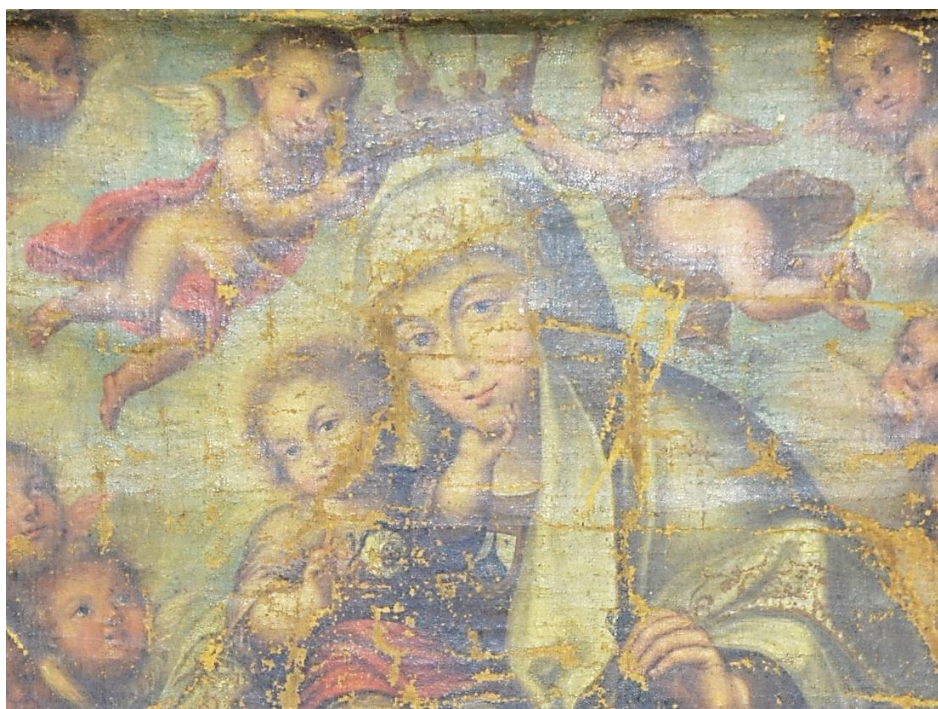


Figura 4. Detalle de los rostros de las figuras principales de *La Virgen del Carmen* y el Niño.

En concreto, hacer una especial comparación con la pintura de *La Virgen Pasavensis*, situada en el Museo Nacional de Arte de México del pintor Nicolás Rodríguez Juárez (Figura 5, a y b), por sus similitudes en la fisonomía de los rostros de los personajes principales de la obra caso de estudio de la virgen del Carmen

Figura 5. Nicolás Rodríguez Juárez, *La Virgen Pasavensis*. Óleo sobre tela, Siglo XVII, México.



a)



b)

Como podemos observar, estas obras se caracterizan por la representación símil de la virgen con una postura de divinidad sin apenas expresión en su rostro, pero con un gran detallismo y utilización del claroscuro, provocando profundidad en la obra, y englobando estos personajes dentro de un todo, de un halo divino. (Figura 6 y 7) Estas características son fundamentales para entender nuestro caso de estudio, ya que proporcionan una percepción global de aquellos sustratos que se han perdido o son cubiertos por la suciedad.



Figura 6. *Virgen con el Niño* (Passau), Anónimo, Óleo sobre tela, Museo Fray Pedro Gocial, Ecuador.



Figura 7. *Nuestra señora de los auxilios o Pasabiense*, Óleo sobre tela, 1600, Museo Nacional del Virreinato de Nueva España (México).

Para poder comprender de forma más exhaustiva nuestro caso de estudio, se muestran a continuación 4 obras con sus respectivas fichas técnicas, las cuales se han encontrado tras realizar una profunda búsqueda de obras con carácter similar por su funcionalidad a través de diferentes fuentes de información *on-line*. Éstas se tratan también de pinturas que se enrollan quedando albergadas en el interior de su propia caja contenedor, para la práctica devocional peregrina como ocurre en la obra caso de estudio, o a modo de estandarte la cual solía ser mostrada en público como objeto doctrinario.¹⁰

Algunas de estas obras conservan la caja y la pieza torneada de madera, otras solo conservan la pintura sobre tela y parte de los elementos que hacen diferenciar este tipo de obras con las pinturas sobre lienzo convencional, como son fragmentos del listón de madera o la cinta de los bordes. Éstos, son elementos que aparecen como una constante técnico-material de este tipo de obras, así como también la presencia de marcas horizontales en la pintura, son una característica de la práctica para la cual estos objetos fueron ejecutados.

En concreto, resaltar la última por el proceso de restauración llevado a cabo en el Laboratorio de Pintura del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) de Chile a la que fue sometida, después de ser eliminada de su ámbito devocional y ser llevada al espacio decorativo.

Muchas de ellas corresponden a páginas de subastas *on-line* como por ejemplo “todocoleccion.net”¹¹ (Figuras 8-13), otras han sido parte de investigaciones publicadas en revistas como “Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte: CAIA”¹² como las pinturas realizadas por José Gil de Castro (Figuras 14-19).

¹⁰ BORIE, D. (2017) *Un lienzo a modo de estandarte del S.XVIII*, pp.9-19.

¹¹ Disponible en: <<https://www.todocoleccion.net/>>.

¹² CAIANA, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual, Ciudad Autónoma de Buenos Aires Argentina: Estomba.

TÍTULO	Sagrado Corazón, Adoración ¹³
AUTOR	Desconocido
DATACIÓN	Siglo XVII
LOCALIZACIÓN	Desconocida
TÉCNICA	Óleo sobre Tela
MEDIDAS	TELA: 65x48 cm TOTALES: 72x53x5 cm
CARACTERÍSTICA	Enrollable devocional
COMPLEMENTOS	Conserva la moldura superior y la pieza torneada de madera de la parte inferior de la obra
ESTADO DE CONSERVACIÓN	Bueno

Tabla 2. Ficha técnica. *Sagrado Corazón, Adoración.*



Figura 8. *Sagrado Corazón, Adoración. Anverso.*



Figura 9. *Reverso de la obra Sagrado Corazón, Adoración.*

¹³ Disponible en: <<https://www.todocoleccion.net/arte-religioso/antiguo-oleo-sobre-tela-sagrado-corazon-adoracion-enrollable-s-xvii~x128912551>>.

TÍTULO	Virgen Inmaculada ¹⁴
AUTOR	Desconocido
DATACIÓN	Siglo XIII-XIX
LOCALIZACIÓN	España (Barroco español)
TÉCNICA	Óleo sobre tela
MEDIDAS	69x91x4cm
CARACTERÍSTICA	Enrollable devocional
COMPLEMENTOS	Conserva la moldura superior y la pieza torneada de madera de la parte inferior de la obra
ESTADO DE CONSERVACIÓN	Normal, intervenida anteriormente

Tabla 3. Ficha técnica. *Virgen Inmaculada*.

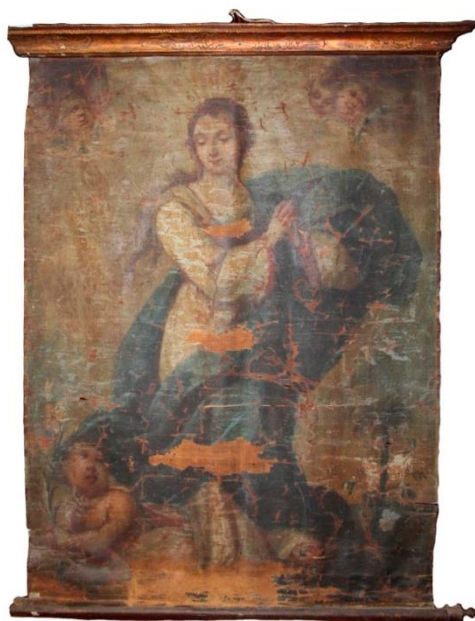


Figura 10. *Virgen Inmaculada*. Anverso.



Figura 11. Reverso de la obra *Virgen Inmaculada*.

¹⁴ Disponible en: <<https://www.todocoleccion.net/arte-religioso/n3-019-virgen-inmaculada-oleo-sobre-tela-enrollable-barroco-espanol-espana-xviii-xix~x55238300#p15>>.

TITULO	Virgen del Carmen ¹⁵
AUTOR	Desconocido
DATACIÓN	Siglo XVII-XIII
LOCALIZACIÓN	Desconocida
TÉCNICA	Óleo sobre Tela
MEDIDAS	60x43 cm
CARACTERÍSTICA	Enrollable devocional
COMPLEMENTOS	Solamente conserva una parte del listón de madera de la parte inferior de la obra
ESTADO DE CONSERVACIÓN	Presenta pérdidas y desgarros en soporte y daños en la película pictórica, necesaria restauración

Tabla 4. Ficha técnica. Virgen del Carmen.



Figura 12. Virgen del Carmen. Anverso.



Figura 13. Reverso de la obra Virgen del Carmen.

¹⁵ Disponible en: <<https://www.todocoleccion.net/artes-religiosas/pintura-oleo-virgen-carmen-siglo-xviii~x49014787>>.

TÍTULO	La Virgen de la Merced ¹⁶
AUTOR	José Gil de Castro
DATACIÓN	Siglo XIX (1814)
LOCALIZACIÓN	Chile
TÉCNICA	Óleo sobre Tela
MEDIDAS	76.5 x 53.3 cm
CARACTERÍSTICA	Enrollable devocional
COMPLEMENTOS	No conserva piezas ya que se encontraba enmarcada, pero si conservaba el ribete de seda característico de las pinturas de enrollar ¹⁷
ESTADO DE CONSERVACIÓN	Actualmente se encuentra restaurada

Tabla 5. Ficha técnica. Virgen de la Merced.



Figura 14. La Virgen de la Merced enmarcada antes del proceso de intervención.



Figura 15. La Virgen de la Merced Fotografía con luz rasante tras ser desenmarcada.

¹⁶ OSSA, C.; MARTÍNEZ, J. M. (2016) Re-pensando a José Gil Castro. Una narrativa inexplorada: su pintura religiosa, pp.86-94

¹⁷ *Ibíd.*



Figura 16. Retrato de José Manuel de Lecaros.



Figura 17. Retrato de María Mercedes Alcalde.

La Virgen de la Merced fue enmarcada con el fin de perdurar y evitar deteriorarse, presentó un cambio en cuanto a su uso, pasó de ser un objeto característico por ser ambulatorio y devocional, a ser una pintura religiosa y decorativa convencional.¹⁸

Su autor, José Gil de Castro (1785-1837), fue un importante pintor Novohispano de nacionalidad limeño que llegó a Chile en 1813,¹⁹ destacó en su época principalmente por sus retratos célebres de la sociedad virreinal, sin embargo también ejecutó una pequeña parte de pinturas de temática religiosa, obras de las cuales en este estudio destacamos La virgen de la Merced y dos retratos de María Mercedes Alcalde y de José Manuel de Lecaros²⁰ (Figuras 16 y 17) donde se observan en el fondo de los retratos, obras de similitudes devocionales como nuestra obra caso de estudio de la Virgen del Carmen. (Figura 18)

Las decisiones que se tomaron para la restauración de La Merced tuvieron en cuenta los valores reconocidos al objeto como funcional a una práctica religiosa dentro del contexto de la sociedad chilena. Asimismo, se procuró recuperar los valores estéticos y tecnológicos, y es por esto que los procesos de restauración fueron enfocados con el fin de recuperar la pintura en su función de ser enrollada.



Figura 18. La Virgen de la Merced pintada en el fondo del retrato.



Figura 19. La Virgen de la Merced después de ser intervenida.

¹⁸ RODRÍGUEZ, A.; TAVARES, A. L. (2016) Biografías del objeto en América colonial. Interacción e impacto creativo entre la continuidad y la transformación, pp. 59-61.

¹⁹ OSSA, C.; MARTÍNEZ, J. M. (2016). Op. Cit., pp.86-94.

²⁰ *Ibíd.*

5. ESTUDIO ICONOGRÁFICO, ICONOLÓGICO Y COMPOSITIVO DE LA OBRA

5.1. ICONOGRAFÍA E ICONOLOGÍA

El tema principal de esta obra es de carácter religioso, en concreto muestra una iconografía mariana que alude al segundo personaje más representativo en el arte cristiano que es la Virgen María. En esta representación se muestra con el Niño Jesús en brazos y llevando con la mano izquierda el escapulario carmelita como elemento de representación²¹, que nos permite identificarla como Virgen del Carmen.

María viste con el hábito pardo de la Orden Carmelita, cuyo escudo (Figura 20) aparece como un broche en el pecho, cubriéndose también con un manto en tono blanco crudo, es por eso que, el marrón y el blanco se tratan de los colores carmelitas por excelencia. La fiesta del hábito, se celebra el 16 de julio, que desde entonces se simboliza en el escapulario como elemento de preserva del infierno y liberación del purgatorio.²²

Es un escudo sencillo, de gran simbología, el cual representa una montaña con tres estrellas, cada una de seis puntas dos en la parte superior donde se ubicaría el cielo y una en el centro del monte, el cual alude al Monte Carmelo.²³ En cuanto a las estrellas, la central simboliza a la Virgen María, y las otras dos situadas a la derecha e izquierda del monte, simbolizan al profeta Elías y su discípulo Eliseo, los cuales rendían culto en el Monte del Carmelo, situado en Israel, origen de esta advocación mariana.

Según los relatos tradicionales, el 16 de Julio de 1251, la Virgen María se le apareció a San Simón Stock, superior general de la Orden, haciéndole entrega de los hábitos carmelitas y del escapulario, y prometiéndole liberación del Purgatorio a todas aquellas almas que hubiesen llevado el escapulario durante su vida, llevarlos al cielo el sábado siguiente a su muerte. Esta veneración recibió



Figura 20. Escudo de la orden Carmelita calzada.

²¹ El escapulario en realidad es la pieza del hábito de algunas órdenes religiosas (carmelitas, dominicos, trinitarios entre otros), pero a raíz de la entrega del "pequeño escapulario" por parte de la Virgen a Simón de Stock, será el símbolo de los carmelitas y sus seguidores.

²² Un escapulario es un objeto devocional de tela marrón para colgar del cuello, como una expresión abreviada del hábito carmelita. Tiene gran popularidad, pues existe la tradición de que la Virgen, a los que mueren con el Santo Escapulario y expían en el Purgatorio sus culpas, con su intercesión hará que alcancen la patria celestial lo antes posible, o, a más tardar, el sábado siguiente a su muerte.

²³ La diferencia entre el escudo de Los Calzados y los Descalzos es que en este último el monte termina en una cruz.

reconocimiento papal en 1587 y ha sido respaldada por los pontífices posteriores.

Santa María del Monte Carmelo, referida comúnmente como Virgen del Carmen o Nuestra Señora del Carmen, nombre derivado de la palabra *Karmel* o *Al-karem* que significa “Jardín”, en España es la patrona de los marineros conocida como “la estrella de los mares” (*Stella Maris*), y es considerada Reina y patrona de Chile.

5.2. ANÁLISIS COMPOSITIVO

La disposición de las figuras se encuentra mediante diferentes planos de definición y claroscuro que otorgan un sentido de profundidad. Los cuales hacen destacar que, en primer plano se encuentra el grupo central, compuesto por la Virgen sentada en el trono de cuerpo entero con el Niño en brazos, siendo coronada por dos angelitos. Estos predominan en el segundo plano por su luminosidad, tanto los rostros como la vestimenta de la Virgen, también está presente la luz en las carnaduras de los ángeles que la coronan, dejando en tercer plano a las 18 pequeñas cabecitas de angelitos querubines. Por último, el cuarto plano establecido por el cielo abierto que ocupa el fondo detrás de las figuras, el cual permite que la composición no quede encerrada. (Figura 21)







	Primer plano		Tercer plano
	Segundo plano		Cuarto plano

Figura 21. Diagrama de planos compositivos.

La composición de la obra se organiza en dos claras formas geométricas, por un lado, se establece un triángulo isósceles cuyo vértice se encuentra en la corona de la cabeza de la Virgen, englobando a las figuras principales y una pequeña parte de querubines que la acompañan a ambos lados, equilibrando así la composición. Por otro lado, los angelitos que coronan a la Virgen, junto con grupo celestial de querubines, se unen formando un óvalo alrededor de la composición triangular. (Figura 22)



Figura 22. Diagrama de líneas compositivas.

En cuanto a las tonalidades que predominan en la escena, principalmente están comprendidas dentro de una gama cromática cálida sobre todo en los personajes, presentando coloraciones, blancas, pardas y tierras, como por ejemplo la vestimenta de la Virgen, algún detalle de los ángeles en bermellón y diversos colores utilizados en la carnación rosácea de los rostros y cuerpos de las figuras. En cambio, los colores fríos predominan en segundo plano en el cielo, como son las tonalidades azuladas.²⁴

El pintor se limita a abordar una composición elaborada propia del barroco, la cual se caracteriza por la presencia de abundante colorido, llenas de personajes y de formas idealizadas.²⁵

²⁴ La paleta de este periodo estuvo compuesta básicamente por estos colores: blanco (óxido de plomo), negro (con bases de partícula de carbón), verde (rodosinato de cobre y malaquita), azul (azul de Prusia y de cobalto), amarillos, rojos y naranjas (óxido de hierro) y tonos café (óxido de hierro). SEVILLA, C. (2015) *Arte mexicano en la época colonial*, p. 14.

²⁵ MONTES, F. (2010) Un lienzo de la coronación de la Virgen de Jósé de Páez en la parroquia de San Miguel Marchena, p. 24.

6. ANÁLISIS TÉCNICO DE LA OBRA

Por las características formales y técnicas de la obra podría tratarse de un óleo sobre tela, de aproximadamente la 1ª mitad del siglo XVIII. Un caso extraordinario, y paradigmático en la forma de presentación, ya que no es un lienzo tensado en un bastidor, sino que se conserva un soporte textil con policromía dentro de una caja cilíndrica de madera, la cual la pintura es enrollada sobre una vara de madera situada al extremo inferior, con punteros de madera en los extremos.

Estos elementos permiten salvaguardar la pintura dentro de la caja, de ahí su función de obra peregrina que permite ser ambulante. Esta función es la que ha provocado la mayoría de daños y por tanto se debe realizar una intervención que ayude a permanecer conservada en un futuro sin eliminar su funcionalidad.

La pieza no presenta o no conserva ningún tipo de datos del propietario ni sellos e inscripciones que ayuden a determinar su origen, ni si quiera figura huellas en la pieza ni documentos que manifieste que las hubiera anteriormente.

6.1. ESTRATO PICTÓRICO

Preparación.

Dentro de los aspectos técnicos de la obra objeto de estudio, el estrato pictórico está compuesto por distintas capas, la primera de ellas es la preparación. Se trata de una imprimación tradicional²⁶ de un grosor fino, Gracias a las pérdidas de pintura pictórica como en la zona del manto de las piernas de la Virgen, se aprecia que la preparación es de color grisácea. (Figura 23) O bien la imprimación es blanca y se le ha dado un tono base grisáceo para posteriormente aplicar la pintura, o bien nos puede hacer pensar que la imprimación muestra algún tipo de tonalidad grisácea tal como se encuentran en fuentes consultadas en distintas obras novohispanas.²⁷

Película pictórica.

La pintura podría estar ejecutada con la técnica de pigmentos con aglutinante a base de aceite secante (óleo), aunque no se hayan realizado las pruebas científicas que lo corroboren con exactitud, se realiza esta hipótesis por



Figura 23. Detalle capa de preparación.

²⁶ En la preparación de los lienzos, después del siglo XVI, desaparece la “gacha” llamada “talvina” en Nueva España, y es sustituida por el aparejo de aguacola.

²⁷ En el arte Colonial hasta mediados del siglo XVIII, es común el uso de almagre o de la tierra roja para la preparación de los lienzos, a partir de esa fecha, se pinta con más libertad sobre preparaciones con coloraciones más pardas, donde dominan los tonos gris ocre o verdoso, y solo los maestros más prestigiosos continúan con la tradición.

la observación de su textura, efectos plásticos, y por su antigua datación aproximada de la 1ª mitad del siglo XVIII.

La superficie pictórica, en este caso, ocupa todo el soporte textil, con unas medidas de 92×62 cm. En los extremos de la tela, el estrato pictórico queda oculto por una cinta de seda ribeteada de tonalidad amarilla, cosida a la pintura por el anverso y al soporte por su reverso. (Figura 24)

La capa pictórica tiene un grosor fino consiguiendo una textura lisa y homogénea sin presentar empastes, sin embargo, a pesar de sus finas capas no presenta dibujo subyacente.

Todas estas capas no pueden presentar empastes ni capas excesivamente gruesas, ya que este tipo de obra fue ejecutada para la funcionalidad de poder ser enrollada y desenrollada las veces necesarias y por tanto debía considerar las capas finas.²⁸

Barniz.

Finalmente, la última capa dentro de los estratos pictóricos está compuesta por la capa fina de barniz. Éste, tiene una doble funcionalidad de protección y estética, no obstante, apenas se aprecia con luz visible y se observa muy ligeramente mediante la utilización de la luz ultravioleta. Es relevante reflejar que, al realizar la documentación fotográfica, los resultados obtenidos con luz UV no han otorgado la información requerida y por tanto no es concluyente para el entendimiento de la misma, por lo que sería conveniente que después de realizar un proceso de limpieza se volviera repetir este ensayo.

6.2. SOPORTE TEXTIL

El soporte textil presenta unas dimensiones totales de 81x62 cm, estando cubierto en su totalidad por la superficie pictórica. Mediante un estudio organoléptico y con ayuda de un cuentahilos, se observa un ligamento sencillo de tipo tafetán de trama cerrada, el cual se entrecruzan los hilos de la urdimbre con las pasadas de la trama 1 a 1²⁹ (figura 25), con una densidad de 15×15 hilos

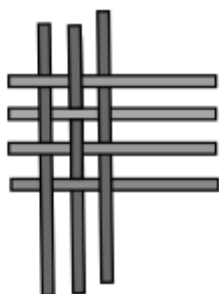


Figura 25. Ilustración ligamento tafetán.

²⁸ La aplicación de las tres capas de preparación, otorga una rigidez al soporte pintado que lo hace difícilmente enrollable. La necesidad de lograr una pintura que se pudiera manipular, enrollar y transportar es una condición vital para las obras fueran viajadas. Otra razón que claramente determina la delgadez del estrato pictórico, está determinada por la mayor velocidad de secado que posibilitan capas más delgadas y más diluidas de materia, lo que resulta en capas pictóricas menos cohesionadas.

²⁹ TOCA, T. (2004) Tejidos. Conservación - Restauración, p. 58 – 63.

cm²³⁰ tanto verticales como horizontales, con hilos irregulares de distintos grosores. El soporte es de una sola pieza ya que no se observa la presencia de costuras ni de orillo en ninguno de sus lados, por lo tanto, no se puede identificar con exactitud qué hilos corresponden a trama y cuales a urdimbre.



Figura 26. Fotografía $\times 80$ aumentos, torsión hilo Z.

Respecto a la naturaleza del tejido, fueron extraídas dos muestras originales del tejido, un hilo vertical y otro horizontal, ambos fueron observados longitudinalmente en la lupa binocular³¹ a 10-40 aumentos, los cuales han permitido apreciar la existencia de una cánula interior propia de las fibras de origen natural, vegetal. Estos muestran la característica de ser un hilo grueso, con un tacto áspero que se desintegra al cogerlo. Ambos hilos se muestran medianamente apretados, el ángulo que se produce es de 40° y por su sentido de torsión, giran hacia la izquierda, formando una "Z". (Figura 26)

Por lo tanto, podría tratarse de un tejido confeccionado con lino, ya que durante el siglo XVIII el porcentaje de fibras textiles en Nueva España³² identifica como el lino la materia con mayor uso, en cambio en cáñamo y otras fibras tienen menos porcentaje de uso.³³

Respecto a los resultados obtenidos en los distintos métodos para identificar la naturaleza de las fibras de los hilos que componen el tejido, cabe destacar la prueba de secado-torsión, ésta consiste en humectar la fibra con agua y acercarla a una fuente de calor. Las fibras están muy deterioradas ya que han perdido toda su resistencia mecánica por oxidación de la celulosa con el paso del tiempo, hasta el punto que cuando han sido extraídas se desintegran (Figura 27), por lo tanto, no se aprecia con exactitud si estas reaccionan girando en el sentido de las agujas del reloj, propio de las fibras del lino, o no.

En el ensayo de combustión, el cual consiste en acercar la muestra a una fuente de calor, las fibras no funden ni encogen, arden rápido y sin fusión, el residuo que genera es de color gris desprendiendo un olor a papel quemado, características de las fibras naturales celulósicas.³⁴



Figura 27. Fotografía $\times 80$ aumentos, hilo desintegrado.

³⁰ Según las indicaciones de Ana Villarquide, se contabiliza la densidad de hilos como hilos por cm². VILLARQUIDE, A. (2004). Pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales, volumen I, p. 129.

³¹ Modelo Leica S8APO, ubicada en el aula taller de Fotografía del Departamento de CRBBCC.

³² SUMANO, R. (2011). Los soportes textiles de las pinturas mexicanas: estudio estadístico e histórico. Intervención, pp.42-50.

³³ Noventa por ciento de los informes que formaron parte de la base de datos analizada registra los materiales constitutivos de los lienzos, lo que mostró que durante el siglo XVII todos los lienzos usados en estas pinturas estaban hechos de lino, tanto a la trama como a la urdimbre.

³⁴ CAMPO, G.; BAGAN, R.; ORIOLS, N. (2009). Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures, p.11.

6.3. SISTEMA DE SUJECIÓN: Caja cilíndrica y listón de madera.

Como ya se ha comentado anteriormente esta pintura destaca por su presentación, ya que no se encuentra tensada en un bastidor perimetral. Sin embargo, se encuentra montada entre dos elementos de madera, una caja de cilíndrica policromada en la parte superior de la pintura y un listón torneado situado en la parte inferior. (Figura 28)

La caja cilíndrica cuenta con unas dimensiones de 73 cm de longitud, la mitad del cilindro que conserva el extremo redondeado decorativo, y 70 cm la otra mitad. Las dimensiones de la caja abierta corresponden a 14 cm de ancho, midiendo así 6'5 cm cada una de las partes comprendidas, con un grosor de 0'7cm.

Ésta, cumple la función de resguardar la pintura sobre tela enrollada y poder ser transportada en el ámbito cristiano peregrino. Héctor Schenone señala al respecto que *“el transporte de un rollo era más cómodo y significaba menos riesgo para las pinturas, pues éstas mantenían aún la flexibilidad de la materia oleosa”*.³⁵

La caja se conserva policromada en su interior con ornamentación vegetal sobre una base de tonalidad roja, y detalles en amarillo y verde. El exterior del cilindro muestra la madera natural barnizada, ubicándose en esta zona el sistema de cierre del objeto y el sistema de cuelgue de la obra.

Las dos piezas que componen esta estructura se encuentran unidas mediante dos bisagras de estructura férrea (Figura 29). La tapa se cierra mediante un mecanismo funcional presente en la parte superior en forma de gancho de hierro (figura 30), la cual se gira hasta engancharse con una anilla también férrea-clavada en la parte inferior de la estructura, pudiendo cerrarse así la caja contenedor de la obra.



Figura 28. Representación figurativa del proceso de desenrollado de la obra.



Figura 29. Bisagra férrea.



Figura 30. Gancho de cierre y anilla férrea del sistema de cuelgue de la obra.

³⁵ Museo Nacional de Bellas Artes, (1989). p. 32

Los estratos pictóricos del interior de la caja, están compuestos por cuatro capas observadas en la lupa binocular, donde se aprecian perfectamente que, en la capa inferior se encuentra una capa fina de imprimación almagra, seguida por una fina capa de preparación blanca, ambas cubiertas por la película pictórica decorativa. Finalmente, tras un análisis organoléptico con la ayuda del empleo de luz ultravioleta se observa una capa ligera de barniz.

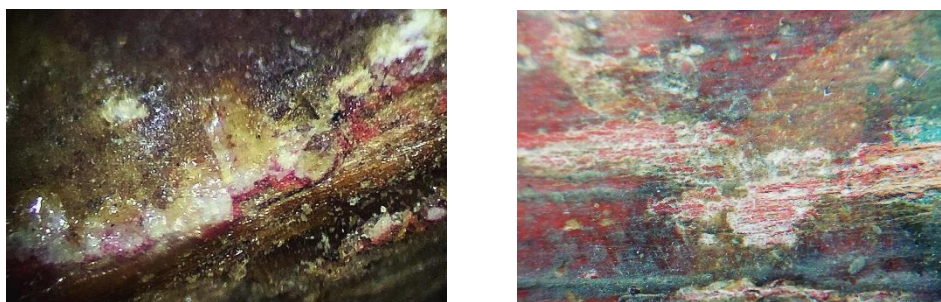


Figura 31. Detalles de los estratos pictóricos del soporte leñoso.



Figura 32. Remates de madera del listón.

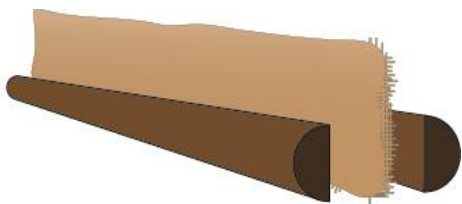


Figura 33. Ilustración del sistema de sujeción del lienzo listón.



Figura 34. Tachuela de hierro.

Por otra parte, la obra caso de estudio preserva el listón cilíndrico torneado de madera en la zona inferior de la tela, de 72 cm de longitud, incluyendo los remates de los extremos, los cuales miden 5 cm el situado en la izquierda, y 3 cm el derecho. (Figura 32)

El listón está compuesto por cuatro piezas independientes, dos medias partes que componen el cilindro, y los dos remates de los extremos. La sujeción del lienzo a la barra inferior de madera, es a través de un anclaje a media madera el cual sujeta el soporte textil mediante presión por el centro de ambas partes del cilindro (Figura 33), con la ayuda de los dos elementos del extremo que ejercen la acción de inmovilizar la tela. De este modo el listón cumple una doble función, por un lado, actuar de contrapeso para que la obra quede extendida, y por otro lado, permite a la pintura ser enrollada con facilidad por el anverso sobre sí misma, y así poder ser resguardada en su caja.

El sistema de sujeción de la tela a la caja contenedor es mediante 9 tachuelas de 2 cm (Figura 34), con una distancia de separación de 8 cm aproximadamente entre ellas. Estas tienen una ornamentación floral de hierro, concretamente de forja, fijados directamente por la parte de la pintura, ya que todos los bordes se hallan pintados.

La identificación del soporte lígneo se ha realizado mediante la observación macroscópica y microscópica, para lo cual se han extraído láminas delgadas de las zonas en que quedaba la madera vista, en la caja cilíndrica. Mediante anatomía comparada, se ha podido hacer una primera identificación, comparando los resultados obtenidos con los de maderas semejantes documentadas.

En primer lugar, se determinó el tipo de corte realizado para la construcción de la pieza y seguidamente, se realizó una pequeña limpieza poco abrasiva en una pequeña zona (Figura 35 y 36) con el fin de despejarla de colas y suciedad para ser identificada, en sección transversal.



Figura 35. Detalle de la zona del soporte leñoso con colas.



Figura 36. Detalle de la zona del soporte leñoso después de realizar la limpieza de colas.

En esta sección se observan los vasos típicos de las maderas de frondosa y los radios leñosos. Por lo tanto, se puede comprender que la caja de madera está tallada en dos secciones longitudinales que siguen la dirección del tronco. La sección transversal la encontramos en los extremos de la caja, y la sección radial se encontraría en la zona superior e inferior de la caja abierta.

La porosidad de la madera también se puede observar a través del examen organoléptico en su corte transversal, no obstante aporta más información la observación en el microscopio donde se observa una elevada porosidad, la cual se manifiesta mediante unos pequeños orificios dispersos y sin ningún tipo de orden (madera de poros difusos), es por eso que, se diferencian a primera vista de las coníferas ya que estas carecen de estos poros, que no son más que secciones transversales de unas células que se encargan de la conducción, llamadas elementos vasculares, superpuestos en dirección axial al tronco del árbol que dan lugar a los vasos (vistos en corte tangencial).³⁶

La observación de las muestras al microscopio³⁷ nos permite ver, en sección transversal (Figura 37), vasos solitarios y difusos, en la que apenas se diferencia la madera temprana de la tardía (anillos de crecimiento).³⁸

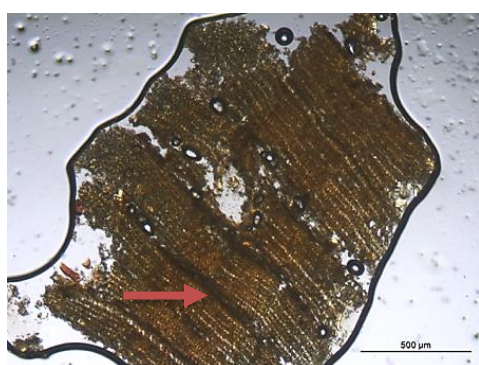


Figura 37. Fotografía corte transversal x40 aumentos. Anillos de crecimiento.

³⁶ CARRERAS, R., PEREZ, E. (2018) Maderas en bienes culturales europeos: identificación microscópica y casos prácticos, p. 36.

³⁷ Microscopio Leica DM750, x4- x200, con sistema fotográfico digital acoplado Leica MC170HD, software LAS v.4.9.0, lab. Ubicado en el aula taller de Fotografía del Departamento de CRBBCC.

³⁸ GARCÍA, L., et al. (2003) La madera y su anatomía: anomalías y defectos, p. 75.



Figura 38. Fotografía corte transversal ×10 aumentos. Vaso con presencia de cristales.

Estos elementos vasculares presentan en sus paredes una discontinuidad llamada punteaduras intravasculares, las cuales son encargadas de comunicación con las otras células de la misma madera³⁹. Las punteaduras alternas se muestran circulares i ovaladas y se encuentran alineadas de manera oblicua respecto al eje del vaso. (Figura 38)

En sección tangencial se distinguen radios de 1 a 4 células de ancho (Figuras. 39 y 40), y fibras libriformes.

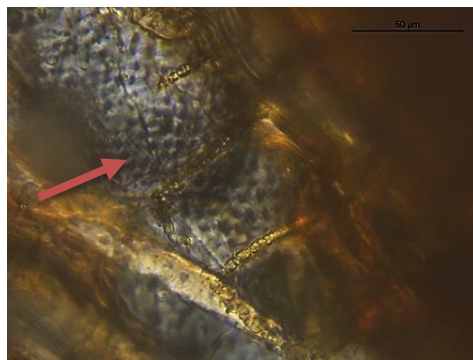


Figura 39. Fotografía corte trangular ×40 aumentos. Vasos con placa perforada simple y punteaduras alternas.

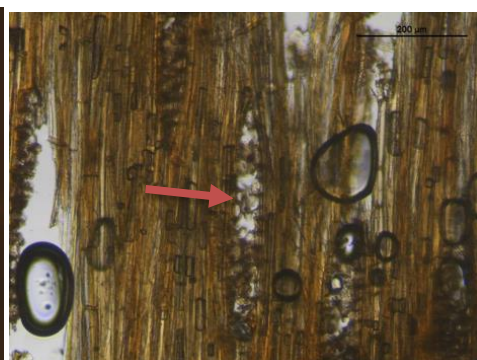


Figura 40. Fotografía corte tangencial ×10 aumentos. Radios: 1- 4 células de ancho.

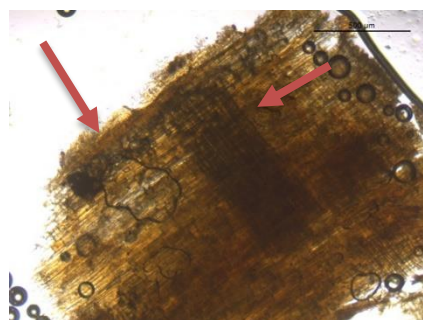


Figura 41. Fotografía corte radial ×40 aumentos. Radios.

Y las muestras de sección radial permiten ver los radios homogéneos (Figura 41) y la presencia de cristales, los cuales son a causa de la parénquima axial cristalífera, se trata de células de parénquima donde se aprecian en su interior cristales escasos.⁴⁰ (Figura 42)

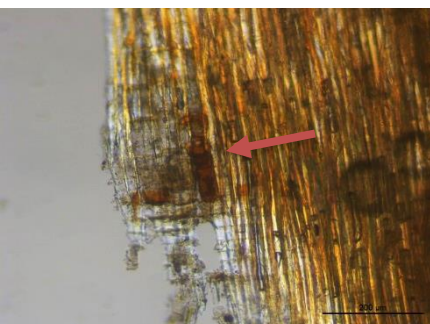


Figura 42. Fotografía corte radial ×10 aumentos, presencia de cristales.

Pese a que no se han observado todos los elementos necesarios para verificar la identificación, podríamos estimar que se trata de madera de Nogal (*Juglans regia*) pertenece a la familia botánica de Juglandaceae, es un árbol caducifolio con una madera color parda grisácea. Es bastante estable y fácil de trabajar. Su distribución geográfica se encuentra difundida por Europa, extendiéndose por todo el suroeste, Norteamérica, América central y del Sur.

³⁹ CARRERAS, R., PEREZ. E (2018). Op. Cit., p.38.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 54.

7. ESTADO DE CONSERVACION

Las características propias de este tipo de lienzo enrollado dentro de su caja de madera, así como la ubicación de almacenaje del conjunto, han creado la aparición de diferentes alteraciones sobre la película pictórica, capa de preparación y soporte textil a nivel general, teniendo como resultado un grave estado de conservación. Estas alteraciones se pueden observar sobre la pieza en forma de graves desgarros en su soporte, así como una gran cantidad de pérdida matérica del color. Estos daños son atribuidos al factor humano, debido a la acción de enrollar y desenrollar, propias de la práctica de devoción por la cual fue ejecutada esta obra, y por el envejecimiento de la materialidad producido por el paso del tiempo.

7.1. SOPORTE TEXTIL

En lo que se refiere soporte textil, presenta ligeras marcas horizontales en el lienzo causadas por la funcionalidad del enrollado. Sin embargo, no presenta graves desgarros ni faltantes en la integridad general de tela, ni tampoco se encuentra afectada por ataque de insectos. El reverso expone una suciedad superficial de polvo, pero en concreto, contiene mayor acumulación en la zona donde el soporte está clavado a las piezas de madera. También se observan pequeñas deyecciones de mosca.

El daño principal del tejido es un grave desgarró que se observa en las zonas unidas con las piezas de madera provocada por la oxidación de la celulosa de los hilos y su constante tensión. Presenta unas dimensiones de unos 4 cm de largo en cada lado de la parte inferior del lienzo, y en la parte superior 16 cm en el lado izquierdo y 36 cm en el derecho aproximadamente. No obstante, el estado óptimo de los clavos, no ha degradado por herrumbre al tejido ni a la madera de la caja que alberga a la obra.

Cabe destacar que, en el reverso de la obra se muestra una impronta marcada de los pigmentos oscuros del anverso, que probablemente, fue marcado al ser enrollado cuando aún estaban frescos los colores al ejecutar la obra. Dichas zonas se ubican en el contacto de los cordones del escapulario que lleva la Virgen en la mano, con el reverso una vez enrollado. (Figura 43)



Figura 43. Detalle de la impronta de pintura por el reverso.

7.2. ESTRATO PICTÓRICO

El estado de conservación de las capas pictóricas en general es regular. Existe gran pérdida de material, tanto de preparación como de pintura en forma de desgastes y lagunas que dejan visible el soporte textil (Figura 44), sobre todo por la zona de los laterales donde se observa mayor cantidad de deterioro. (Figura 45). En cambio, no presenta pulverulencia ni descohesión en sus materiales, pero sí un craquelado distribuido por toda la superficie de la obra provocado por el envejecimiento natural de la pintura.



Figura 44. Laguna, pérdida de película pictórica y preparación.

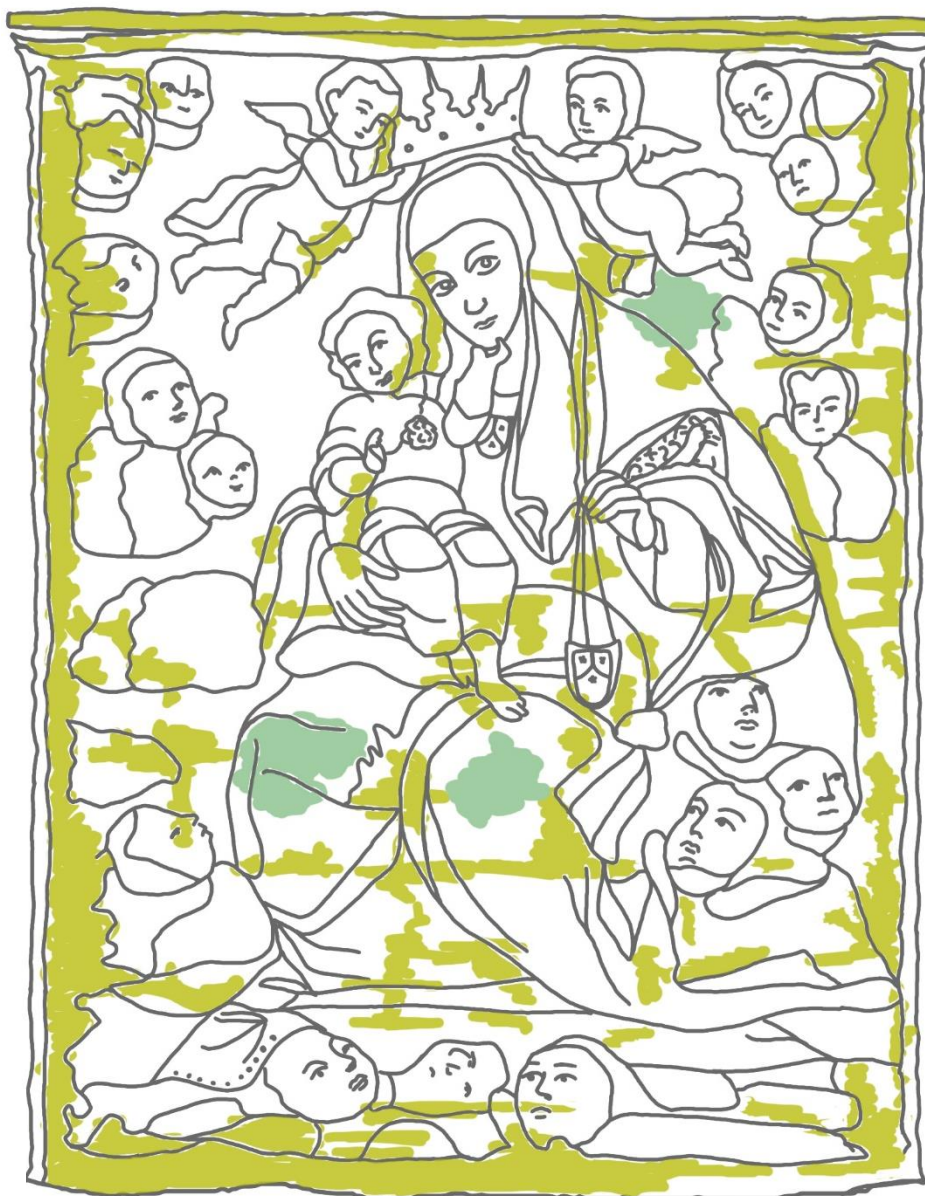


Figura 45. Diagrama de daños del estrato pictórico del lienzo.

- Pérdidas de película pictórica
- Pérdidas de película pictórica + imprimación

Estas pérdidas son generadas por el mecanismo de almacenaje que ha hecho que se pierda gran parte de los detalles que configuran el simbolismo de la obra, dificultando su correcta lectura, aunque no presenta lagunas que rompan los principales registros de los personajes.

La suciedad superficial de polvo no provoca daños directamente en la pintura por su capa de barniz que actúa de protección, la alteración del barniz es suave, presenta una ligera oxidación y un tono amarilleamiento verdoso, sobre todo este cambio de tonalidad se observa en los colores claros como en el blanco de la vestimenta de la virgen.

7.3. SISTEMA DE SUJECIÓN: Caja cilíndrica y listón de madera.

La madera no presenta ataques de xilófagos. No obstante, el estado de conservación de la caja es deficiente, ya que se encuentra en un estado muy débil a nivel estructural. Pese a que se han perdido algunos elementos, se conservan gran parte de sus complementos, algo poco usual en este tipo de obra peregrina lo que nos ha permitido determinar el sistema de presentación.

La caja cilíndrica preserva las dos piezas principales del cilindro de madera, en cambio los extremos de la caja en su origen, se encontraban reforzados por cuatro piezas decorativas con la función de ejercer un acabado redondeado al cilindro de almacenaje, de los cuales actualmente solo se conserva una, y por lo tanto han sido perdidos 3 de ellos dejando al descubierto la zona donde habían sido encolados en su fabricación.

Ésta muestra una capa superficial de suciedad ambiental siendo más evidente en las zonas donde se hallan más cavidades y relieves donde la suciedad se ha ido acumulando. Pese a que, presenta un ligero envejecimiento natural del barniz, el principal daño es la presencia de una gran grieta estructural bastante pronunciada, que abarca toda la longitud de "la tapa" que cierra la caja donde se encuentra clavada la tela. Lo cual provoca la separación en dos fragmentos de madera a punto de ser separados, esta pieza se mantiene unida por una sola astilla que hace que no estén en dos partes separadas. Esto es debido al uso y al paso del tiempo. (Figura 46)



Figura 46. Detalle de la astilla de la grieta estructural.

En cuanto a los estratos pictóricos, en la policromía situada en interior de la caja, se ha perdido parte del material tanto en la preparación como en la pintura, dejando lagunas visibles. La zona exterior muestra desgastes y huellas en el barniz provocadas por materiales adhesivos probablemente colocados para mantener la obra con la caja cerrada y evitar que esta sea separada. (Figura 47)

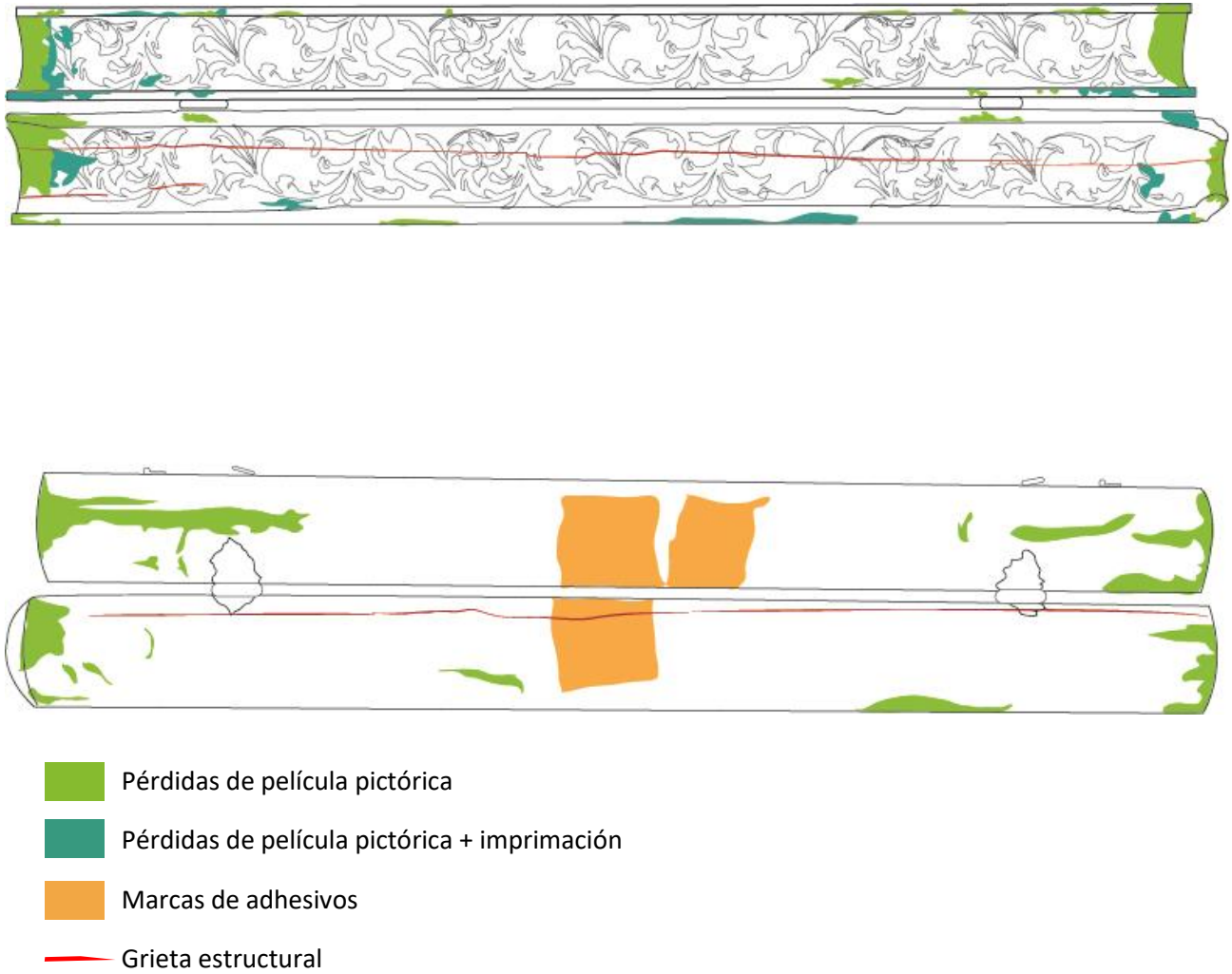


Figura 47. Diagrama de daños del estrato pictórico de la caja de madera.

8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

A continuación, se procede a elaborar una propuesta de intervención que se adecue a esta obra caso de estudio, la cual es necesaria para asegurar una buena estabilidad futura de la pieza. Aunque con el paso del tiempo y el continuo enrollar y desenrollar, la materialidad se fue dañando, también se fue perdiendo la práctica religiosa, y por lo tanto cambiando el uso.

Una vez estudiados y comprendidos los materiales que la componen, debemos de entender cualquier agente de alteración como un añadido que se presenta en forma de cambio fruto de su manipulación o uso, el cual en ocasiones se presenta irreversible:

*“Debemos seguir a las cosas mismas, ya que sus significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias”.*⁴¹

Sin embargo, la funcionalidad de este objeto no debe de entenderse como un deterioro de la materialidad, sino como una huella de uso, que en parte, ha modificado la visualidad estética de la imagen.

Por lo tanto, una buena restauración debe integrar los valores añadidos que conserva a dicha obra y su factor estético. Ya que no hay que olvidar la función que manifiesta este tipo de objetos ni su valor como objeto de consumo.⁴² Frondizi menciona; “...no puede captarse la utilidad de un objeto sin un concepto previo del fin que debe cumplir y del modo que lo cumple”.⁴³

Previamente a cualquier intervención, se deberían realizar los análisis correspondientes respecto a los estratos que comprenden la película pictórica, el barniz y preparación con el fin de conocer con exactitud los materiales que componen la obra.

Cabe decir, que la metodología que se describe a continuación se trata de una propuesta orientativa, ya que puede variar según avance el proceso de intervención surgiendo imprevistos durante el tratamiento.

El soporte lúgneo y el textil deben ser intervenidos por separado, por lo que el primer proceso a seguir es el desclavado del lienzo del soporte lúgneo, para ello se retirarán las tachuelas de la caja con la ayuda de una herramienta metálica como puede ser un destornillador de punta plana con precaución de no provocar daños en la pieza y posteriormente separar y retirar el conjunto del listón de madera torneado. Estas serán conservadas ya que no están oxidadas y

⁴¹ CRUZ, E. (1986) La vida social de los objetos. Perspectivas culturales de las mercancías, p. 18.

⁴² OSSA, C.; MARTÍNEZ, J. M. (2016) Op. Cit. pp.86-94

⁴³ [sic] FRONDIZI, R. (2009) ¿Qué son los valores?, Introducción a la axiología, p. 14.

se les realizará un proceso de limpieza mecánica superficial y si fuera necesario removiendo la suciedad incrustada con geles.

Una vez han sido separados los elementos, se colocarán en una cama ⁴⁴ a medida que permita ser transportados e intervenidos evitando los riesgos de su manipulación, el orden a seguir para la intervención es indiferente, no obstante, a continuación se inicia por el tratamiento del soporte textil.

Soporte textil.

El primer tratamiento a realizar, consiste en una limpieza mecánica con el fin de no fijar las partículas de polvo al aplicar productos posteriores, ésta consiste en retirar la capa de polvo y suciedad superficial de toda la pieza mecánicamente, mediante una brocha de cerda suave mientras se aspira el residuo que se desprende, con precaución de no eliminar estratos pictóricos. En cambio, la suciedad incrustada como las deyecciones de mosca, se retiraría con la ayuda del escalpelo y un hisopo humedecido en agua desionizada.

Como ya se ha mencionado, el lienzo presenta diversas lagunas en la película pictórica principalmente en los desgastes de los bordes. Por lo que si presenta alguna partícula deshaderida se debe realizar una consolidación puntual con gelatina técnica de pura piel en agua desionizada En proporción (1:12), utilizando un pincel muy fino para conseguir que el adhesivo penetre correctamente por todas las zonas deshaderidas con la preparación. Una vez aplicado se aporta calor mediante la espátula caliente a una temperatura menor de 65°C, interponiendo un papel secativo, como por ejemplo un TNT 30B y seguidamente se añade peso puntual en la zona, para la correcta polimerización del adhesivo.

A continuación, se debe realizar una protección-consolidación utilizando como soporte auxiliar papel japonés de 18g/m² y gelatina técnica, se decide utilizar un adhesivo acuoso (3g gelatina técnica y 100mL de agua desionizada) ya que tras realizar las pruebas en zonas poco importantes y en distintos colores, la obra no era sensible ni a la humedad ni a la temperatura controlada inferior a 45°C.

El papel de protección, se coloca centrado sobre el anverso de la obra y se comienza a aplicar el adhesivo sobre él, mediante una brocha en modo de aspa del centro hacia los extremos, de esta manera se evita que queden arrugas o burbujas de aire.

Posteriormente, se realizan cortes en forma de flecos de aproximadamente 3 cm de longitud por todo el perímetro sobrante de papel japonés no adheridos a la película pictórica, evitando así que durante el secado ejerza tensiones innecesarias sobre la tela, al igual que el aporte de humedad en la colocación de

⁴⁴ Superficie rígida con base de cartón o madera cubierta por materiales acolchados y recubierta por una superficie plastificada.

la protección, ayudará a la obra a eliminar rigidez permitiendo la unión de los desgarros.

Una vez protegida la pintura, se trabajará el reverso de la obra, realizando una consolidación del soporte con el fin de devolver la estabilidad y la rigidez. Para ello, los rasgados se llevarán al sitio mediante el aporte de humedad controlada con humidificador y aplicación de calor con espátula caliente interponiendo un TNT de modo que cree una integridad en el tejido y posteriormente si es necesario se añadirá peso.

En segundo lugar, se deberá reforzar el tejido por las zonas donde va a ser montada en el sistema de sujeción de madera, por lo tanto, una vez llevado al sitio el roto, se propone escoger un tejido de características similares a la obra, como podría ser una tela de lino de grosor inferior a la obra original, con el fin de colocar bandas que abarquen todo el ancho de la obra y los desgarros textiles llevados al sitio.

Para la realización de las bandas, primero se cortarán dos rectángulos cuya longitud coincida con las medidas del ancho de la obra, y que contengan 6 cm de ancho, de este modo las bandas serán impermeabilizadas⁴⁵ en su totalidad y empleando dos capas homogéneas de impermeabilización (1 parte Klucel® G 3g/100ml agua desionizada + 1 parte Plextol® B-500 1:3 en agua desionizada) con una brocha y dejando entre ellas un secado de 12 horas. Entre capa y capa de impermeabilización, se realizará un desflecado a uno de los bordes largos del rectángulo, consiste en retirar los hilos horizontales hasta 1'5 cm dejando la zona con solamente los verticales, una vez han cumplido el proceso de secado las dos capas, los flecos serán rebajados mediante un escalpelo con el fin de evitar acumulaciones de adhesivo excesivas y así facilitar la adhesión de los flecos con la obra y evitar que estos queden marcados por el anverso.

El adhesivo que se propone para la adhesión de las bandas al soporte original es Beva® Film. De esta forma mediante el calor y presión controlados (65°C), y sin el empleo de disolventes, se reforzarán perimetralmente los bordes superior e inferior de la obra en su reverso. (Figura 48) Se regenerará el adhesivo

⁴⁵ Previamente a la impermeabilización debería ser sometido al proceso de desapresto, poniendo la tela a remojo durante 24h, dejándola secar y posteriormente quitarle las arrugas con la plancha caliente.

interponiendo un papel Mylar, y teniendo en cuenta la dirección y el orden de los flecos según trama y urdimbre.

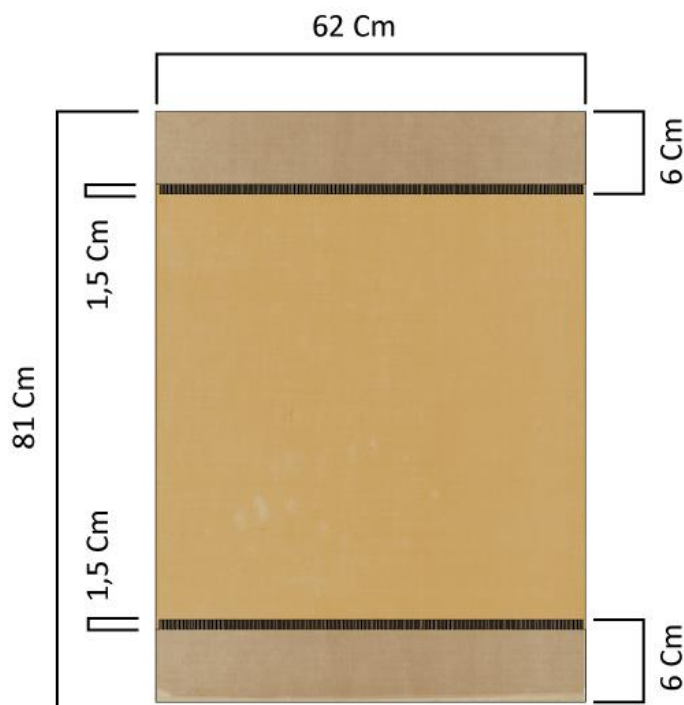


Figura 48. Ilustración explicativa del sistema de colocación de las bandas.

Una vez acabado el proceso realizado en reverso, se procederá a la desprotección del anverso, el adhesivo será eliminado humectando el papel con agua tibia desionizada mediante hisopos de algodón. A medida que se va desprendiendo el papel, se van retirando los restos de adhesivo de la superficie pictórica.

La limpieza química es un proceso irreversible, por lo que previamente se deben realizar las pruebas adecuadas de solubilidad de disolventes orgánicos neutros (Acetona, Etanol y Ligróina) a través del Test de Cremonesi mediante catas de limpieza, estas catas serán realizadas en pequeñas zonas poco importantes de la pintura como en las esquinas y en todos los colores, la mezcla de disolventes óptima será la utilizada para la eliminación del barniz. También se pueden realizar pruebas con mezclas acuosas, con distinto pH, quelantes y tensoactivos.

Una vez hayan volatilizado los disolventes por completo, se emplearán dos capas de barniz (75% de Vernis Satine a Tableaux ANTI-UV + 25% Ligróina) aplicadas con un pincel de pelo sintético suave por toda la superficie uniformemente, la primera capa en horizontal y la segunda en vertical. El barniz

debe ser estable frente a las variaciones y cambios ambientales a la cual puede ser sometida la obra, además de prevenir las posibles alteraciones al estar en contacto directo con la atmosfera, como roces o arañazos.

Para el estucado, se ha propuesto utilizar un estuco de cola orgánica animal,⁴⁶ (2g/25ml agua desionizada calentado al baño maría) con carga inerte como podría ser el sulfato cálcico ⁴⁷ aplicando a espátula y a pincel, varias capas finas superpuestas hasta llegar al nivel de la pintura para evitar que en un futuro sufran agrietamiento. El estuco debe tener un nivel correcto, no sobrepasar ni superponerse al original, ser reversible, tener una fácil de aplicación y poseer una buena elasticidad para que no se agriete.⁴⁸ Se puede realizar una texturización en húmedo en los estucos que lo requieran, donde la dirección de las pinceladas o las craqueladuras son más pronunciadas.

Posteriormente, se aplicará una segunda capa de barniz si la obra lo precisa y se iniciará el proceso de reintegración, el cual se propone la de la aplicación de los colores al agua, como podrían ser las acuarelas, marca Winsor & Newton, empleando la técnica de restauración como podría ser el puntillismo, con el fin de poder ser reconocible fácilmente la pintura original de la intervención.

Finalmente, se aplicará el barnizado final. En este caso se propone emplear *Vernis à tableaux surfín Brilliant-Gloss de LeFranc & Bourgeois* en spray, aplicándolo a 30 cm la superficie con la obra colocada en vertical para evitar la acumulación de polvo en los estratos.

Soporte lúneo.

La caja cilíndrica de madera necesita ser tratada con precaución ya que en cualquier momento sus piezas pueden ser separadas. El proceso de intervención iniciará por la eliminación del polvo y suciedad no adherida en ambas piezas lúneas.

La grieta estructural que presenta una de las piezas de la caja debe ser encolada, para eso se empleará un adhesivo de contacto siempre que sea reversible a corto, medio y a largo plazo.⁴⁹ El adhesivo debe introducirse entre la grieta con la ayuda de un pincel o una jeringuilla ejerciendo una ligera presión para que se mantengan unidas ambas piezas.

⁴⁶ FUSTER, L. CASTELL, M. GUEROLA, V. (2008) El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo, pp. 79-82.

⁴⁷ *Ibíd.*, p.55.

⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 61-63.

⁴⁹ GRAFIÁ, J. SIMÓN, J. (2017) Alteraciones, soluciones e intervenciones de restauración en obra lúnea policromada, p.33.

Posteriormente, se fijarán y consolidarán aquellas partículas de película pictórica que presenten descohesión, con adhesivos acuosos o no acuosos mediante pincel,⁵⁰ los cuales deberán ser elegidos después de realizar las pruebas de solubilidad a la policromía lignea, al igual que para el proceso de la limpieza química del estrato pictórico, las cuales se realizarán pequeñas catas de distintos disolventes orgánicos neutros, a través del Test de Cremonesi. Cabe decir que, todo el proceso de limpieza químico debe ser controlado siempre empleando la luz ultravioleta.⁵¹

El proceso del barnizado, estucado y reintegración sigue las mismas pautas que los procesos descritos en el estrato pictórico del lienzo, no obstante estos procesos no son obligatorios, ya que el aspecto estético debería ser una decisión del propietario.

Cabe resaltar, que este tipo de intervención no se debe entender como única, sino como el método que mejor se ajustaba a los parámetros de los materiales, así como a la afinidad entre materiales. Por ello, una buena intervención, debería de ser aquella suma de características que de algún modo cree un equilibrio entre los valores históricos de la obra y su estética, interviniendo lo mínimo posible en ella y dejando una marca imperceptible a simple vista, que cree una buena lectura de la obra, pero que, a la vez, sea distinguible y reversible a las partes originales.

Montaje.

Una vez todos los elementos hayan sido intervenidos y estables, se procederá al montaje de las piezas, en cuanto al sistema de sujeción se propone mantener el mismo que el original, con ciertas variaciones. Por una parte, se procederá a la colocación del listón cilíndrico de madera, interponiendo un TNT o gamuza, del mismo tamaño que el diámetro del cilindro por el anverso de la pintura, con el fin de proteger la pintura de la madera, ya que el reverso está cubierto por la banda añadida. (Figura 49)

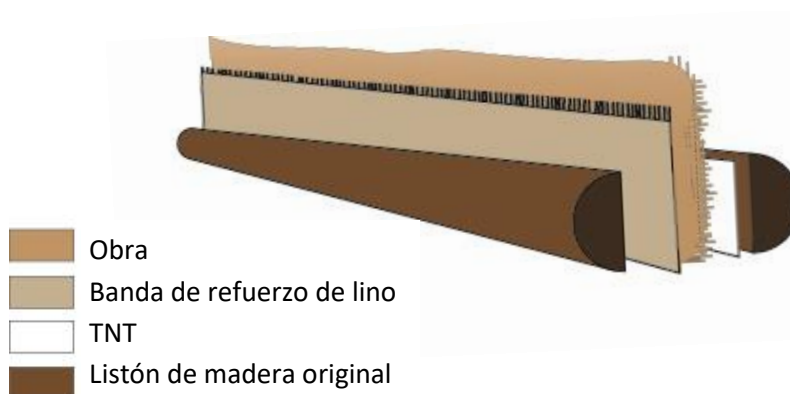


Figura 49. Dibujo explicativo del sistema de montaje del listón de madera.

⁵⁰ *Ibíd.*, pp. 33-45.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 51.

Por otra parte, si las tachuelas decorativas han sido retiradas completas y presentan un buen estado, se propone volverlas a colocar en la misma ubicación que se encontraban originalmente, interponiendo TNT o gamuza. En el caso de que estas fueran dañadas al ser extraídas se valoraría la posibilidad de clavar otras parecidas o utilizar otro sistema de sujeción como podría ser la sujeción mediante velcro, ubicado en el borde del perímetro de la nueva banda añadida y en el borde de la caja donde iba colocada originalmente, este velcro debe ser resistente y estable como podría ser el velcro 3M™ Dual Lock™.⁵²

⁵² Low Profile Reclosable Fastener SJ4580. [consulta: 2019-06-07] Disponible en: https://www.3m.com/3M/en_US/company-us/all-3m-products/~/3M-Dual-Lock-ddddLow-Profile-Reclosable-Fastener-SJ4580/?N=5002385+3293242260&rt=rud.

9. PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA

Las pinturas sobre lienzo, se caracterizan por tener una alta higroscopicidad presente en su composición al tener un soporte leñoso y un soporte textil celulósico, por lo que la obra debería permanecer en un lugar que reúna todas las condiciones de conservación preventiva, con el fin de que no se produzcan tensiones o merma de los materiales presentes que puedan producir daños irreversibles en la obra.

Esta debería ubicarse dentro de una sala bien climatizada y regulada mediante un sistema de medida de la humedad relativa y de la temperatura, con el fin de prevenir futuros deterioros provocados por los microorganismos presentes en el aire.

No solamente hay que controlar el espacio de exposición, sino la aclimatación de la obra en su entorno, ya que posee un ciclo de sorción y adsorción la cual podría generar pérdidas muy significativas. Por eso, el porcentaje de humedad relativa favorable para una adecuada conservación de la pieza es alrededor de 50-55% ya que, por debajo del 40-45% los materiales orgánicos se secan y un porcentaje mayor del 65-70% facilita la producción del ataque biológico.⁵³ Así como la temperatura debe mantenerse entre los 18 y 25°C.

También hay que tener en cuenta, el factor lumínico que se le debe dar a esta obra para iluminarla, puesto que la luz infrarroja deterioraría los colores y las fibras de forma brusca, por eso se utilizarán luces led a un nivel recomendado de 50-100 lux. Máximo: 150-180. Con una cantidad de UV 75 W/lumen. que no dañen ni a la obra ni a su temperatura ambiente, para garantizar su estado de conservación y su visibilidad dentro de la sala donde se encuentre.

⁵³ VILLARQUIDE, A. (2004) Op.Cit., p. 595.

10. CONCLUSIONES

Tras la realización de este trabajo de Fin de Grado se ha permitido alcanzar las siguientes conclusiones:

En primer lugar, la búsqueda bibliográfica de monografías, tesis, publicaciones, artículos y páginas webs, nos ha permitido el entendimiento de características estilísticas, iconográficas e históricas del arte novohispano. Sin embargo, a consecuencia de no tener datos del autor ni de la procedencia de la obra ha sido necesario comprender otras obras, indagando en pinturas coloniales muy semejantes a la obra caso de estudio tanto por su funcionamiento como por sus similitudes técnicas.

Así pues, la recopilación de dichas fuentes bibliográficas ha ayudado a poder situar la obra de carácter anónimo, en el contexto estilístico e histórico del barroco novohispano de la segunda mitad del S. XVIII.

Asimismo, tras el análisis de la iconografía mariana de la obra, se concluye que la figuración representa la Virgen del Carmen calzada la cual posee un escapulario con el escudo carmelitano que contiene una gran simbología católica. La estructura compositiva de la escena, la aproxima a obras de corte novohispánico como las obras de las Vírgenes reflejadas en la pagina 13 del trabajo.

En segundo lugar, a través de las técnicas de registro fotográfico empleadas, se ha podido documentar la obra. Lo cual ha sido de gran ayuda para poder entender e identificar correctamente los diferentes materiales compositivos que conforman esta pieza tan característica, así como el funcionamiento peregrino para el que se creó este caso de estudio.

No obstante, este ha sido un factor complicado a la hora de manipular y transportar la obra, ya que al no estar sujeta a un soporte rígido como es el caso de un bastidor, esta no podía ser colocada en vertical como por ejemplo en un caballete, con el fin de poder realizar fotografías generales óptimas con la ayuda de un trípode, o como la realización fotográfica con luz transmitida para una mejor elaboración del trabajo.

Por otro lado, se ha logrado hacer una identificación del soporte leñoso tras realizar un análisis de la madera de la caja almacén, observando las muestras en microscopio, examinando y contrastando todas las características que presentaba con otras maderas y llegando a la conclusión de que podría tratarse de una madera de Nogal, la cual es habitual en Europa y muy utilizada en el continente americano, otro rasgo que podría afirmar con más certeza la vinculación novohispanica de la pieza. Aunque se debería completar con otros análisis para asegurar la procedencia de la madera.

A consecuencia de ello, y tras realizar un examen visual a las patologías de la obra, se ha determinado como el mejor método de sujeción, por las características técnico-conservativas de la pieza, se aproxima a los criterios empleados en la tensión de tapices y alfombras. Mediante la sujeción de elementos con Velcro de fuerza adhesiva contrastada en este tipo de intervenciones.

Por último, con el fin de proporcionarle estabilidad y una óptima conservación futura, ya que el conservador- restaurador no debe limitarse solamente a la intervención de la pieza si no proporcionar las condiciones necesarias para evitar la futura degradación de los materiales. Para ello se establecen recomendaciones de carácter conservativo como, no superar el porcentaje de humedad relativa en 50%, ni de temperatura máxima 23°C. En cuanto a la iluminación, sería recomendable no exceder los 100lux en el entorno de la obra.

11. BIBLIOGRAFÍA

- CARRERAS, R.; PEREZ, E. (2018). Maderas en bienes culturales europeos: identificación microscópica y casos prácticos. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- CASTELL, M.; MARTÍN, S. (2003). La conservación y restauración de pintura de caballete. Prácticas de pintura sobre lienzo. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- CASTELL, M.; MARTÍN, S.; FUSTER, L. (2003). La conservación y restauración de pintura de caballete. Prácticas de pintura sobre lienzo. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- CASTRO, A. (2010) *Objeto pictórico colonial: la consistencia de una forma de ser pintura en La consistencia del cuadro colonial*. Santiago de Chile: Metales Pesados, n°14.
- FUSTER, L.; CASTELL, M.; GUEROLA, V. (2008). El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo. Criterios, materiales y procesos. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- GRAFIÁ, J. SIMÓN, J. (2017) *Alteraciones, soluciones e intervenciones de restauración en obra lignea policromada*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- MARTÍN, S. (2005) *Introducción a la conservación y restauración de pinturas.: pintura sobre lienzo*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- MUÑOZ, S, OSCA, J; GIRONÉS, I. (2014). Diccionario de materiales de restauración. Madrid: Tres Cantos.
- TOCA, T. (2004). *Tejidos. Conservación - Restauración*. Valencia: Universitat Politècnica de València.
- VIVANCOS, V. (2007). *La conservación y restauración de pintura de caballete y pintura sobre tabla*. Madrid: Tecnos.
- VILLARQUIDE, A. (2004). *La pintura sobre tela I: Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Nerea.
- GARCÍA, I. (2013). *La conservación preventiva de bienes culturales*. Madrid: Ed. Alianza S. A.
- GARCÍA, L., *et al.* (2003). La madera y su anatomía: anomalías y defectos. Madrid: MundiPrensa.

CONSULTAS ON-LINE

BORIE, D. (2017) *Un lienzo a modo de estandarte del S.XVIII: "Santiago en la batalla de Clavijo" procedente de cella (Teruel). estudio histórico-técnico y propuesta de intervención*. Tesina. Valencia: Universitat Politècnica de València. <<https://riunet.upv.es/handle/10251/97735>> [Consulta: 27 de marzo de 2019].

CAIANA, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual, Ciudad Autónoma de Buenos Aires Argentina: Estomba <<http://www.caia.org.ar/>> [Consulta: 15 de mayo de 2019].

CAMPO, G.; BAGAN, R.; ORIOLS, N. (2009). "Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures" en *Cultura Museus*. Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. <https://cultura.gencat.cat/web/.content/dgpc/museus/centre_de_restauro_de_bens_mobles/identificacio_150dpi.pdf> [Consulta: 15 de junio de 2019].

CONSERVAPEDIA. *Nueva España*. <https://www.conservapedia.com/New_Spain> [Consulta: 27 de mayo de 2019].

CRUZ, E. (1986). *La vida social de los objetos. Perspectivas culturales de las mercancías*. México: Arjun Appadurai. <<http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/ana/Appadurai-La-Vida-Social-de-Las-CosasReducido.pdf>> [Consulta: 15 de febrero de 2019].

ECHEVERRIA, B. (2014) *La modernidad de lo barroco*. México: Era. <<https://books.google.es/books?hl=en&lr=&id=3I6Ln6cNpi8C&oi=fnd&pg=PA11&dq=caracteristicas+del+barroco&ots=Q32qoZulZf&sig=Yp6zT70Dfckoj93r-ME3Omu-2kA#v=onepage&q=caracteristicas%20del%20barroco&f=false>> [Consulta: 13 de marzo de 2019].

FRONDIZI, R. (2009) *¿Qué son los valores?, Introducción a la axiología*. México: Fondo de Cultura Económica. <<https://economyaypoliticaspublicas.files.wordpress.com/2015/01/2-risieri-que-son-los-valores-a-la-axiologia.pdf>> [Consulta: 10 de mayo de 2019].

GONZALEZ, M. *Modalidades del barroco mexicano*. <<http://www.analesiiie.unam.mx/index.php/analesiiie/article/view/702/689>> [Consulta: 18 de marzo de 2019].

- GUZMÁN, F.; MORENO, R. esculturas peregrinas e imaginería vernácula en el archipiélago de chiloé en la segunda mitad del siglo xviii. <<http://institucional.us.es/tamericanistas/uploads/TA-37/01ARTICULO%20DEFINITIVO%20Rodrigo%20Moreno.pdf>> [Consulta: 19 de abril de 2019].
- MONTES, F. (2010). "Un lienzo de la coronación de la Virgen de José de Páez en la parroquia de San Miguel Marchena" en *Laboratorio de Arte*, Sevilla: Universidad de Sevilla. <<http://institucional.us.es/revistas/arte/22/28%20montes.pdf>> [Consulta: 27 de febrero de 2019].
- OSSA, C.; MARTÍNEZ, J. M. (2016). "Re-pensando a José Gil Castro. Una narrativa inexplorada: su pintura religiosa" en *CAIANA, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, Buenos Aires: Estomba. <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=228&vol=8> [Consulta: 15 de marzo de 2019].
- PEISER, W. (1943) "El barroco en la literatura mexicana" en *Revista Iberoamericana*. Vol. VI, n°. 11. <<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:RbkJ524Dx4cJ:https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/4185/4353+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es>> [Consulta: 19 de abril de 2019].
- PONTIFICIA UNIVERSIDAD DE CHILE. (1996) El virreinato de Nueva España. <http://www7.uc.cl/sw_educ/historia/america/html/1_2_1_1.html> [Consulta: 15 de junio de 2019].
- RODRÍGUEZ, A.; TAVARES, A. L. (2016). "Biografías del objeto en América colonial. Interacción e impacto creativo entre la continuidad y la transformación" en *CAIANA, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, Buenos Aires: Estomba, n°8 <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=234&vol=8> [Consulta: 15 de mayo de 2019].
- SEVILLA, C. (2015) *Arte mexicano en la época colonial*. <<https://www.emaze.com/@AFZCCRLL/ARTE-MEXICANO-EN-LA-COLONIA>> [Consulta: 23 de mayo de 2019].
- STASTNY, F. (1993) *Síntomas medievales en el "barroco americano"* en *Serie Historia del Arte N°1*, Lima: IEP ediciones, Documento de trabajo n°63. <<http://repositorio.iep.org.pe/bitstream/IEP/863/2/documentodetrabajo63.pdf>> [Consulta: 5 de junio de 2019].

SUMANO, R. (2011). *Los soportes textiles de las pinturas mexicanas: estudio estadístico e histórico. Intervención*. México DF: Scielo, vol.2, n.3 <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-249X2011000100007&lng=es&tlng=es> [Consulta: 15 de mayo de 2019].

12. ÍNDICE DE IMÁGENES/ TABLAS

- Figura 1.** Fotografía general del anverso de la obra. Imagen realizada por la autora. (p.7)
- Figura 2.** Fotografía general del reverso de la obra. Imagen realizada por la autora. (p.7)
- Figura 3.** Ilustración mapa de la Nueva España. (p.10)
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a7/Mapa_Virreinato_Nueva_Espa%C3%B1a.png> [Consulta: 25 de junio de 2019].
- Figura 4.** Detalle de los rostros de las figuras principales de La Virgen del Carmen y el Niño. Imagen realizada por la autora. (p.12)
- Figura 5.** Nicolás Rodríguez Juárez, La Virgen Pasavensis, Óleo sobre tela, Siglo XVII, México. (p.13)
<<http://proyectoarca.global:8080/artworks/1300>> [Consulta: 9 de marzo de 2019].
- Figura 6.** Virgen con el Niño (Passau), Anónimo, Óleo sobre tela, Museo Fray Pedro Gocial, Ecuador. (p.13)
<<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/5319>> [Consulta: 9 de marzo de 2019].
- Figura 7.** Nuestra señora de los auxilios o Pasabiense, Óleo sobre tela, 1600, Museo Nacional del Virreinato de Nueva España (México). (p.13)
<https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:MNV:TransObject:5bce8af67a8a02074f8344a8> [Consulta: 9 de marzo de 2019].
- Figura 8.** Sagrado Corazón, Adoración. Anverso. (p.15)
<<https://www.todocoleccion.net/arte-religioso/antiguo-oleo-sobre-tela-sagrado-corazon-adoracion-enrollable-s-xvii~x128912551>> [Consulta: 6 de Febrero de 2019].
- Figura 9.** Sagrado Corazón, Adoración. Reverso. (p.15)
<<https://www.todocoleccion.net/arte-religioso/antiguo-oleo-sobre-tela-sagrado-corazon-adoracion-enrollable-s-xvii~x128912551>> [Consulta: 6 de Febrero de 2019].
- Figura 10.** Virgen Inmaculada. Anverso. (p.16)
<<https://www.todocoleccion.net/arte-religioso/n3-019-virgen-inmaculada-oleo-sobre-tela-enrollable-barroco-espanol-espana-xviii-xix~x55238300#p15>> [Consulta: 6 de Febrero de 2019].
- Figura 11.** Virgen Inmaculada. Reverso. (p.16)
<<https://www.todocoleccion.net/arte-religioso/n3-019-virgen->

inmaculada-oleo-sobre-tela-enrollable-barroco-espanol-espana-xviii-xix~x55238300#p15>[Consulta: 6 de Febrero de 2019].

Figura 12. Virgen del Carmen. Anverso. (p.17)

<<https://www.todocoleccion.net/arte-religioso/pintura-oleo-virgen-carmen-siglo-xviii~x49014787>>[Consulta: 6 de Febrero de 2019].

Figura 13. Virgen del Carmen. Reverso. (p.17)

<<https://www.todocoleccion.net/arte-religioso/pintura-oleo-virgen-carmen-siglo-xviii~x49014787>>.[Consulta: 6 de Febrero de 2019].

Figura 14. La Virgen de la Merced enmarcada antes del proceso de intervención. (p.18)

<http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/articulo_2.php&obj=228&vol=8> [Consulta: 15 de marzo de 2019].

Figura 15. La Virgen de la Merced Fotografía con luz rasante tras ser desenmarcada. (p.18)

<http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/articulo_2.php&obj=228&vol=8> [Consulta: 15 de marzo de 2019].

Figura 16. Retrato de José Manuel de Lecaros. (p.18)

<http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/articulo_2.php&obj=228&vol=8> [Consulta: 15 de marzo de 2019].

Figura 17. Retrato de María Mercedes Alcalde. (p.18)

<http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/articulo_2.php&obj=228&vol=8> [Consulta: 15 de marzo de 2019].

Figura 18. La Virgen de la Merced pintada en el fondo del retrato. (p.18)

<http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/articulo_2.php&obj=228&vol=8> [Consulta: 15 de marzo de 2019].

Figura 19. La Virgen de la Merced después de ser intervenida. (p.18)

<http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/articulo_2.php&obj=228&vol=8> [Consulta: 15 de marzo de 2019].

Figura 20. Escudo de la orden Carmelita calzada. (p.20)

<<https://en.wikipedia.org/wiki/Carmelites>>[Consulta: 8 de junio de 2019].

Figura 21. Diagrama de planos compositivos. Imagen realizada por la autora. (p.21)

Figura 22. Diagrama de líneas compositivas. Imagen realizada por la autora. (p.22)

Figura 23. Detalle capa de preparación. Imagen realizada por la autora. (p.23)

Figura 24. Cinta de seda ribeteada por el perímetro de la obra. Imagen realizada por la autora. (p.24)

Figura 25. Ilustración ligamento tafetán. (p.24)

<[**Figura 26.** Fotografía ×80 aumentos, torsión hilo Z. Imagen realizada por la autora. \(p.25\)](https://www.google.com/search?biw=1242&bih=524&tbm=isch&sa=1&ei=zOQRXaiyFtGE1fAP3aGz8AM&q=ligamento+de+tafetan&oq=ligamento+tafetan+&gs_l=img.1.2.35i39j0i30j0i8i30.4801.4801..7942...0.0..0.115.115.0j1.....0....1..gws-wiz-img.OPfDKRY_Bec#imgrc=q7Rpf3AftRcGwM:> [Consulta: 13 de junio de 2019].</p></div><div data-bbox=)

Figura 27. Fotografía ×80 aumentos, hilo desintegrado. Imagen realizada por la autora. (p.25)

Figura 28. Representación figurativa del proceso de desenrollado de la obra. Imagen realizada por la autora. (p.26)

Figura 29. Bisagra férrica. Imagen realizada por la autora. (p.26)

Figura 30. Gancho de cierre y anilla férrica del sistema de cuelgue de la obra. Imagen realizada por la autora. (p.26)

Figura 31. Detalles de los estratos pictóricos del soporte leñoso. Imagen realizada por la autora. (p.27)

Figura 32. Remates de madera del listón. Imagen realizada por la autora. (p.27)

Figura 33. Ilustración del sistema de sujeción del lienzo listón. Imagen realizada por la autora. (p.27)

Figura 34. Tachuela de hierro. Imagen realizada por la autora. (p.27)

Figura 35. Detalle de la zona del soporte leñoso con colas. Imagen realizada por la autora. (p.28)

Figura 36. Detalle de la zona del soporte leñoso después de realizar la limpieza de colas. Imagen realizada por la autora. (p.28)

Figura 37. Fotografía corte transversal ×40 aumentos. Anillos de crecimiento. Imagen realizada por la autora. (p.28)

Figura 38. Fotografía corte transversal ×10 aumentos. Vaso con presencia de cristales. Imagen realizada por la autora. (p.29)

Figura 39. Fotografía corte tangencial ×40 aumentos. Vasos con placa perforada simple y punteaduras alternas. Imagen realizada por la autora. (p.29)

Figura 40. Fotografía corte tangencial ×10 aumentos. Radios: 1- 4 células de ancho. Imagen realizada por la autora. (p.29)

Figura 41. Fotografía corte radial ×40 aumentos. Radios. Imagen realizada por la autora. (p.29)

- Figura 42.** Fotografía corte radial $\times 10$ aumentos, presencia de cristales. Imagen realizada por la autora. (p.29)
- Figura 43.** Detalle de la impronta de pintura por el reverso. Imagen realizada por la autora. (p.30)
- Figura 44.** Laguna, pérdida de película pictórica y preparación. Imagen realizada por la autora. (p.31)
- Figura 45.** Diagrama de daños del estrato pictórico del lienzo. Imagen realizada por la autora. (p.31)
- Figura 46.** Detalle de la astilla de la grieta estructural. Imagen realizada por la autora. (p.32)
- Figura 47.** Diagrama de daños del estrato pictórico de la caja de madera. Imagen realizada por la autora. (p.33)
- Figura 48.** Ilustración explicativa del sistema de colocación de las bandas. Imagen realizada por la autora. (p.37)
- Figura 49.** Dibujo explicativo del sistema de montaje del listón de madera. Imagen realizada por la autora. (p.39)

Tabla 1. Ficha técnica de la obra. (p.7)

Tabla 2. Ficha técnica. Sagrado Corazón, Adoración. (p.15)

<<https://www.todocoleccion.net/arte-religioso/antiguo-oleo-sobre-tela-sagrado-corazon-adoracion-enrollable-s-xvii~x128912551>>[Consulta: 6 de Febrero de 2019].

Tabla 3. Ficha técnica. Virgen Inmaculada. (p.16)

<<https://www.todocoleccion.net/arte-religioso/n3-019-virgen-inmaculada-oleo-sobre-tela-enrollable-barroco-espanol-espana-xviii-xix~x55238300#p15>>>[Consulta: 6 de Febrero de 2019].

Tabla 4. Ficha técnica. Virgen del Carmen. (p.17)

<<https://www.todocoleccion.net/arte-religioso/pintura-oleo-virgen-carmen-siglo-xviii~x49014787>>[Consulta: 6 de Febrero de 2019].

Tabla 5. Ficha técnica. Virgen de la Merced. (p.18)

<http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/articloe_2.php&obj=228&vol=8> [Consulta: 15 de marzo de 2019].