

TFG

**UNA INMACULADA INÉDITA DEL PINTOR
NOVOHISPANO MIGUEL CABRERA
(OAXACA, H.1720 – MÉXICO, 1768)**

**APROXIMACIÓN HISTÓRICO-ESTÉTICA, ESTUDIO TÉCNICO Y
PROYECTO DE INTERVENCIÓN**

Presentado por: Juan Monzón Gasca

**Tutor: Vicente Guerola Blay
Antoni Colomina Subiela**

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 Final de Grado tiene como objeto de estudio una pintura sobre lienzo con la representación de la Inmaculada Concepción. La virgen aparece de pie, delante del resplandor solar, en el centro de la composición según la tradición icónica de la Contrarreforma, con la manos juntas a la altura del pecho y vestida canónicamente con túnica blanca y manto azul. En los márgenes inferiores aparecen los santos jesuitas San Francisco Javier y San Luís Gonzaga.

La pintura aparece firmada en el centro del margen inferior, justo debajo de tres pequeños querubines que sostienen la figura de la Inmaculada y aunque bastante deteriorado todavía se puede leer: "Michl Cabrera pinxit". Este pintor ha venido a ser reconocido por la crítica como uno de los representantes más importantes de la pintura novohispana desarrollada en México - Nueva España en el siglo XVIII; siendo bautizado por sus contemporáneos como "el Miguel Ángel americano".

La obra presenta un deficiente estado de conservación con un densa capa de suciedad superficial, y una gruesa capa de barniz amarillento y oxidado, que oculta numerosas intervenciones de restauración anteriores basadas en estucos, retoques de exceso de dosificación y repintes invasivos.

Este trabajo contextualiza históricamente la obra en una época en la que la pintura novohispana experimentó grandes cambios estilísticos, y recoge un examen de sus materiales constituyentes a través de su estudio técnico, así como su diagnóstico de conservación, sentando las bases de una futura intervención

PALABRAS CLAVE

Miguel Cabrera, pintura novohispana, Inmaculada Concepción, Compañía de Jesús, restauración de pintura sobre lienzo, estudio técnico, proyecto de intervención.

ABSTRACT

This final degree work has as a case of study an oil painting in which appears a representation of the Immaculate. The virgin appears in the center of the composition standing in front of the sunburst according to the iconic tradition of the Counter-Reformation, with her hands together and dressed canonically in white robe and blue cloak. In the lower part of the painting are placed the jesuitic saints, Saint Francis Xavier and Saint Aloysius Gonzaga.

The painting appears signed in the center of the lower edge, just below three small cherubs who hold the figure of the Immaculate. Although it is very worn, it can still be read "Michl Cabrera pinxit." This painter has been recognized by the critics as one of the most important examples of the New Spain painting that took place in Mexico during the 18th century, being known by his contemporaries as the American Michelangelo.

This piece of art presents a deficient state of preservation with a big amount of surface dirtiness as well as a thick yellowish and aged layer of varnish, that hides a numerous restoration interventions made in the past, many of them based in new stuccos, repainted areas and invasive retouchings.

This project contextualizes the painting historically in a century in which the New-Spanish painting underwent great stylistic changes, and includes an examination of its constituent materials through a thorough technical report, as well as its preservation diagnosis, laying the foundations of a future intervention.

KEY WORDS

Miguel Cabrera, pintura novohispana, Inmaculada Concepción, Compañía de Jesús, restauración de pintura sobre lienzo, estudio técnico, proyecto de intervención.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo es el culmen de la lucha de toda una vida, la lucha por conseguir ser lo que uno es, la lucha por llegar justo al lugar donde uno quiere estar, la lucha por tener aquello que más se ama, la lucha por el amor por todo ese universo que se condensa en la palabra ARTE. Ha sido muy duro, pero lo he conseguido, y no he estado solo.

Quiero dedicarle este trabajo a mi abuela Mercedes, que quizá fuera, sin yo saberlo, el germen que hizo nacer en mí esta pasión y por lo que le estaré eternamente agradecido; a la monja guadalupana Carmelita, que me cuidó durante mi tierna infancia y con una poesía brutal cierra aquí este gran círculo; A Luis Antonio Puente que supo ver en mí la luz de las Bellas Artes y rabió al ver que no iba a ser posible tan pronto como a nosotros nos hubiese gustado; A mis padres, que, a pesar de todo, me han hecho ser todo lo meticoloso, lo apasionado, lo fuerte y lo luchador que soy, por lo que les doy las gracias. A mi hermana, porque es la persona más maravillosa que jamás me será permitido conocer; A Mariángeles Cañada, que fue mi gran Maestra y me hizo construirme desde cero, y a sus hijos; A Alfredo, porque supo estar justo en el lugar y en el momento en el que más bien me podría haber hecho nadie; A Luis Baz, que a pesar de no poder moverse fue capaz de hacer girar todo mi mundo y ponerme en la senda del hombre en el que me iba a convertir; A Jorge Santolaria por permitirme unir ingeniería y arte en mi anterior TFG. A Ignacio Ruiz y Lola Bespín, porque fueron mi pilar más sólido y confortable desde el que coger impulso hacia mi Vida; A Blanca Jordán que me cogió de la mano desde bien pequeño, como quien coge a un hijo, y me mandó a uno de los lugares más bonitos de la Tierra a que cumpliera con el comienzo del sueño de mi vida, hijo que sigue de su mano prendado.

A Vicente Guerola y Toni Colomina, mis tutores, en los que me miro y a los que admiro. Al resto del personal docente, profesores y compañeros, de los que he aprendido todo lo bueno y lo malo de esta apasionante profesión, donde incluyo también a Antonio Debón, que de todo se aprende. Hago mención especial a Esther, Isidre y José Madrid por su inestimable ayuda en estas páginas. A Emmanuel Careaga y Paula Mues por sus aportaciones. A el magnífico trío de María, Josemi y Javier, porque juntos hacen un conjuntos de saberes y personalidades tan estable y reconfortante que es inevitable no querer ser como ellos.

A Mari y a Rafa, porque me han acogido como a su hijo y así es como los aprecio. A los imprescindibles David y Silvia. A la ciudad de Villena y mis amigos allí, porque me siento hijo predilecto. A Mikel y Sonia, que han sido mis grandes amigos del alma. A María Belda, porque ha sido una persona fundamental en mi paso por Valencia, y a sus maravillosos padres, Carmen y Vicente.

A mi ciudad de Zaragoza, que me hiciste nacer, crecer e irme, para añorarte ahora y siempre.

Y a ti, que sin nombrarte lo digo todo, que sin estar lo eres todo y todo lo imposible haces que ocurra. Este trabajo es para ti.

A todos, GRACIAS.

Día 4 que fuera... y lo pasao, pasao!

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN.....	6
2 OBJETIVOS.....	7
3 METODOLOGÍA.....	8
4 APROXIMACIÓN HISTÓRICA.....	10
4.1 Nueva España y la pintura novohispana	10
4.2 El pintor Miguel Cabrera, el Miguel Ángel americano	13
4.3 Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial	15
5 APROXIMACIÓN ESTÉTICA.....	16
5.1 Estudio iconográfico	16
5.2 Análisis estilístico	20
5.3 Análisis compositivo	22
6 ESTUDIO TÉCNICO.....	24
6.1 Soporte textil	25
6.2 Bastidor	28
6.3 Estratos pictóricos	28
7. ESTUDIO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	32
7.1 Soporte textil	32
7.2 Bastidor	34
7.3 Estratos pictóricos	35
8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN	38
9. CONCLUSIONES.....	40
10. BIBLIOGRAFÍA.....	42
11. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	47
10. ANEXOS.....	50
ANEXO I_Ensayo_El cambio de dinastía, de los Austrias a los Borbones	50
ANEXO II_Pintores novohispanos S.XVIII, línea del tiempo	52
ANEXO III_Ficha técnica y estudios previos	53
ANEXO IV_fases propuesta de intervención	62

1 INTRODUCCIÓN

El cambio dinástico que tuvo lugar en España a principios del siglo XVIII con la llegada de los Borbones dio lugar a un renovado mapa europeo tras la guerra de sucesión y a un refinamiento que afectó a las artes a todos los niveles “ver ANEXO I”. En este siglo la pintura novohispana alcanzó su máximo esplendor haciéndose partícipe de la internacionalización a la que había llegado la pintura en Europa, y el pintor oaxaqueño Miguel Cabrera se convirtió en el artista más representativo de una generación que experimentó con la técnica y desarrolló nuevas iconografías hasta el momento inéditas en Nueva España. Una de las temáticas más abundantes de la producción artística de este pintor fueron las representaciones religiosas, especialmente los temas marianos y jesuíticos.

La obra objeto de estudio de este trabajo es un lienzo pintado al óleo (**Imagen 1**) y presenta un entelado fruto de una intervención anterior. En ella se muestra a María Inmaculada en el centro de la composición con la luna bajo sus pies, acompañada por los santos jesuitas San Francisco Javier y San Luis Gonzaga. La pintura aparece firmada en el centro del margen inferior, justo debajo de tres pequeños querubines, y aunque bastante deteriorada, aún puede leerse “Mich^l Cabrera Pinxit”.

El estado en el que se encuentra el cuadro es deficiente, con numerosas pérdidas, repintes invasivos y una gruesa capa de barniz amarillento, que distorsionan su apariencia, por lo que sería necesaria una intervención. Para llevar a cabo este proceso es imprescindible realizar un estudio técnico y diagnóstico de su estado de conservación que permita diseñar un tratamiento de intervención con las mayores garantías de éxito, siendo la aproximación histórica y estética fundamental para contextualizar esta obra dentro de su época y la pintura novohispana del siglo XVIII.

2 OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo consiste en realizar un examen, diagnóstico y documentación en profundidad de un bien cultural que permita estructurar una propuesta de intervención, estableciendo una conexión entre la teoría y la práctica de los conocimientos y competencias adquiridas durante la titulación.

Al mismo tiempo se establecen otros objetivos de manera paralela:

- Contextualizar la obra a nivel histórico, estético e iconográfico, para poder establecer su relevancia dentro de la producción de Miguel Cabrera y la pintura Novohispana del S.XVIII.

- Realizar un estudio técnico para conocer su estructura mediante el examen de sus materiales constituyentes e identificar los procedimientos empleados por el artista, aplicando diferentes técnicas analíticas y de imagen.

- Diagnosticar y valorar el estado de conservación en el que se encuentran cada una de las partes integrantes de la obra, estudiando las posibles causas y agentes de deterioro que han provocado su degradación a través de la inspección visual y la técnicas anteriormente citadas.

- Estructurar una propuesta de intervención en base a pruebas previas que permitan, junto con el estudio técnico y el estado de conservación, diseñar un tratamiento de restauración compatible y respetuoso, con las mayores garantías de éxito.

3 METODOLOGÍA

Para elaborar el texto que a continuación se presenta, se ha realizado una búsqueda de información atendiendo a fuentes primarias y secundarias, partiendo de los conocimientos más generales a los más específicos, que ha consistido en la consulta de monografías, tesis doctorales, publicaciones en revistas especializadas de reconocido prestigio, actas de congresos, catálogos razonados, catálogos sobre exposiciones y tesinas de máster. De forma complementaria se ha encontrado información específica a través de los buscadores de bancos de imágenes y de bases de datos informatizadas de museos, instituciones y bibliotecas, así como en tratados históricos digitalizados.

Posteriormente se han ordenado, tenido en cuenta y seleccionado las fuentes de información más fidedignas y contrastadas, para poder proceder a su estudio y comparación. Durante la elaboración del trabajo se han buscado nuevas fuentes que han sido revisadas y que han permitido contextualizar, realizar análisis y comparaciones, aclarando aspectos que han surgido a la hora de desarrollar este estudio.

A la vez se ha documentado y estudiado la obra mediante inspección visual y se han tomado imágenes bajo diferentes espectros de la luz. Los datos obtenidos se han completado con la extracción de muestras para su análisis. La información recopilada ha servido para argumentar tanto los aspectos técnicos como el estado de conservación que presenta la obra, y ha permitido elaborar gráficos, diagramas y fichas que sinteticen la información y permitan establecer comparaciones durante el desarrollo del trabajo.



Imagen 1. *La Inmaculada Concepción y los jesuitas San Francisco Javier y San Luis Gonzaga*, Miguel Cabrera, S.XVIII, México. Óleo sobre lienzo, 156 x 103 cm.

4 APROXIMACIÓN HISTÓRICA



Imagen 2. Sor Juana Inés de la Cruz, Miguel Cabrera, h. 1750.

4.1 NUEVA ESPAÑA Y LA PINTURA NOVOHISPANA

La colonización española de América tuvo lugar entre los siglos XVI y XIX, y se originó tras la conquista de Tenochtitlan, la capital más poderosa del México precolombino por Hernán Cortes en 1521. A partir de entonces se instaló un insólito modo de vida en la llamada Nueva España, en la que el poder recaía en la figura del virrey representante de la monarquía en los territorios de ultramar, y la evangelización en manos de la iglesia bajo órdenes religiosas como los Franciscanos y los Dominicos. La influencia de estas congregaciones, que se encargaron inicialmente de llevar a la práctica la bula *Inter Caetera* suscrita por el papa Alejandro VI, fue desplazada paulatinamente con la llegada de la joven Compañía de Jesús.

La regulación comercial estaba en manos de la casa de contratación con sede en Sevilla y tanto el monopolio como las políticas proteccionistas impuestas desde la metrópoli dificultaron el desarrollo económico del virreinato, debido principalmente a la restricción de libre comercio con otras zonas del imperio, lo que provocó un auge de actividades ilícitas como la piratería y el contrabando. A la par, el descubrimiento de numerosos yacimientos mineros como los de Zacatecas y Guanajuato obtuvieron privilegios de explotación bajo el amparo de la corona, y su auge a finales del S.XVII junto con la recuperación de la población indígena tras las devastadoras epidemias como la del *matlazahuatl* sentaron los precedentes de los cambios políticos y artísticos, que tuvieron lugar en la siguiente centuria.

Las medidas centralizadoras del despotismo ilustrado de la recién instaurada dinastía borbónica tuvieron también gran repercusión en la Nueva España del S.XVIII¹ cuyo panorama social era muy dispar y en la que se produjeron constantes cambios originados principalmente por la distinciones en las diferencias raciales que existían entre Españoles, criollos, mulatos, indios y negros². Estas distinciones no consiguieron eclipsar las aportaciones intelectuales de figuras tan importantes en las letras americanas como Luis de Velasco y Ruiz de Alarcón, Carlos de Sigüenza y Góngora o Sor Juana Inés de la Cruz (**Imagen 2**).

1. ROSENMULLER, C. *Patrons, Partisans, and palace Intrigues: The Court Society of Colonial Mexico, 1702-1710*, pp. 11-23.

2. HALCÓN, F. *El artista en la sociedad novohispana del Barroco*, p.7.



Imagen 3. *El Divino Esposo* (detalle), Miguel Cabrera, h. 1750.

Esta notable diversidad cultural es clave para entender la identidad de la pintura novohispana^{3,4}, que tuvo su apogeo en el S.XVIII haciéndose partícipe de la internacionalización a la que había llegado la pintura en Europa, difuminada por la distancia con los centros artísticos de primer orden y las particularidades del virreinato⁵. Al mismo tiempo, muchas de las obras realizadas por pintores novohispanos comenzaron a exportarse al Viejo Continente y siendo conscientes de este hecho, y del impacto que tenían sus propias creaciones, comenzaron a firmar con *Pinxit Mexici*⁶. Hoy en día es frecuente encontrar extraordinarios ejemplos de pintura colonial en regiones como Murcia⁷ y Andalucía⁸, y en Galicia⁹ y Navarra¹⁰, favorecidos muy probablemente por el regreso de algunas familias que tras la independencia de México decidieron volver junto con sus pertenencias a España.

Durante mucho tiempo esta pintura estuvo denostada y clasificada por la historiografía como decadente y almibarada, especialmente por críticos como Manuel Toussaint, que en palabras suyas decía:

Hemos descrito someramente las causas de la decadencia pictórica del siglo XVIII, no privativas de la Nueva España, sino generales en el mundo. Esa decadencia, entre nosotros, es tanto más de sentirse cuanto que ahogó en su vulgaridad suave y rosada a verdaderos talentos que en otro ambiente hubieran descollado, por lo menos tanto como sus antecesores [sic] (TOUSSAINT, 1962)¹¹.

De lo que no hay duda a día de hoy es que las aportaciones de las generaciones de pintores enmarcados en esta centuria tuvieron repercusión tanto a nivel técnico como intelectual, ya que llegaron a experimentar con la técnica y desarrollaron iconografías y composiciones totalmente novedosas para el momento que marcaron los rasgos distintivos de una pintura eminentemente mexicana (**Imagen 3**). Son cuatro las generaciones de pintores novohispanos que destacan a lo largo y ancho del siglo “ver ANEXO II”, sobresaliendo en cada una de ellas un taller encabezado por el artista más representativo y un conjunto de seguidores coetáneos, que fueron capaces de satisfacer una demanda

3. REVILLA, M. *El arte en México*.

4. GUTIÉRREZ HACES, J. *¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana? Avance de una investigación en ciernes*, pp. 47-99.

5. MUES ORTS, P. *Illustrious painting and modern brushes*, p. 54.

6. KATZEW, I. *Painted in Mexico 1700-1790*, preface, pp.11-13.

7. LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C. *Pinturas mexicanas en Murcia y un tríptico murciano de Nuestra Señora de Guadalupe*, pp. 59-64.

8. BAREA AZCÓN, P. *Pinturas novohispanas en España: responsables, finalidad y procedimiento*, pp. 171-208.

9. BAREA AZCÓN, P. *Pintura novohispana en Galicia*, pp. 347-362.

10. FERNÁNDEZ GRACIA, R. *Promotores y donantes de la pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la Trinidad antropomorfa*, pp. 73-94.

11. TOUSSAINT, M. *Arte colonial en México*, p. 170.



Imagen 4. *De Español y Torna atrás, Tente en el ayre*, Miguel Cabrera, 1763.



Imagen 5. *La Inmaculada Concepción, escudo de monja*, Miguel Cabrera.

de encargos que iba desde los retratos y la pintura religiosa, hasta la pintura de castas y los escudos de monja en el caso de Miguel Cabrera (**Imagen 4 y 5**).

En todo el virreinato fueron varias las ocasiones en las se produjo una regularización del gremio de pintores siendo la ordenanza de 1695 la que defendía que únicamente los verdaderos españoles podían ejercer la profesión de la pintura. Este hecho tenía una doble finalidad: por un lado pretendía ennoblecer la profesión, elevando el prestigio social de los pintores, y por otro, libraba a éstos de pagar la alcabala, un impuesto que era aplicado a los oficios mecánicos¹².

Hacia la década de 1720, los hermanos Rodríguez Juárez, herederos pictóricos de la generación de Cristóbal de Villalpando y Juan Correa, crearon una academia que defendía el ejercicio de la pintura como arte intelectual. Durante las siguientes décadas, la generación de pintores encabezados por José de Ibarra y nuestro Miguel Cabrera dirigieron sus propias academias¹³ distanciándose por completo del concepto gremial y sentando las bases de lo que más adelante, tras una incesante lucha, llegaría a ser en 1781 la Real Academia de San Carlos de la Nueva España.

12. ELENA ALCALÁ, L.; et. Al. *Painted in Mexico, 1700-1790: Pinxit Mexici*, p. 21.

13. RAMÍREZ MONTES, M. *En la defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753*, pp.52-55.



4.2 EL PINTOR MIGUEL CABRERA, EL MIGUEL ÁNGEL AMERICANO.

Miguel Cabrera nació en Antequera de Oaxaca tal como lo revela el propio artista en su testamento¹⁴ desconociéndose prácticamente toda su juventud y formación hasta 1739, fecha en que contrajo matrimonio con doña Ana María Solano y se trasladó a la ciudad de México. En cuanto a las fechas que han bajado los historiadores entorno a su año de nacimiento son dispares; algunos autores antiguos como Toussaint¹⁵ sostienen que nació en 1695, mientras que otros como Tovar de Teresa¹⁶ opinan que debió nacer no más tarde de 1720. En los últimos años, la crítica¹⁷ respalda esta última versión, que tantos quebraderos de cabeza dio al historiador Carrillo y Gariel en 1966¹⁸.

El templo de San Francisco Javier en Tepotzotlan es el reflejo del esplendor que alcanzó la Compañía de Jesús a mediados del S.XVIII en Nueva España. En esta década, tras la muerte en 1756 de José de Ibarra, Cabrera se consagró como el pintor más importante de su época al servicio de los Jesuitas, y se convirtió en el maestro de otros artistas como José de Alzibar y José de Páez¹⁹. Durante estos años, el Miguel Ángel americano, como así lo denominó el conde Beltrami²⁰, estuvo bajo el amparo del arzobispo de México, el jesuita Don Manuel Rubio y Salinas (**Imagen 6**) que lo nombró su pintor de cámara, y realizó sus más afamadas obras.



En 1753 cabe reseñar la colaboración con el ensamblador Higinio Chávez para el diseño y ejecución del retablo mayor -rematado por una escultura de la Purísima (**Imagen 7**) muy parecida a la de nuestro cuadro- y los dos laterales para el presbiterio del templo de San Francisco Javier²¹. Tres años después, el polifacético artista, daba por concluida la pintura mural que exaltaba la figura del santo fundador de la compañía en el ábside de dicha iglesia con la representación de la Glorificación de San Ignacio, inspirado por la que había realizado en Roma entre 1688 y 1694 el jesuita padre Andrea Pozzo para la decoración del templo de *Sant Ignazio*. Pozzo, el *pittore prospettico par excellence*, fue ampliamente conocido en el ámbito jesuítico del momento y su dos tomos *Perspectiva Pictorum et Architectorum*²² merecieron el elogio del padre Oviedo

Imagen 6. D. Manuel Rubio y Salinas, Arzobispo de México. Miguel Cabrera, 1761.

Imagen 7. La Inmaculada Concepción, Higinio Chávez. Retablo Mayor del templo de San Francisco Javier en Tepotzotlan.

14. CARRILLO Y GARIEL, A. *El pintor Miguel Cabrera. México*, p.39. Se ha consultado el testamento que recoge Guillermo Tovar de Teresa en su libro *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial* p.21, y lamentablemente no se hace mención a ningún cuadro que coincida con las características de que se estudia en este trabajo.

15. TOUSSAINT, *op. Cit.*, p. 170.

16. TOVAR DE TERESA, G. *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, p.23

17. KATZEW, I. *Painted in Mexico, 1700-1790*.

18. CARRILLO Y GARIEL, *op. Cit.*, pp.7-8.

19. MUES ORTS, P. *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, p.275.

20. BELTRAMI. *Le Mexique*, pp. 206-207.

21. TOVAR DE TERESA, G. *Noticias sobre el retablo mayor de Tepotzotlán*, pp. 33-34.

22. POZZO, A. *Perspectiva Pictorum et architectorum*.



Imagen 8. *San Luis Gonzaga concediendo la salud al novicio Nicolás Celestini.* Miguel Cabrera, 1766.

en Nueva España²³, y su estudio por parte de nuestro pintor Cabrera del que contaba con un ejemplar en su biblioteca²⁴, en una época en la que el trasiego de libros, estampas y modelos, entre Europa y el nuevo mundo era algo que a día de hoy ha quedado más que constatado²⁵.

El empleo de fuentes literarias y gráficas para la creación artística fue algo más que frecuente en el caso de Miguel Cabrera. Desde el siglo XVI, y especialmente tras la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier en 1622, la Compañía de Jesús se encargó de imprimir y difundir la vida de ambos santos²⁶ con la intención de construir un imaginario como modelo a seguir enmarcado dentro de los preceptos ideológicos de la contrarreforma de Trento. En Nueva España los pintores se valieron de la obra *Vida, virtudes y milagros de San Ignacio de Loyola, fundador de la compañía de Jesús* del padre Francisco García²⁷, como puede comprobarse en la serie de 22 lienzos que realizó Cabrera en 1756 para el Colegio de San Ignacio de Querétaro y los 33 respectivos para la casa Profesa de México²⁸.

Entre 1761 y 1765 realizó diversas pinturas para los colegios de Valladolid, Oaxaca y Guanajuato, y en 1763 pintó dos grandes telas al óleo para el sotocoro del templo de san Francisco Javier, el *Patrocinio de la Virgen de la Compañía de Jesús* y una alegoría de la *preciosa Sangre de Cristo*, aparte de once más para la sacristía²⁹.

Un año después de que Carlos III decretara la expulsión de los Jesuitas de todos los territorios de la corona, moría el 15 de mayo de 1768 el pintor Cabrera en la ciudad de México, apagándose la llama de una estrecha y fructuosa relación con la Compañía de Jesús, que había dejado una producción extensa con una marcada y renovada iconografía al servicio de la orden religiosa, como quedó patente en los grandes lienzos de 1764 de *los milagros de San Francisco Javier* y *el sagrado Nombre de Jesús*, y una magnífica *composición de lugar* que aludía al milagro de San Luis Gonzaga al novicio Nicolás Luis Celestini, que tuvo lugar en Roma en 1765 (**Imagen 8**).

23. DE OVIEDO, J.A. *Elogio de muchos hermanos coadjutores de la Compañía de Jesús que en las quatro partes del Mundo han florecido con grandes créditos de Santidad, primera parte.*

24. TOVAR DE TERESA, G. *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, p.278, ítem 206.

25. MUES ORTS, P. *Estampas y modelos: Copias, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español en el siglo XVIII*, pp. 96-118.

26. El texto de Pedro de Ribadeneyra fue clave para las vidas, ilustradas por Hieronymus Wierix (c.1590), Jean Baptiste Barbé (1609) y los hermanos Galle, Adriaen Collaert y Karel van Mallery. Tras la canonizaciones se revisaron y escribieron nuevas biografías por Juan Eusebio Nieremberg (1631), Daniello Bartoli (1650) y la citada del padre Francisco García (1685).

27. ZARAGOZA, V. *La vida de san Ignacio de Loyola (1757). Serie pictórica de la Casa Profesa de México. Estudio y catálogo*, p. 94-95.

28. ZARAGOZA, V. *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, p. 109.

29. ZARAGOZA, V. *El colegio y el noviciado en Tepetzotlan en 1763*, p.389.



4.3 MIGUEL CABRERA, PINTOR DE CÁMARA DE LA REINA CELESTIAL.

En el S.XVIII el culto guadalupano se internacionalizó y la antigua ciudad de México se convirtió en la Nueva Jerusalén. La virgen, que se había aparecido milagrosamente pintada en la tilma del indio Juan Diego en 1531, se transformó en el *escudo de armas*³⁰ de toda Nueva España gracias al arzobispo Manuel Rubio y Salinas cuando consiguió que el papa Benedicto XIV diera en 1756 tres breves confirmando el prodigio.

El momento que representa la proclamación pontificia de la Virgen de Guadalupe quedó reflejado en un óleo sobre lámina (**Imagen 9**) en el que se muestra al padre procurador Lezcano, que fue enviado a Roma, arrodillado ante el papa con una de las tres copias³¹ que había realizado Cabrera de la virgen en 1752³².

A partir de entonces Cabrera fue sancionado por las autoridades eclesiásticas para hacer copias tocadas del original (**Imagen 10**) y se convirtió en el pintor de cámara de la reina celestial³³. La imagen de la virgen se había presentado como una vera efigie, realizada por una mano divina, y como tal, cualquier reproducción no admitía ningún tipo de interpretación. Además, el pintor transformó su pincel en pluma y recogió el dictamen de la inspección que realizó del ayate en 1751 en su célebre “Maravilla Americana y conjunto de Raras Maravillas³⁴. Este texto se presentaba como una suerte de estudio técnico y pretendía probar que la imagen no estaba realizada por mano humana. El documento se estructura en ocho apartados, curiosamente coincide con el misterioso signo que hay en la milagrosa imagen³⁵, y versa sobre el estado de conservación, el tipo de soporte textil y falta de aparejo, el dibujo y las distintas capas de policromía, y la proporción y composición.

Aparte del tema guadalupano, de las que su taller sacó infinidad de copias y lo convirtió en el pintor predilecto de todos los estamentos del virreinato, un tema recurrente en la producción mariana de Cabrera fue la representación de escenas de la vida de la virgen, como el notable ciclo pictórico en Santa Prisca de Taxco. De todas las obras que se conservan en esta iglesia, quizás sea la Purísima Concepción (**Imagen 11**) de la sacristía la más sobresaliente, modelo que en sus diferentes versiones aparece en varios escudos de monja y que la crítica le atribuye³⁶.

Imagen 9. La proclamación pontificia del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre el reino de Nueva España. Miguel Cabrera (atribuido), h.1756.

Imagen 10. La virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones, Miguel Cabrera, 1759.

30. TOVAR DE TERESA, G. *op. Cit.*, p.42.

31. DE LA TORRE, E.; NAVARRO DE ANDA, R. *Testimonios históricos guadalupanos*, p.505.

32. CUADRIELLO, J. *Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*, pp. 19-128.

33. TOVAR DE TERESA, G. *op. Cit.* El autor acuñó este acertado término para nombrar su monografía sobre la figura de Miguel Cabrera.

34. CABRERA, M. *Maravilla americana, y conjunto de raras maravillas*.

35. CUADRIELLO, J. *Cifra, signo y artilugio: el “ocho” de Guadalupe*, pp. 155-204.

36. TOVAR DE TERESA, G. *Breve ensayo acerca de los escudos de monjas en la pintura novohispana*, pp.164-172.



Imagen 11. *La purísima Concepción.* Miguel Cabrera. Sacristía de la Iglesia de Santa Prisca. Taxco, México.

La vinculación de Miguel Cabrera con la Inmaculada debió ser especialmente estrecha durante la última década de su vida, tal y como podría desprenderse de la hipótesis que realiza Alcalá³⁷ en un reciente artículo al localizar una firma en 1761 de nuestro pintor en las actas de la Congregación de la Purísima. Si este hecho fuera cierto, nuestro cuadro podría dar pistas sobre la pertenencia del pintor a la hermandad de mayor estatus social de toda Nueva España, lo que supondría un éxito para el ejercicio de la pintura, en un momento histórico en el que el reconocimiento de esta noble arte comenzaba a ser entendida como una profesión intelectual, tal y como había conseguido Velázquez en el siglo anterior cuando fue nombrado caballero de la orden de Santiago.

5 APROXIMACIÓN ESTÉTICA

5.1 ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Mientras que la imagen de la *Guadalupeana* permaneció intacta desde su origen por su aparición milagrosa, la formulación iconográfica de la Inmaculada Concepción durante los siglos XVI y XVII supuso el reto artístico más complejo y conmovedor al que hizo frente la Iglesia durante el humanismo renacentista y el barroco contrarreformista de Trento. En esta situación los pintores desempeñaron un papel fundamental pues convirtieron en visible lo indefinible; representar por medio de una imagen la concepción sin pecado de María, una mujer nacida de la concupiscencia pero sin mácula³⁸.

La Inmaculada Concepción entendida como devoción popular medieval no tuvo una representación icónica definida, enfrentando al principio únicamente a teólogos como San Agustín, San Bernardo y Santo Tomás, tesis que serían más adelante acérrimamente defendidas por la orden de Predicadores, que impulsó el culto a la virgen del Rosario como oposición a la incipiente devoción hacia la Inmaculada por parte de los franciscanos y los jesuitas. Estas protorrepresentaciones que aludían a la genealogía de María, el Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la puerta dorada (**Imagen 12**), el Árbol de Jesé y la Santa Ana Triplex, estaban basadas en los textos apócrifos^{39,40}, y fueron desplazadas a medida que las interpretaciones de Ambrosio Atpuerto y Bernardo de Claraval, del texto visionario de San Juan en Patmos empezaron a cobrar más importancia dando lugar a otra iconografía de origen más complejo, *la mujer del apocalipsis*⁴¹.

37 ELENA ALCALÁ, L. *Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima*, pp. 111-136.

38. MÍNGUEZ CORNELLES, V. *Hacer visible lo indefinible. Iconografías de la Inmaculada Concepción*, p.33.

39. LEVI D'ANCONA, M. *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Age and the Early Renaissance*, pp. 15-19.

40. STRATTON, S. *La Inmaculada Concepción en el arte español*, pp. 39-45.

41. LLORENÇ HERRERO, M. et. Al. *La inmaculada Concepción en la Historia, la literatura y el arte*



Imagen 12. *El abrazo ante la puerta dorada*. Maestro de Sigüenza, 1515-1519.



Imagen 13. *Tota Pulchra*, Joan de Joanes, 1576-1577.



Imagen 14. *La Inmaculada Concepción con Miguel Cid*, Francisco Pacheco, h.1619.

La *mulier amicta sole*, trasladó a la virgen María sus atributos, hecho que resultó fundamental en la gestación de la imagen concepcionista ya que pronto se tomaron la corona de doce estrellas, la aureola solar y la media luna, o el dragón, como símbolos marianos, que junto con las letanías lauretanas y los símbolos del *Cantar de los Cantares* dieron lugar en el S.XVI a una representación icónica de la historia del arte: la *Tota Pulchra* (**Imagen 13**). La conquista y colonización de América coincidió en el tiempo con la construcción visual de esta devoción⁴² y prontamente se difundieron sus iconografías por los territorios transatlánticos gracias a los grabados de Martin de Vos, las estampas de Hieronimus Wierix, Cornelis Cort y Raphael Sadler⁴³.

En 1616 la monarquía hispánica se convirtió en la principal defensora de la pía opinión y Sevilla en su capital, cuando Felipe III se posicionó del lado de aquellos que defendían la Concepción Inmaculada de María. La representación de la purísima había evolucionando simplificándose y el fervor immaculista de esta ciudad, puerto de salida al Nuevo Mundo, dio lugar a una cantidad y calidad de pinturas y esculturas que ayudaron a difundir esta imagen internacionalmente⁴⁴.

La representación que hace Cabrera en este cuadro coincide en gran medida con los postulados que sostuvo un siglo antes el pintor sevillano Pacheco (**Imagen 14**) en su tratado *El arte de la pintura*⁴⁵. La virgen se nos muestra

del pueblo valenciano, p.66.

42. CUADRIELLO, J. *Visiones n Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila*. pp.10-23.

43. MÍNGUEZ CORNELLES, V. *op. Cit.* p. 35.

44. SANZ SERRANO, M.J. *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII: el sentido de la celebración y su repercusión exterior*, pp. 28 y ss.

45. PACHECO, F. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, pp. 481-484.



Imagen 15. *La Inmaculada de los Venerables*, Bartolomé Esteban Murillo, 1678.

Imagen 16. *San Francisco Javier*, Miguel Cabrera, 1761.

como una joven *en la flor de su edad*, vestida de azul y blanco como en la aparición a Beatriz de Silva, con las manos juntas y coronada por doce estrellas, cercada por un sol dorado y ocre, y la luna a sus pies. En cuanto a su fisonomía coincide en representar una hermosísima niña de *lindos i graves ojos, nariz i boca perfetissima, i rosadas mexillas, los bellissimos cabellos de color de oro*, [sic] (PACHECO, 1649) ⁴⁶.

En la segunda mitad del S.XVII, Murillo, con más de una veintena de representaciones, llevó la imagen a su máxima expresión; desposeyó a la virgen de los símbolos lauretanos y dotó a la escena de un movimiento, dulzura y vaporosidad inéditas hasta el momento (**Imagen 15**), que sin lugar a duda repercutió en el arte novohispano.

Un bello ejemplo del alcance que tuvo es la airosa imagen de la inmaculada que remata el retablo mayor de San Francisco Javier en Tepotzotlán. La compañía de Jesús fundada por San Ignacio de Loyola en 1534, fue una fiel defensora de la pureza de María, y Cabrera en su pintor predilecto. La síntesis de la relación entre el artista, los jesuitas y la purísima, queda reflejada en el cuadro objeto de estudio de este trabajo, en el que se muestra a la Inmaculada y los santos jesuitas San Francisco Javier y San Luis Gonzaga.

San Francisco Javier nació en 1506 y fue la mano derecha del fundador de la compañía de Jesús, quien le envió a la indias orientales como misionero con el fin de propagar la fe cristiana (*Propaganda Fide*) por el mundo bajo el mandato *Ite, incendite, inflammate omnia*, tal y como se lee en el texto explicativo de la Gloria de San Ignacio del padre Pozzo⁴⁷ y al que Miguel Cabrera tuvo acceso⁴⁸. El santo aparece vestido con el hábito jesuita y la esclavina, porta el bastón de peregrino, y aunque hay ocasiones en las que se le muestra apretando un crucifijo contra el pecho, en este caso entreabre con sus manos la sotana enseñando su corazón inflamado^{49,50} (**Imagen 16**).

Esta idea del corazón en llamas, se vio reforzada a finales del siglo XVII con la aparición del culto al *Sagrado Corazón* a partir de las visiones que tuvo la religiosa francesa Margarita María Alacoque, y que fueron publicadas en 1691 por su confidente el padre Jean Croiset en el primer tratado teológico sobre el tema *La dévotion au Sacré Coeur de Notre Seigneur Jésus-Christ*⁵¹.

46. Ibid. p. 482.

47. POZZO, A. *op. Cit.*, fig. 100.

48. TOVAR DE TERESA, G. *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, p. 278.

49. RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Tomo2.Volumen3.Iconografía de los santos: A-F*, p.569-570.

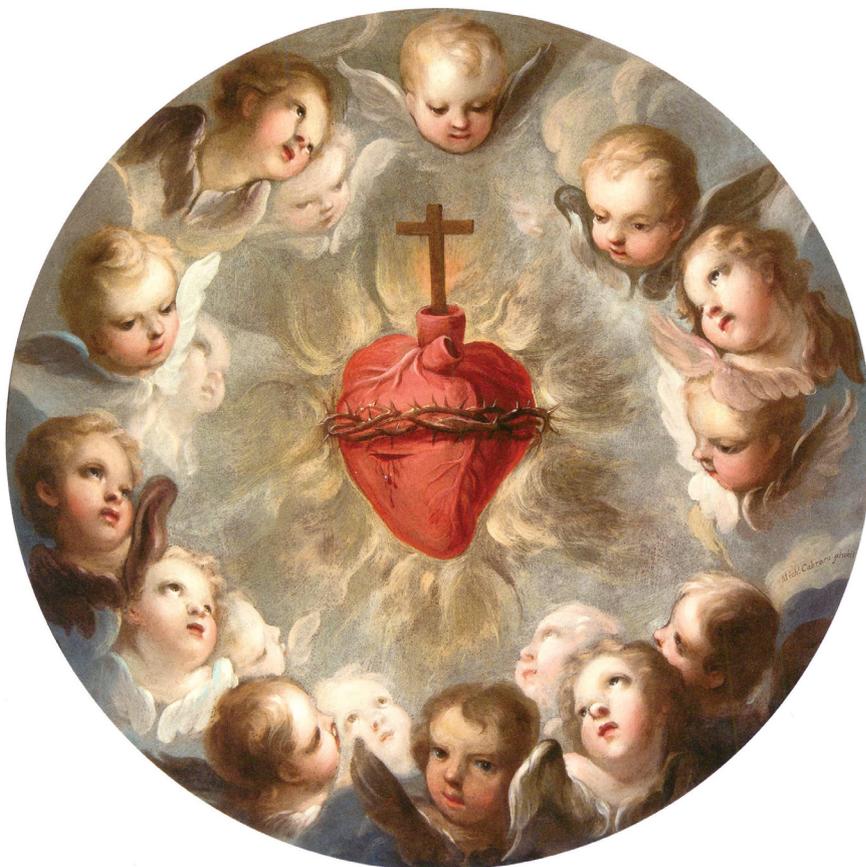
50. Esta idea del fuego, quizás haga alusión a la tradición que asoció el nombre latino de Ignatius al de ignis (fuego) y que dio lugar a la creación de nuevos imaginarios.

51. OLPHE-GALLARD, M. *Croiset, Jean*, pp. 2060-2062.



Imagen 17. *El Sagrado Corazón de Jesús, escudo de monja*, Miguel Cabrera.

Imagen 18. *La Virgen y el Niño Jesús ofrecen azucenas como símbolo de pureza a San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka* (Detalle), Miguel Cabrera, 1750.



En España, la obra de Croisset⁵² fue traducida al castellano por el padre Pedro de Peñalosa y pronto la propagación de su culto, que había sido encomendada a los jesuitas, llegó a México hacia 1721⁵³. El capítulo IV de este ejemplar que Cabrera poseía en su biblioteca⁵⁴ estaba dedicado al otro santo que aparece en el cuadro, San Luis Gonzaga.

San Luis Gonzaga, fiel devoto del *Sagrado Corazón* (**Imagen 17**), nació en 1568 cerca de Mantua y fue canonizado en 1726 en Roma. Recibió la primera comunión de manos de San Carlos Borromeo, y pronto sintió la vocación entrando a formar parte de la Compañía de Jesús como novicio a los dieciocho años, pero su vida al servicio de la fe se truncó cinco años después cuando falleció por una epidemia de peste ayudando a curar a los apestados de Roma. Aparece representado con su habitual roquete blanco, sosteniendo una vara de azucenas, símbolo de la pureza y la inocencia en alusión a la virgen María y a su recelosa castidad⁵⁵ (**Imagen 18**).

52. PEDRO DE PEÑALOSA, R.P. *Juan Croiset, La devoción al Sagrado Corazón de Jesús*, p.181-186.

53. DECORME, G. *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial, 1572-1767, tomo 1, Fundaciones y obras*, p.324-326.

54. TOVAR DE TERESA, G. *op. Cit.*, p. 284.

55. RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Tomo2. Volumen4, Iconografía de los santos: G-O*, p. 284.



Imagen 19. *La Purísima Concepción con santos jesuitas*, Juan Francisco de Aquilera, primera mitad S.XVIII.

5.2 ANÁLISIS ESTILÍSTICO

A principios del siglo XVIII la pintura novohispana experimentó un cambio estilístico que marcó las características estéticas y técnicas del resto de la centuria, y que indudablemente repercutieron en la producción de Cabrera. De este modo se dejaban de lado las composiciones narrativas con numerosos personajes, los fuertes contrastes de color y de luces en distintos planos para representar profundidad, así como el uso de la línea de contorno de objetos y personajes con poca verosimilitud anatómica, propias de la generación de Juan Correa y Cristóbal de Villalpando a finales del S.XVII; para dar paso a una pintura de pinceladas más sueltas y colores menos contrastados mediante el empleo de una paleta más reducida, así como una tendencia a la luminosidad pictórica orientada hacia un ideal de belleza suave, con tonos intimistas, en la que el uso de la línea pasaba a un segundo plano, aspectos que se muestran inequívocamente en nuestra pintura⁵⁶.

A la cabeza de este cambio se encontraban los hermanos Nicolás y Juan Rodríguez Juárez, que habían creado su propia academia en 1722 y en torno a la cual se congregaron diferentes pintores. Entre ellos destacó José de Ibarra, líder pictórico de la siguiente generación y que la crítica ha querido ver como nexo provisional entre Cabrera y los miembros de la citada academia, en tanto que no se tengan más datos acerca del enigmático pintor Juan Francisco de Aquilera (**Imagen 19**), el cual Tovar de Teresa considera intuitivamente el más

56. ZARAGOZA, V. *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, p.15.



Imagen 20. *La mujer del Apocalipsis*, Miguel Cabrera, 1760.

Imagen 21. *La mujer del Apocalipsis*, José de Ibarra, 1750.

probable maestro de Cabrera⁵⁷, hecho que incluso aclararía el momento de nacimiento de nuestro pintor y sus años de formación.

José de Ibarra fue apodado en su época por Cayetano Cabrera y Quintero⁵⁸ como el *Murillo de la Nueva España*, en un siglo en el que las relajadas y cautivadoras obras del artista sevillano que hablaban del nuevo lenguaje de la fe⁵⁹ tuvieron una difusión inusitada⁶⁰ llegando a crear adeptos en el virreinato en torno a lo que los historiadores definen como *murillismo*. El *murillismo*⁶¹ es la síntesis barroca de la sensibilidad sevillana en los años culminantes del barroco, en la transición de los S.XVII al S.XVIII, en el que se dieron un conjunto de coincidencias que crearon una influencia, un gusto y un estilo que Cabrera supo reflejar en sus obras.

El estilo de Cabrera es eminentemente mexicano ya que nunca salió de Nueva España y tampoco consta que tuviera contacto con artistas europeos⁶², y comprende una multitud de referencias que van desde los modelos rubenianos⁶³, pasando por las influencias de la gran pintura histórica de la época de Luis XIV, hasta la intimidad y delicadeza de los renovadores pintores de *budoir* que marcaron la pintura en tiempos de Luis XV. En esta obra, Cabrera muestra la suavidad que caracteriza a su época, con emotividad y gracia, y la calidez de una pintura dotada de una riqueza cromática bien dispuesta, reforzada por un dibujo magnífico, sutil y expresivo, cualidades que caracterizan la producción del artista oaxaqueño⁶⁴.

Su obra se enmarca dentro de una idealización que produjo figuras de gran belleza⁶⁵ y a día de hoy resulta todavía muy difícil distinguirla de la de sus predecesores y contemporáneos, especialmente de Ibarra (**Imagen 20 y 21**). Pero un análisis minucioso de los rostros y manos puede dar en muchos casos con los estereotipos creados por Cabrera, de cabezas redondeadas con frentes anchas, barbillas apuntadas, labios pequeños y dedos finos y alargados, como se aprecia en nuestro caso.

57. TOVAR DE TERESA, G. *op. Cit.*, p.34.

58. TOVAR DE TERESA, G. *op. Cit.*, p.43.

59. BROWN, J. *La Edad de Oro de la Pintura Española*.

60. ANGULO ÍÑIGUEZ, D. *Murillo*.

61. TOVAR DE TERESA, G. *op. Cit.*, p.24.

62. TOVAR DE TERESA, G. *op. Cit.*, p.76.

63. SEBASTIAN, S. *El pintor Miguel Cabrera y la influencia de Rubens*, p. 71.

64. Según Beltrami, en TOVAR DE TERESA, G. *op. Cit.*, p. 68, Cabrera tiene *los contornos de Corregio, lo animado de Dominiquino y lo patético de Murillo*.

65. TOVAR DE TERESA, G. *op. Cit.*, p.80.



Imagen 22. *Inmaculada Concepción*, Miguel Cabrera.

Imagen 23. *La Inmaculada Concepción con los jesuitas San Francisco Javier y San Luis Gonzaga* (detalle), Miguel Cabrera.

Imagen 24. *Alegoría de la Inmaculada Concepción y los cuatro continentes* (detalle), Miguel Cabrera (atribuido), h. 1760-1768.

5.3 ANÁLISIS COMPOSITIVO

En la época de Cabrera el arte tenía una fuerte carga ideológica y estaba poseído de convenciones y rigideces, que atendían a normas, modelos, y formatos impuestos por la Inquisición que perseguía cualquier representación reconocida como impropia. Aunque por desgracia no se conoce ningún dibujo de nuestro artista⁶⁶, sí que sabemos que los pintores novohispanos, y Cabrera así lo demuestra con su magnífica biblioteca⁶⁷, contaron con estampas y grabados europeos⁶⁸ como garantía de ortodoxia a la hora de representar cualquier escena sagrada.

En el catálogo razonado de Cabrera casi todas las inmaculadas difieren entre sí presentando ligeras variaciones (**Imagen 22, 23 y 24**). Lamentablemente no se ha conseguido establecer la fuente gráfica exacta en nuestro caso de estudio, pero sí se han podido localizar imágenes⁶⁹, referencias y textos que Cabrera debió conocer de primera mano y repitió en sus composiciones en varias ocasiones, especialmente en esta obra.

66. TOVAR DE TERESA, G. *op. Cit.*, p.83.

67. TOVAR DE TERESA, G. *op. Cit.*, p.59.

68. MUES ORTS, P. *Estampas y modelos: Copias, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español en el siglo XVIII*.

69. Se ha comparado el cuadro de este estudio con el catálogo de Inmaculadas novohispanas que recoge: DOMÉNECH GARCÍA, S. *La imagen de la mujer del apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales*. [Tesis Doctoral]. Valencia: Universitat de València. 2013.

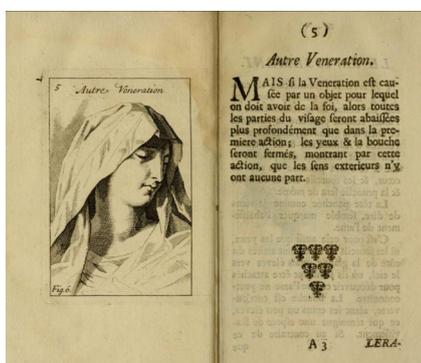
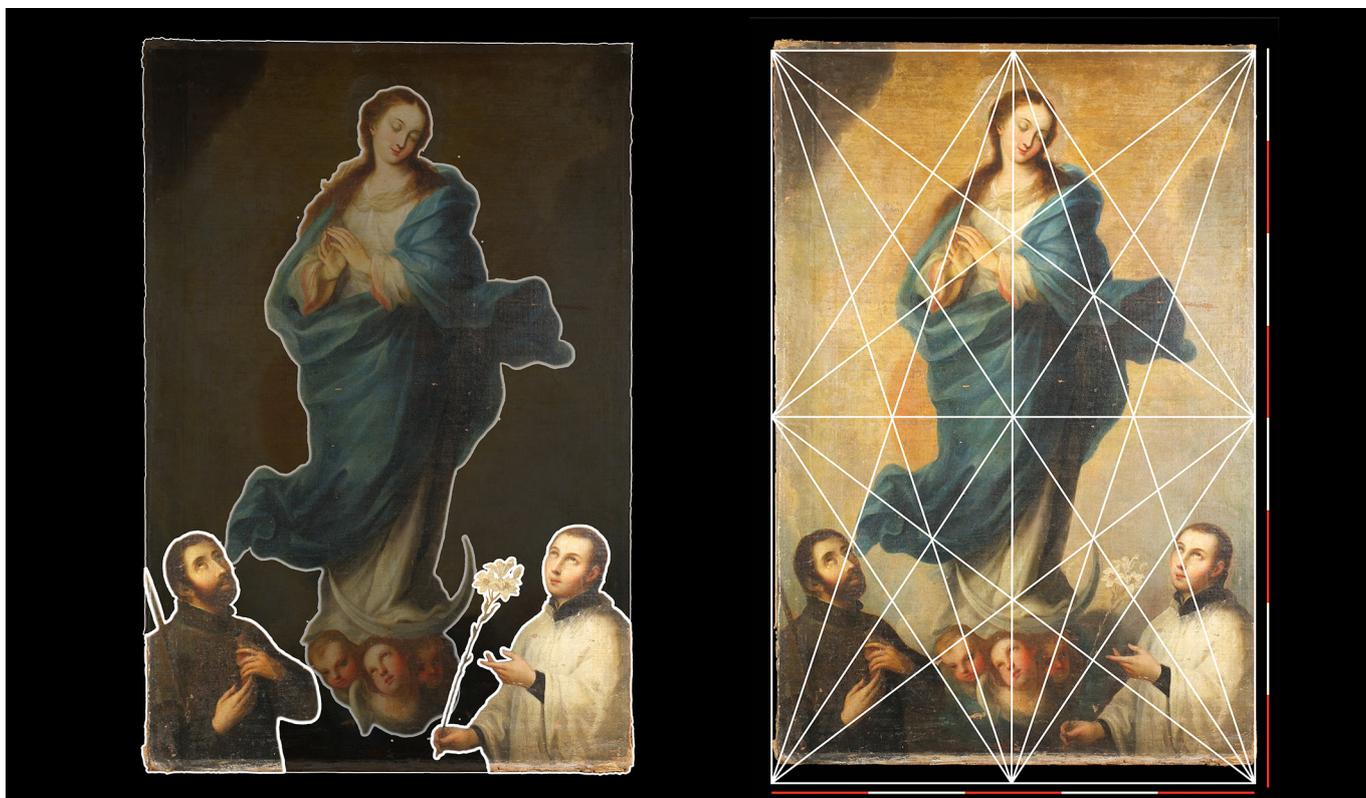


Imagen 25. *Méthode pour apprendre à dessiner les passions : proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière- Autre Veneration (5)*, Charles Le Brun, edición 1702.

Imagen 26. Diagrama de planos de profundidad y composición de diagonales y recorridos visuales. Dimensionado en palmos.

La escena se enmarca en un rectángulo que atiende a una proporción áurea, salvando las distancias entre el sistema métrico decimal empleado en la actualidad y las varas o palmos que se usaban en la época. A pesar de la sobriedad de la escena, carente de perspectiva espacial y profundidad, la obra se nos presenta en tres planos recibiendo la imagen de la virgen toda la carga visual al estar situada en el centro y ocupar por completo la composición. Las figuras se relacionan entre sí formando un triángulo, colocándose los santos jesuitas en sendos extremos de la base en un primer plano terrenal, mientras la virgen, con la rotundidad de su manto apoyada sobre la luna y el globo celeste, actúa de eje de simetría. Las miradas de los personajes siguen los recorridos visuales de las diagonales y sus expresiones coinciden con las que recoge Charles le Brun (**Imagen 25**) en su método de representación de las pasiones del alma⁷⁰ que tuvo una gran influencia en la figuración de las emociones entre los pintores de la época. Hay que reseñar aquí que Cabrera formuló fisionomías concretas para cada advocación⁷¹ y que repetía en sus composiciones, tal y como se desprende de la comparación de los rostros de este cuadro con otras imágenes de su producción⁷². Del mismo modo sucedía con los gestos de las manos, a las cuales el médico inglés John Bulwer dedicó su tratado quirológico⁷³. Por último, la escena queda cerrada por el plano formado por las delicadas nubes y el sol ocre, pintado como si de un telón de fondo se tratara (**Imagen 26**).

70. LE BRUN, C. *Méthode pour apprendre a dessiner les passions*.

71. TOVAR DE TERESA, G. *op. Cit.*, p.84.

72. Ver las imágenes, 11, 16 y 18 de este trabajo.

73. BULWER, J. *Chirologia, or the natural language of the hand*.

Imagen 27. Imagen del reverso.



6 ESTUDIO TÉCNICO

Este apartado recoge el examen técnico de la obra y los análisis previos realizados con la intención de conocer su estructura, los materiales constituyentes y los procedimientos empleados por el artista para ejecutar esta pintura. Para ello se ha partido de un examen visual que ha sido completado con los resultados obtenidos por medio de técnicas analíticas y de imagen⁷⁴, con el objeto de desarrollar una información inicial recogida en un documento “ver ANEXO III” lo más completo posible que facilite, tras el posterior diagnóstico de su estado de conservación, las actuaciones más acertadas para el correcto diseño de su propuesta de intervención.

74. Las técnicas empleadas han sido, luz visible, fluorescencia UV, reflectografía infrarroja y RX.



Imagen 28. Soporte textil de la obra.

Imagen 29. Soporte de la tela de entelado.

Imagen 30. Comparación de la densidad del ligamento a escala 2:1, soporte textil original (izq.) vs soporte de entelado (dcha.)

6.1 SOPORTE TEXTIL

El conjunto de la obra (**Imagen 27**) está constituido por dos soportes textiles adheridos entre sí ya que en algún momento la obra fue intervenida y entelada por completo, de forma que el soporte original quedó oculto (**Imagen 28**). Los tejidos que configuran el conjunto presentan una morfología y dimensiones particulares, diferentes entre sí, siendo detallados los aspectos técnicos de cada uno de ellos a continuación.

El entelado de refuerzo (**Imagen 29**) tiene unas dimensiones de 158,5 x 105,7 cm y presenta un ligamento tafetán simple⁷⁵ con una densidad de hilos que casi duplica la del soporte original (**Imagen 30**). Debido a la homogeneidad que presentan tanto el grosor de los hilos como su tisaje, es muy factible que su confección proceda de un telar industrial por lo que su datación sería posterior al S.XIX⁷⁶. La tela, muy fina y sin apenas intersticios, se confeccionó con hilos finos blanqueados, ya que las zonas del reverso no protegidas por el bastidor están notablemente más oscuras por su envejecimiento y exposición a los agentes fotooxidativos de deterioro. Como no presenta orillo, no es posible asegurar qué hilos corresponden a la trama y cuales a la urdimbre. Gracias a los diferentes análisis realizados⁷⁷, las fibras que forman los hilos tanto en sentido vertical como horizontal, son liberianas de origen celulósico, presumiblemente de lino.

75. VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*, p.121.

76. CALVO, A. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, p.95.

77. Según: CAMPO, G. et. Al. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures*.

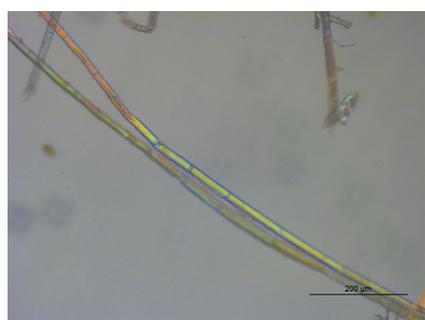


Imagen 31. Caracterización del hilo del soporte textil original, lupa binocular

Imagen 32. Identificación de fibras del soporte textil original, microscopio.

Imagen 33. Detalle de la costura.

El tejido del entelado se encuentra unido al soporte original mediante un adhesivo proteico cuya apariencia es similar a la gacha tradicional, fruto seguramente de las forraciones que se realizaban por defecto en el pasado⁷⁸, especialmente cuando el cuadro no tenía bordes para poder tensarlo como es el caso. Debido al mal estado en el que se encontraba la tela y la pérdida de adherencia del adhesivo, se procedió a retirarla y a examinar el reverso del soporte original.

El soporte original presenta unas dimensiones totales de 157 x 104 cm, de las cuales 156,5 x 103 cm corresponden a la superficie pintada, presentando sus bordes alteraciones y modificaciones fruto de la intervención del mencionado entelado, por lo que no se ha podido probar si la obra fue pintada en un bastidor provisional como era habitual en Nueva España⁷⁹. El conjunto lo forman un total de tres piezas de idénticas propiedades por lo que se consideran todas sus partes como originales, correspondiendo al momento de creación de la obra. El ligamento del tejido es un tafetán simple⁸⁰ muy desigual, rugoso, y de baja densidad, elaborado seguramente en un telar mecánico-manual a partir de hilos gruesos, irregulares y bastos, de color crudo (**Imagen 31**), pudiéndose tratar de un *brin de lino*⁸¹ como se ha podido comprobar mediante los diferentes análisis de identificación de fibras⁸² (**Imagen 32**), material que fue exclusivamente empleado como soporte en la elaboración de lienzos para pintar en Nueva España durante los siglos S.XVII y XVIII⁸³.

Al no presentar orillo ninguna de sus partes no es posible asegurar cuales son las direcciones trama-urdimbre, sentando como hipótesis la opción de considerar los hilos horizontales que forman la pieza más grande como las urdimbres, ya que se encuentran deformadas, fruto de apretar las tramas durante el tisaje con el peine. En tal caso las piezas que forman la banda lateral estarían colocadas a la inversa, con las urdimbres en sentido vertical. Esta hipótesis podría ser cierta ya que la reutilización de materiales y lienzos utilizando textiles con defectos o rescatados de ciertos procesos industriales era frecuente en la pintura novohispana del S.XVIII⁸⁴

Las telas están unidas mediante costura por una puntada simple (**Imagen 33**), con un hilo que podría ser identificado como yute por sus características. Este era el método más empleado⁸⁵ y Palomino lo denomina “punto

78. MACARRÓN MIGUEL, A.M. *Historia de la conservación y la restauración. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, p. 176.

79. MUES ORTS, P. *Illostrious painting and modern brushes*, p.57.

80. VILLARQUIDE, A. *op. Cit.*, p.121.

81. BRUQUETAS GALÁN, R. *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de Oro*, p. 260.

82. CAMPO, G. et. Al., *op. Cit.*

83. SUMANO GONZÁLES, R. *Los soportes textiles de las pinturas mexicanas: estudio estadístico e histórico*, p. 44.

84. MUES ORTS, P. *op. Cit.*, p.57.

85. BRUQUETAS GALÁN, R. *op. Cit.*, p.261.

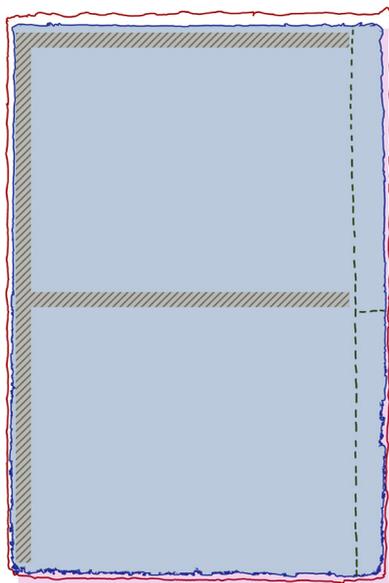


Imagen 34. Comparación del soporte de entelado (línea roja) y el soporte textil original (gris), costuras, marcas de bastidor y pérdidas de soporte (rosa).

por cima”, autor que sabemos que Cabrera conocía bien⁸⁶. La unión de lienzos era algo frecuente ya que los telares tenían un ancho limitado, por lo que era habitual tapar las costuras por delante con tiras de papel de trapo, pergamino o tela⁸⁷, como hizo Cabrera en la obra *Virgen y el Niño con San Juan Bautista*⁸⁸. En nuestro caso el examen radiológico no ha constatado la presencia de ningún tipo de estas intervenciones.

6.1.1 Hipótesis de composición original

Los márgenes han llegado muy alterados debido no sólo al paso del tiempo, sino a la intervención previa de entelado y a la costumbre que existía en la época de Cabrera de cortarlos muy ajustados al tamaño del bastidor⁸⁹. Todo ello ha provocado una pérdida de información que indudablemente ha modificado las dimensiones originales del cuadro (**Imagen 34**). De la inspección visual del margen superior y la antigua marca del bastidor se desprende que durante el entelado el soporte original se desdobló y la obra creció por arriba, los agujeros originales de su tensado se enmasillaron, se estucó y repintó todo el borde. En el margen derecho parece que no hubo modificaciones puesto que se conservan agujeros que no coinciden con los de la tela del entelado, y los estratos pictóricos llegan justo hasta el borde, donde gracias a las catas de limpieza se ha podido constatar la existencia de un *filete dorado* que debía enmarcar la obra, delimitándola. Lo anteriormente descrito queda corroborado por las marcas antiguas del bastidor que aún pueden verse por el reverso, de aproximadamente 4,5 cm de ancho; en los márgenes izquierdo e inferior no queda rastro. En el margen izquierdo la pintura llega hasta el borde y la zona donde estarían los agujeros de su tensado está muy perdida, pero aún puede apreciarse la marca interior del antiguo bastidor sobre la película pictórica, por lo que deben faltar 2 cm si comparamos con el ancho del bastidor. De esta manera, el cuadro debió medir 105 cm, que en medidas de la época⁹⁰ equivaldría a 5 palmos (vara y cuarta).

La incógnita reside en saber cuál fue la altura original de la obra. El borde inferior no tiene agujeros de clavado y parte de la pintura se debió perder por la acción del agua como puede apreciarse por el cerco en la tela del entelado, sin embargo, en el lado izquierdo aún quedan restos hasta el borde, por lo que debió ser más alta. ¿Cuánto más? Conociendo la estrecha relación entre Cabrera y el ayate Guadalupano, la anchura coincide. ¿Coincidiría la altura? Si así fuera, se habrían perdido menos de 10 cm, y la relación de palmos entre la altura y la anchura (8/5) sería exactamente áurea. ¿Casualidad?

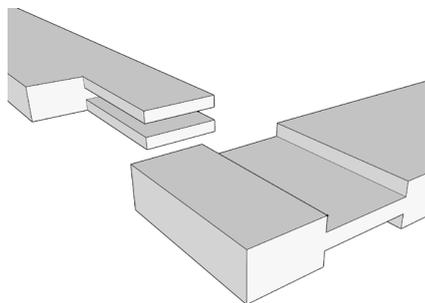
86. MUES ORTS, P. *Estampas y modelos: Copias, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español en el siglo XVIII*, pp.96-119.

87. SUMANO GONZÁLES, R. *op. Cit.*, p.45.

88. MUES ORTS, P. *Illustrious painting and modern brushes*, p.57.

89. *Ibíd.*, p. 57.

90. TOVAR DE TERESA, G. *op. Cit.*, p.94. menciona que 1 vara=83,5 cm, 1vara=4 palmos.



6.2 BASTIDOR

Lamentablemente la obra no se encuentra tensada sobre su bastidor original, puesto que las marcas aparecidas sobre el soporte textil una vez se retiró el entelado indican que hubo al menos uno cuya anchura fue casi la mitad del que ahora presenta, con un travesaño horizontal. Seguramente este bastidor era de madera y muy simple, elaborado a partir del ensamblaje fijo de listones⁹¹. El actual es móvil y tiene seis cuñas que permiten su tensado, consta de cuatro listones ensamblados en horquilla (**Imagen 35**) y un travesaño horizontal a caja y espiga⁹², todos ellos lijados con aristas vivas. A nivel macroscópico el soporte ligneo del bastidor corresponde a la familia de las coníferas, posiblemente pino, puesto que se han podido observar la presencia de traqueidas en la sección transversal, característica propia de las resinosas⁹³. El travesaño central presenta un corte tangencial, mientras que el resto de listones tienen un corte tangencial próximo al radial⁹⁴.

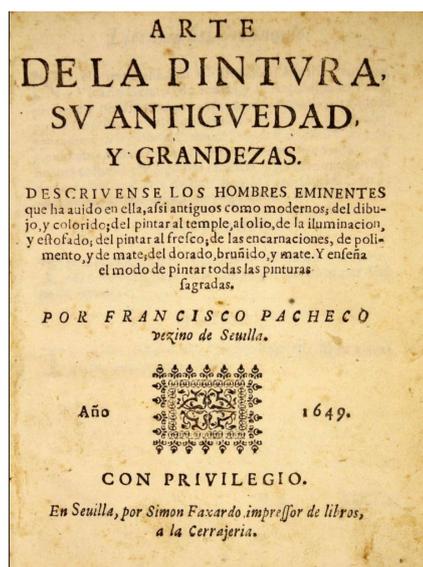


Imagen 35. Sistema constructivo del ensamblaje.

Imagen 36. *El Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandezas*, Francisco Pacheco, impreso en 1649.

6.3 ESTRATOS PICTÓRICOS

Casi toda la información que se conoce acerca de las partes que conforman los estratos pictóricos de la pintura Novohispana: capas de preparación, película pictórica y barnices; atienden por lo general al análisis de los materiales de las obras artísticas y su correspondiente cotejo con las descripciones que los tratadistas Carducho, Pacheco y Palomino recogen en sus textos (**Imagen 36**). A ello se suman las casi inexistentes referencias que constan de la mano de los propios artistas sobre las cuestiones teóricas acerca del modo de pintar en el S.XVIII. Una de ellas es la traducción y adaptación del tratado pictórico italiano titulado *El Arte Maestra* del jesuita Francesco Lana de Terzi, el cual pone de manifiesto las características locales que adquirió la pintura en Nueva España en sus técnicas y componentes⁹⁵, especialmente a partir del cambio generacional de los hermanos Rodríguez Juárez.

6.3.1 Preparación

La preparación es el conjunto de capas internas que se disponen sobre el soporte para poder pintar sobre él, y comprende el aparejo y la imprimación⁹⁶. Por lo general, en la pintura novohispana se aplicaba a modo de aparejo una base blanca o roja con cargas más gruesas y granos más grandes aglutinados en un medio proteico de origen animal⁹⁷, hecho que se podría apreciar en las

91. BRUQUETAS GALÁN, R. *op. Cit.*, p.273.

92. VILLARQUIDE, A. *op. Cit.*, p.134.

93. Debería hacerse la identificación de la especie por comparación anatómica mediante el análisis de una muestra delgada.

94. El corte radial se puede identificar por el rayado paralelo que generan los anillos de crecimiento propio de una sección que cruza la medula, mientras que el corte tangencial se distingue por las siluetas ligeramente concéntricas y afiladas en forma de llama.

95. MUES ORTS, P. *op. Cit.*, p.56.

96. GAYO, M. D.; JOVER DE CELIS, M. *Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España*, p.39.

97. MUES ORTS, P. *op. Cit.*, p.57.

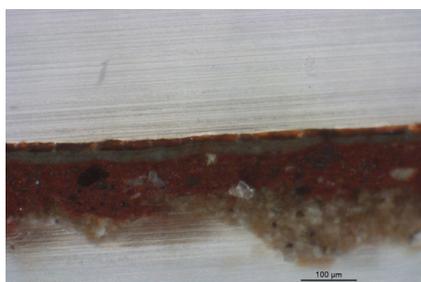


Imagen 37. a,b,c. Muestras estratigráficas de la zona de repinte azul, filo dorado y carnación. Imprimación roja-almagra.

Imagen 38. *Reflectografía infrarroja.*

microfotografías de tres estratigrafías (**Imagen 37**) que han sido realizadas mediante el englobado de muestras en resina para este trabajo⁹⁸, donde aparece una capa medianamente gruesa de color marrón, posiblemente el aglutinante proteico, que engloba un particulado de cristales transparentes. Del mismo modo también puede observarse la capa rojiza de imprimación sobre la anterior. Una práctica que se generalizó en los talleres novohispanos del S.XVIII donde después de la capa de aparejo daban otra elaborada con óxidos de hierro de color rojo denominada almagra, que aportaba calidez a la pintura y que fue muy utilizada a lo largo de toda la centuria⁹⁹.

6.3.2 Capa pictórica

Algo frecuente entre los pintores novohispanos era la realización de bosquejos previos¹⁰⁰. A través de las imágenes (**Imagen 38**) tomadas mediante reflectografía infrarroja¹⁰¹ ha sido posible visualizar parte del dibujo subyacente

98. MATTEINI, M.; MOLES, A. *Ciencia y restauración*, p.29-34.

99. MUES ORTS, P. *op. Cit.*, p.57.

100. MUES ORTS, P. *op. Cit.*, p.58.

101. Equipo fotográfico digital Sinarback eVolution 75h. modificado con filtro de infrarrojos de 1100 nm.

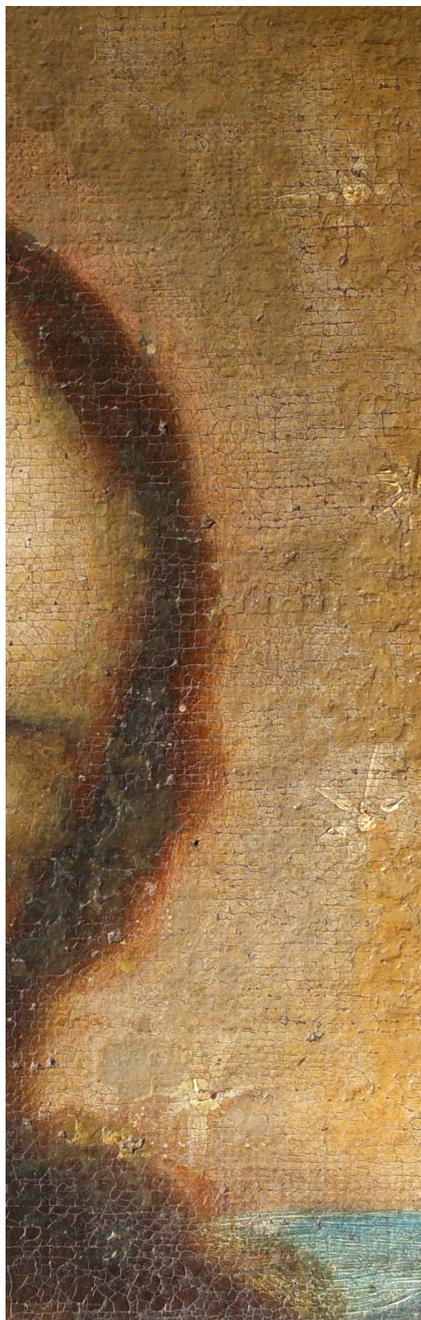


Imagen 39. Detalle de los contornos rojizos y los empastes en las estrellas blancas.

en la zona inferior del manto, del mismo modo que se han identificado cambios de composición en la luna, percibiéndose más claramente en la imagen radiológica¹⁰² un agrandamiento de la misma.

La preferencia por las imprimaciones almagras para ejecutar las pinturas al óleo, como la de nuestra obra, a partir del siglo XVI facilitó trabajar y pintar más rápido, hecho que queda patente en la gran cantidad de cuadros que firmó Cabrera y su taller entre 1755 y 1756¹⁰³, ya que al partir de un medio tono como fondo se ahorra tiempo provocando que la aplicación de las luces fueran más cubrientes y las sombras más transparentes^{104,105}, como sucede en la sotana oscura de San Francisco Javier, que se torna cálida al dejar entrever el cromatismo subyacente de la capa rojiza. Además, muchos pintores novohispanos aprovecharon las preparaciones coloreadas para dejar un perfil rojizo en las figuras¹⁰⁶ y realizar mezclas ópticas, introduciendo *las mezclas de los colores de los pinceles al lienzo*, técnica que fue empleada por los Rodríguez Juárez en contra de las tesis recogidas en el tratado italiano del *Arte Maestra*¹⁰⁷. Estas innovaciones pictóricas pueden verse en los contornos enrojecidos de las figuras de nuestro cuadro (**Imagen 39**), y en las nubes del fondo, que gracias a las catas de limpieza ahora puede apreciarse como los azules por transparencia con el fondo almagra de la preparación forman sutiles tonos violáceos.

Al mismo tiempo la pincelada se volvió más enérgica y suelta, como puede apreciarse en el vuelo del manto de la virgen, y se utilizaron empastes en ciertas zonas¹⁰⁸, que Cabrera supo plasmar en las estrellas de la virgen (**Imagen 39**) al realizar *manchas claras formadas al seco de purissimo blanco* [sic](PACHECO, 1649) como exponía Pacheco en su tratado¹⁰⁹.

Respecto a los colores empleados por Cabrera en su paleta sabemos gracias al químico Alejandro Huerta¹¹⁰ que el pintor utilizaba pigmentos aglutinados en aceite tanto de origen orgánico como inorgánico; la laca de granza y cinabrio para los rojos, siena y sombra natural para los pardos, negro carbón y blanco de plomo, y azul de Prusia. Este último pigmento fue procesado ya en 1704 y

102. Equipo TRANSPORTIX 50, General Electric®, con un tubo de rayos X de 3 kW y un foco de 2,3 con sólo una filtración total de 2 mm de aluminio, trabajo en voltajes muy bajos con un rango de 20 a 110 kV. Chasis radiográfico CR MDT4.0T (Agfa®), en sistema digital. Digitalizador CR 30-X (Agfa®).

103. MUES ORTS, P. *op. Cit.*, p.59.

104. BRUQUETAS GALÁN, R. *op. Cit.*, p.310.

105. Estos aspectos concernientes a la técnica de ejecución son patentes en las densas y opacas pinceladas de las zonas claras, como puede apreciarse en el notable grosor de la capa blanca de la muestra estratigráfica que fue tomada de la mano izquierda de la virgen en comparación con el resto de muestras.

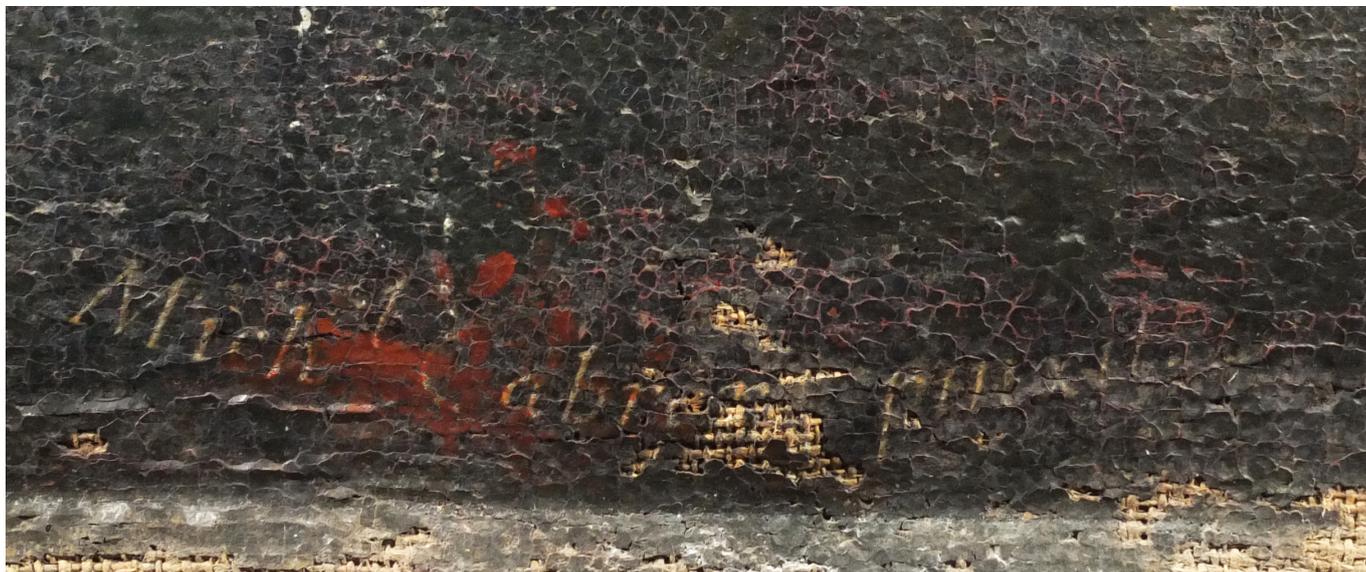
106. MUES ORTS, P. *op. Cit.*, p.58

107. SOTO, M. *El arte maestra, un tratado de pintura novohispano*.

108. MUES ORTS, P. *op. Cit.*, p.62.

109. PACHECO, F. *op. Cit.*, pp. 481-484.

110. TOVAR DE TERESA, G. *op. Cit.*, p.83.



*Mich! Cabrera
pinxit d.
1759.*

Imagen 40. Firma, parte inferior centro.

Imagen 41. Firma digitalizada del cuadro *Sor María Josefa Agustina Dolores*, Miguel Cabrera, 1759.

los expertos sitúan su uso en la Nueva España en el primer cuarto de siglo¹¹¹, por lo que sería muy probable que el manto de la virgen estuviera realizado con este pigmento, pero sería aconsejable realizar una prueba de confirmación mediante microscopía electrónica de rastreo SEM-EDX.

6.3.3 Observación de la firma

La pintura aparece firmada en la parte central del margen inferior en una tonalidad ocre y ,aunque bastante deteriorada y tapada parcialmente por una intensa mancha rojiza, aún puede leerse *Mich! Cabrera Pinxit (Imagen 40)*. La problemática en la identificación de firmas en obras de Cabrera es un hecho patente¹¹², ya que como bien expone el historiador Carrillo y Gariel¹¹³ , el pintor prodigaba en el uso de su firma incluso en aquellas obras que se suponen fueron ejecutadas en su taller. A partir de un artículo del mencionado autor¹¹⁴, entre los años 1740 y 1766 se recogen 33 variaciones en la firma, prevaleciendo el *pinxit* sobre el *fecit*, sobre todo a partir de 1759, encontrándose ejecutadas en colores ocre, tierras pardas, blanco y rojos.

Asegurar la autoría y atribución de esta obra es algo que excede los límites de este trabajo, pero de los datos expuestos anteriormente y de una obra fechada en 1759 de idénticas dimensiones con una firma muy parecida (**Imagen 41**), también en color ocre, podría desprenderse que la obra fuera ejecutada en torno a 1760, cuando Cabrera era ya un pintor de reconocido prestigio al servicio de los Jesuitas y disfrutaba de un estatus social elevado como miembro de la Congregación de la Purísima.

111. MUES ORTS, P. *op. Cit.*, p.62.

112. Tanto Carrillo como Cuadriello coinciden en la gran cantidad de obras que aparecen con firmas apócrifas de Cabrera en el siglo XIX.

113. CARRILLO Y GARIEL, A. *El pintor Miguel Cabrera*, p.43.

114. CARRILLO Y GARIEL, A. *Autógrafos de pintores coloniales*.

6.3.4 Barniz

A partir del examen realizado con luz visible se ha podido comprobar la elevada oxidación, fuerte amarilleamiento y falta de transparencia que presentan las capas de protección-recubrimiento en la obra, características propias del envejecimiento de los barnices tradicionales. A partir del estudio visual realizado mediante fluorescencia visible inducida por luz UV¹¹⁵, se presupone que el barnizado que presenta la obra estaría constituido por una resina natural terpénica. En esta inspección realizada con la lámpara de Wood se han constatado numerosos repintes, por lo que puede ser posible que existan más capas de barniz además del original, apreciándose una gruesa capa en las imágenes tomadas con microscopio USB.

7. ESTUDIO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN

Las múltiples patologías que presenta esta obra, entendidas como daños, son fruto de la degradación y envejecimiento intrínseco por el paso del tiempo de sus materiales, y de la acción combinada de los distintos agentes de deterioro a los que ha estado expuesta. Estos procesos, que son acumulativos, han provocado la fatiga de la obra debido a su acción heterogénea e intermitente, afectando de manera desigual a cada uno de los estratos que conforman este cuadro, los cuales pueden llegar a interactuar de manera muy dispar entre sí debido a la compleja estructura y diferente naturaleza de los materiales que aparecen en las pinturas de caballete.

Todo lo anteriormente expuesto, junto con el conocimiento sobre los materiales y procedimientos empleados por el artista para ejecutar esta pintura, es fundamental para comprender el comportamiento de cada uno de los elementos de manera global y poder entender el estado de conservación en el que se encuentra la obra, aspecto que a continuación se pasa a detallar.



Imagen 42. Acumulación de suciedad en el entelado provocado por el bastidor.

7.1 SOPORTE TEXTIL

Como se ha explicado en el apartado anterior, la tela del soporte original ha sufrido una modificación de sus dimensiones debido a una intervención de entelado de la obra. La nueva tela presenta una acumulación de polvo superficial y suciedad generalizada (**Imagen 42**), especialmente acusada en las zonas inferiores que quedan ocultas por el bastidor, creando un sustrato propicio para la aparición de hongos y bacterias, que en muchos casos puede verse favorecido por las condensaciones de humedad y falta de luz que suelen darse entre los cuadros y la pared. Del mismo modo, son patentes las manchas generalizadas

115. ESPINOSA IPINZA, F.; et. Al. *Fluorescencia visible inducida por radiación UV. Sus usos en conservación y diagnóstico de colecciones. Una revisión crítica.*

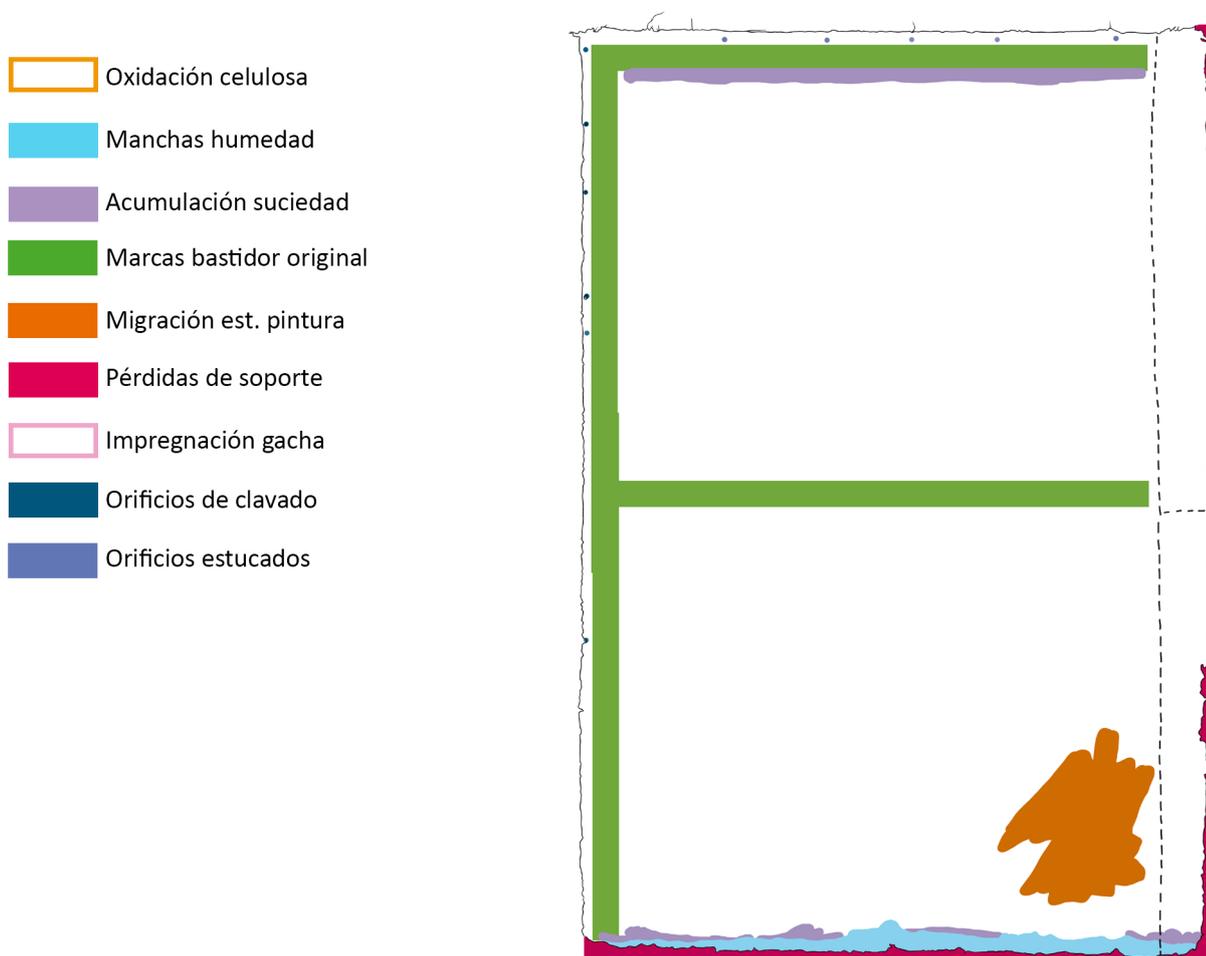


Imagen 43. Mapa de daños_soporte textil.

y los cercos de humedad en la parte baja provocados por la acción del agua, hecho que debió suceder en algún momento tras su intervención, puesto que en el soporte original también se localizan en la misma ubicación, y que ha provocado la pérdida de los estratos pictóricos de casi todo el borde inferior (**Imagen 43**).

El envejecimiento natural y la acción de los agentes foto-oxidativos de deterioro en combinación con la humedad y la temperatura provocan la degradación química de la celulosa¹¹⁶, material presente en ambos soportes. La oxidación de estas fibras ha dado lugar a un resecamiento y acidificación generalizada del soporte, y un oscurecimiento notable como se ha podido comprobar en las zonas no ocultas por el bastidor y en la totalidad del soporte textil original de manera evidente. Esta alteración es inevitable e irreversible y se ve agravada por la hidrólisis ácida que debilita las cadenas de celulosa ocasionando la pérdida de elasticidad y resistencia mecánica de la tela, ya que la tenacidad y límite elástico de las fibras se ve mermada, dando lugar a las distensiones y deformaciones planimétricas que presenta la obra.

116. SAN ANDRÉS MOYA, M.; et. Al. *Fundamentos de química y física para la conservación y restauración*, p.435-442.

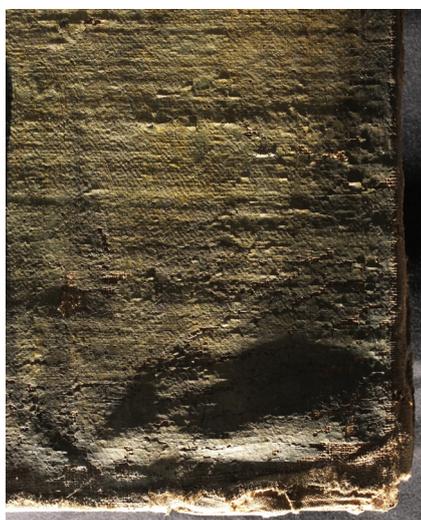


Imagen 44. Separación del soporte textil del entelado, pérdida de adherencia.

Imagen 45. Oxidación producida por los clavos y pérdida de resistencia del soporte.

Imagen 46. Abolsamientos y desforamaciones producidas por el bastidor. Luz rasante.

Junto a estos procesos tienen lugar las constantes contracciones y dilataciones de la tela por la acción de la humedad y la temperatura favorecidas por la alta higroscopicidad y sensibilidad que presentan las fibras celulósicas, hecho que provoca una fatiga en el soporte repercutiendo en el resto de estratos. Por un lado, la tela de refuerzo, más joven y densa, en presencia de humedad se tensa¹¹⁷ experimentando una contracción mayor que la que puede sufrir el envejecido soporte original, cuya trama es más abierta; por otro lado, el adhesivo proteico que une ambos soportes textiles se hincha y reblandece, disminuyendo la adherencia entre ellos, lo que ha provocado su separación (**Imagen 44**). Todos estos factores junto con la pérdida de adhesividad de la supuesta gacha debido a su envejecimiento y biodeterioro, han ocasionado que el entelado haya perdido sus propiedades de refuerzo, hecho que queda patente en los extremos donde ambas telas se encuentran ya separadas, y donde puede verse en los intersticios del soporte textil original gran cantidad de restos de adhesivo y suciedad fruto de la impregnación realizada en el entelado. En cuanto a las costuras que mantienen unidas las tres partes en las que se divide el soporte textil de la obra, todas ellas presentan una buena estabilidad.

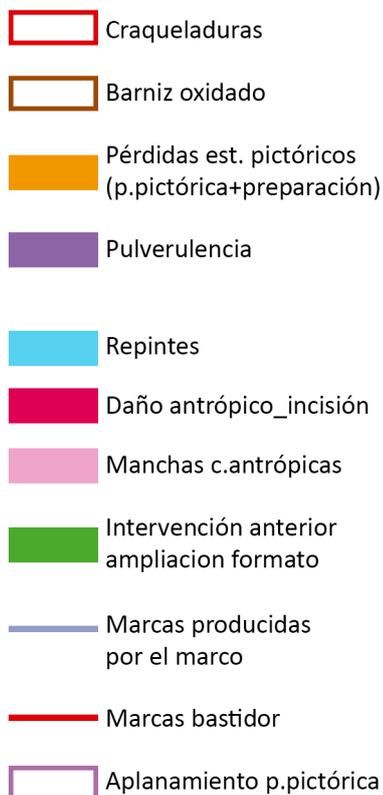
Los bordes son una de las zonas más debilitadas. En ellos se han concentrado las elevadas tensiones producidas por el bastidor y la tela, la cual se encuentra inmovilizada por gabarros, que han ocasionado guirnaldas de tensión por todo su perímetro¹¹⁸. Estos elementos metálicos manifiestan una oxidación y degradación elevada que ha provocado en la tela manchas de corrosión y desgarros (**Imagen 45**), con la consiguiente pérdida de sus propiedades mecánicas y distensión.

7.2 BASTIDOR

El bastidor se encuentra en relativo buen estado de conservación, mostrando suciedad superficial depositada de forma generalizada y de manera más notoria en la parte inferior, pero debido al carácter anisotrópico del soporte lúneo y su sensible respuesta a los cambios termohigrométricos se encuentra ligeramente alabeado. Algunas esquinas se encuentran debilitadas y presentan pequeñas pérdidas de material, y todo el perímetro del bastidor se encuentra recubierto por una cinta oscura de papel engomado, envejecida y muy deteriorada. Además, la fuerte tensión acumulada en todo el perímetro cuando la tela se tensa junto con los factores anteriormente citados, que debilitan el soporte textil provocando deformaciones y distensiones, han dado lugar a la aparición de marcas por el anverso producidas por el bastidor (de aristas vivas y sin galce) y la formación de abolsamientos en la zona inferior como se puede observar en las imágenes tomadas con luz rasante (**Imagen 46**).

117. VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*, p. 39.

118. CASTELL AGUSTÍ, M. *Los bastidores y sus efectos perjudiciales en la pintura sobre lienzo. Caso práctico de restauración*, p.47.



7.3 ESTRATOS PICTÓRICOS

Imagen 47. Mapa de daños_estratos pictóricos

En la alteración de los estratos pictóricos que componen la obra, constituidos por aglutinantes tanto grasos como magros, pigmentos y cargas, y barnices, intervienen tanto la acción del soporte textil ya descrita, como los procesos fotooxidativos y los agentes externos de humedad, temperatura y contaminación atmosférica (Imagen 47).

En cuanto a la película pictórica, los aglutinantes oleosos a base de aceites secativos con el paso del tiempo dan lugar a compuestos mono y dicarboxílicos¹¹⁹ y sufren procesos de entrecruzamiento¹²⁰, que hacen que la obra se acidifique y sea más sensible a la humedad, volviéndose más polar y adquiriendo una tonalidad más amarillenta, fruto todo ello de la oxidación, cualidades que cabría esperar en nuestro caso por la antigüedad de la obra. Por otra parte, no se aprecian defectos notables en la técnica ni cambios cromáticos en los pigmentos debido a alteraciones químicas con el aglutinante por incompatibilidades, pero, debido a una disminución del índice de refracción del mismo, sí que es posible ver arrepenimientos en la parte baja de la túnica y en la luna a los pies de la virgen.

119. DOMÉNECH CARBÓ, M.T. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*, p. 212.

120. SAN ANDRÉS MOYA, M.; et. Al. *op. Cit.*, p.268.

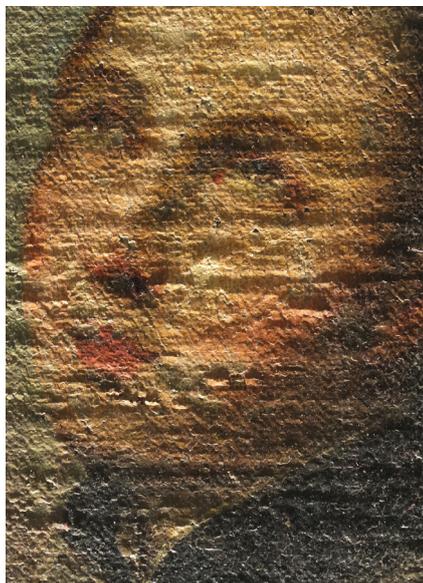


Imagen 48. Descohesión de la película pictórica a través de luz rasante.

Imagen 49. Imagen RTI donde puede apreciarse el cambio de textura de la banda superior y la dosificación descompensada de estucos en los ojos.

Junto al envejecimiento y degradación de la capa pictórica descrito, y debido a los cambios dimensionales que experimenta el soporte textil en presencia de humedad y el estado reblandecido que adquieren los aglutinantes magros que forman la capa de preparación (especialmente la alamgra es muy sensible), la pintura se encuentra muy craquelada y poco cohesionada, lo que ha provocado su separación de la tela, ocasionando desprendimientos que se manifiestan en forma de lagunas o pérdidas, afectando a todos los niveles estratigráficos, dejando a la vista el soporte textil¹²¹. Estos cuarteados que se encuentran por toda la obra, debido al propio envejecimiento de la pintura y su pérdida de elasticidad acusando los movimientos del lienzo, han sido acrecentados por la acción antrópica de una intervención de entelado, siendo fácilmente visibles mediante luz rasante (**Imagen 48**), mientras que resultan más desapercibidos en el perímetro donde la pintura ha estado protegida por el bastidor. A todos estos daños se suman las numerosas pérdidas de pintura de los bordes y esquinas, producidas por desgastes y abrasiones, y el cambio de formato que sufrió tras su entelado.

A todo lo anteriormente expuesto hay que añadir el elevado grado de oxidación y amarilleamiento de la gruesa capa de barniz existente, que dificulta notablemente la percepción de las formas y colores originales junto con las veladuras que tan sutilmente aplicó Cabrera. A las alteraciones anteriores se incluyen las producidas por causas antrópicas; derivadas de la intervención previas de entelado y los posibles actos vandálicos que ha sufrido la obra.

En la operación de entelado, la obra se sometió a condiciones de humedad, temperatura y planchado excesivas que han repercutido en la estabilidad de los estratos que la forman como ya se ha podido ver y de manera especial sobre su aspecto estético, ya que toda la fina película pictórica se halla marcada por la trama de la tela y los empastes han sido aplanados. Como consecuencia, las cualidades de *hermosura*, *suavidad* y *relieve* que comenta Cabrera al final de su *Maravilla Americana* y que debe tener la pintura parafraseando a Pacheco¹²² se han perdido para siempre.

Durante esta intervención, también se realizaron enmasillados de dosificación excesiva acompañados por numerosos repintes invasivos que aparecen distribuidos de manera heterogénea por toda la obra y que han sido identificados gracias al análisis de fluorescencia visible inducida por luz ultravioleta, y comparados con las imágenes tomadas mediante el método Reflectance Transformation Imaging (RTI)¹²³ (**Imagen 49**). De esta manera resulta posible

121. FUSTER LÓPEZ, L. *Aproximación al estudio de la humedad como mecanismo favorecedor del deterioro de la película pictórica*, pp. 87-99.

122. TOVAR DE TERESA, G. op. Cit., p.51.

123. Para este estudio el autor ha generado 2 archivos .rti para examinar tanto el rostro de la virgen como la firma del margen inferior.

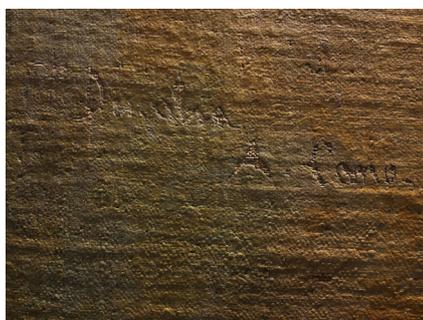
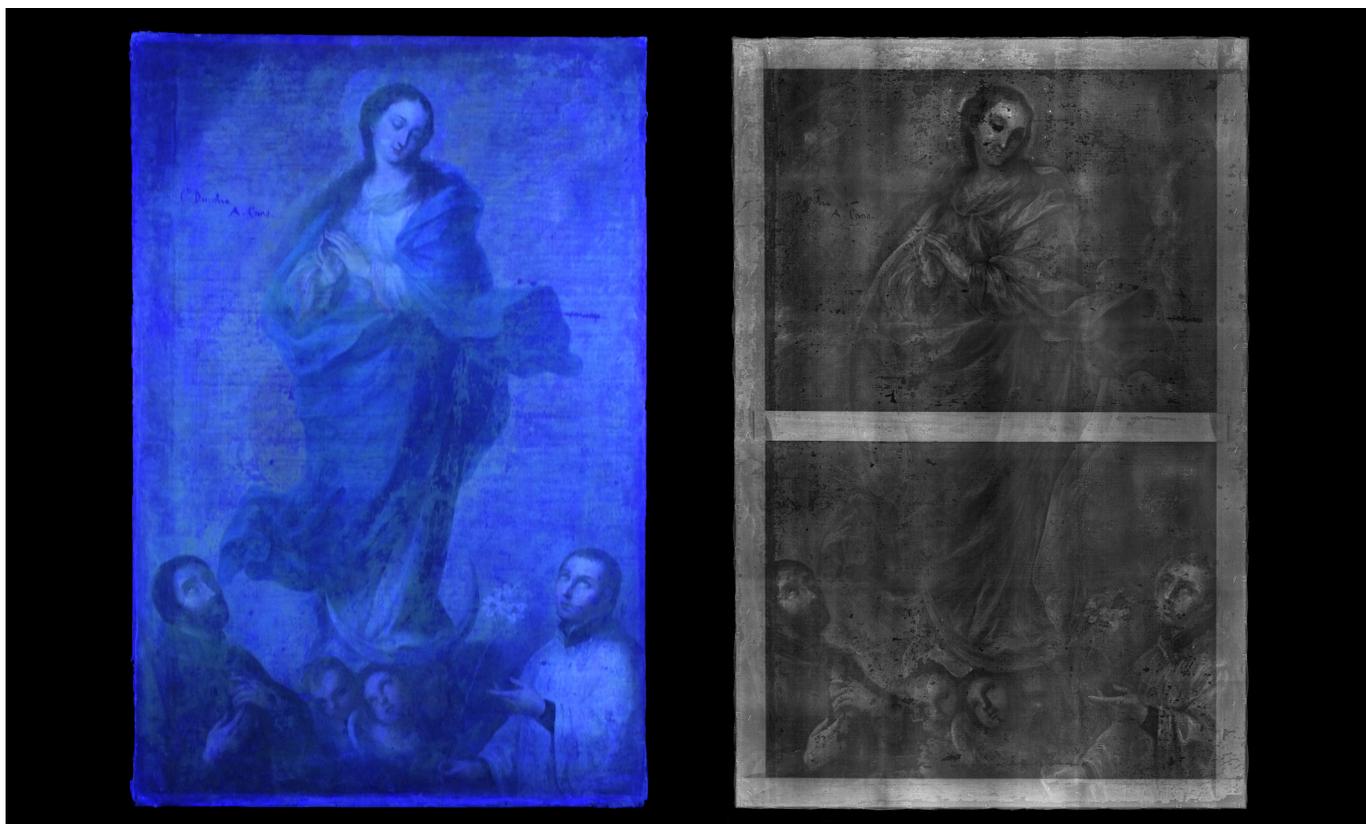


Imagen 50. Pérdidas y repintes visibles a partir de fluorescencia visible inducida por ultravioleta, e imagen radiográfica.

Imagen 51. Incisión provocada por causas antrópicas, *Cto Descalzas-A.Cano*. Luz rasante.

identificar de manera evidente cómo todo el borde superior se desdobló y enmasilló, debido al cambio de textura que presenta, y cómo la dosificación de estucos en ambos ojos de la virgen es desequilibrada.

Los enmasillados que se han podido identificar en los agujeros del margen superior tienen un aspecto de color gris claro que ha sido posible identificar también en otras zonas como en la sotana de San Francisco Javier, gracias a las catas de limpieza. El lugar donde se manifiesta una mayor presencia de estos estucados es en la esquina superior derecha y toda la zona de la costura, debido a la extrema rigidez y acartonamiento que se percibe y el rayado existente en forma de cuadrícula a mitad del cuadro.

Gran cantidad de los repintes (**Imagen 50**) se localizan en la zona del manto y el rostro de la virgen, mientras que otros se concentran en la figura de San Francisco Javier, los rostros de los querubines y en el borde derecho ocultando un filo dorado. En el caso de los repintes situados en los ojos de la virgen, estos son permeables a los rayos X y en caso de estar realizados con blanco titanio serían posteriores a 1920, fecha en la que comenzó a extenderse su uso¹²⁴. Este hecho, junto con el estudio del inciso *Cto Descalzas-A.Cano* (**Imagen 51**) situado al lado izquierdo de la virgen, que quizás pueda tener una función descriptiva más que vandálica, podría ayudar a datar las posibles intervenciones a las que ha sido sometida la obra.

124 MATTEINI, M.; MOLES, A. op. Cit.

8. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

En primer lugar se procederá a retirar la obra de su marco y se realizará una aspiración general mediante succión controlada de los estratos de suciedad superficial depositada. Puesto que los estratos pictóricos se encuentran muy craquelados y descohesionados, se realizará una protección del anverso (empapelado-facing), en base a los estudios previos, con un adhesivo proteico de origen animal y un estrato celulósico, para poder desarrollar las tareas posteriores sobre el soporte textil por el reverso de la obra.

Una vez protegida será desclavada para poder acceder a los depósitos de suciedad existentes entre la tela y el bastidor, que serán retirados mediante una limpieza mecánica con brocha y aspiración controlada. A continuación se procederá a retirar la tela del entelado de refuerzo. Este proceso se realizará desplazando la tela paralelamente a la superficie original, que deberá ser sujeta con peso. Tras la eliminación del entelado, será preciso retirar los restos de adhesivo impregnados que hayan quedado sobre el soporte original. Se valorará la efectividad de diferentes sistemas para escoger el más adecuado para evitar degradar más los hilos.

Después de liberar el soporte original del entelado, la obra será fijada sobre una superficie estable. Seguidamente, se retirará la protección para poder realizar la limpieza y remoción de estucos y repintes envejecidos según el protocolo desarrollado a partir de las catas de limpieza.

Como los estratos de preparación y la película pictórica únicamente se habían protegido al comienzo de la intervención para facilitar las tareas por el reverso y evitar más desprendimientos, durante esta fase se realizará una protección-fijación de toda la obra que ayude a sentar la policromía y eliminar las deformaciones planimétricas que presenta, para poder hacer el posterior entelado de bordes.

En este punto de la intervención, con la pintura protegida por el proceso de fijación anterior, se actuará sobre el reverso acometiendo el entelado de bordes de cara a reforzar todo su perímetro y posibilitar su tensado y el resto de tratamientos estéticos en la obra. El material de las nuevas bandas deberá presentar una compatibilidad óptima con el soporte original. Dichas bandas serán impermeabilizadas para conseguir cierta rigidez y menos reactividad ante las variaciones termohigrométricas antes de proceder a su adhesión mediante un adhesivo termoplástico por regeneración mediante calor y presión. Se establecerá la medida de las nuevas bandas dispuestas en “aspa” en base a un diseño calculado previamente, respetando las costuras originales.



Imagen 52. Reintegración digital a partir del cuadro de Miguel Cabrera, *La Virgen y el Niño Jesús ofrecen azucenas como símbolo de pureza a San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka*, 1750.

A continuación se eliminará el papel de protección y, aprovechando la acción de la humedad de este proceso, se tensará la obra sobre un nuevo bastidor mediante la colocación de cuñas. Como ya se ha mencionado, el bastidor no es el original y supone un inconveniente para el estado de conservación de la obra, por esta razón será retirado y cambiado por uno más adecuado. El nuevo bastidor de madera será encargado a medida, recibirá un tratamiento preventivo contra xilófagos y se aplicará un recubrimiento muy ligero de protección para reducir la reactividad de la madera joven a los cambios termohigrométricos. Para el montaje de la obra en el bastidor se graparán sobre los cantos los nuevos bordes con grapas de acero inoxidable en posición inclinada con respecto a la trama y la urdimbre con la intención de repartir las tensiones. Entre el grapado y la obra se colocará un estrato intermedio de amortiguación.

A continuación tendrán lugar los procesos estéticos encaminados a restablecer la unidad visual de la obra, integrando faltantes y lagunas, basados en un sistema de múltiples capas superpuestas de barnizados entre cada uno de los procesos de reintegración cromática y reposición de faltantes que se llevarán a cabo de cara a facilitar su reversibilidad. Puesto que esta fase de la intervención repercute en el aspecto de la obra y su comprensión, será necesario realizar un estudio sobre los barnices y acabados de las pinturas novohispanas en la época de Cabrera para evitar falsos históricos.

En primer lugar se realizará un barnizado general previo al estucado. Seguidamente se formulará una masilla para la reposición de faltantes compuesta por un aglutinante orgánico natural de origen animal tipo gelatina técnica y una carga inerte, carbonato cálcico. Después de su aplicación a pincel hasta colmar la laguna se procederá al desestucado-nivelado y texturización de las mismas mediante impronta de un patrón que reproduzca la marcada textura de la tela. Este proceso trata de aproximar la reflexión de la luz incidente sobre las lagunas respecto a la que tiene lugar en el resto de la pintura original. Se deberá valorar el tratamiento sobre la parte incisa “C^{to} Descalzas-A.Cano”

A continuación se reintegrará con colores a la acuarela los faltantes aproximando tono, matiz y saturación de cada una de las lagunas respecto a las zonas adyacentes lo máximo posible, para facilitar las posteriores tareas de ajuste final con colores al barniz, previo barnizado de separación entre ambas reintegraciones cromáticas. Se valorará el sistema gráfico de reintegración y se podrán tomar como referencia alguna de las imágenes que se han realizado digitalmente para facilitar este proceso (**Imagen 52**). Para terminar la obra recibirá un barnizado de protección final.

Las fases, materiales y observaciones de esta propuesta de intervención quedan recogidas en una tabla. “Ver ANEXO IV”

9. CONCLUSIONES

El presente trabajo ha desarrollado una serie de estudios de carácter histórico, estético y técnico, que junto con el examen de sus materiales constituyentes y el estado de conservación en el que se encuentran, han permitido profundizar en el conocimiento de la obra y su relevancia como bien cultural, poniendo de manifiesto su gran valor artístico e histórico dentro de la riqueza patrimonial que constituye la pintura novohispana.

La obra se contextualiza dentro de la pintura novohispana del siglo XVIII, como heredera de los cambios artísticos y técnicos que tuvieron lugar a principios de la centuria en el entorno a la academia de los hermanos Rodríguez Juárez, influenciada de manera particular por los pintores Juan Francisco de Aguilera y José de Ibarra.

Este cuadro podría reafirmar el status que alcanzó el pintor Miguel Cabrera al servicio de los jesuitas, cuando se consagró como el pintor más importante de su generación tras escribir su “Maravilla Americana”, al representar a la Purísima acompañada de los santos jesuitas San Francisco Javier y San Luis Gonzaga. Además, en el caso de que Cabrera hubiese pertenecido a la Congregación de la Purísima como sostienen algunas fuentes, la obra se situaría en un momento en el que la pintura pasó a ser reconocida como una profesión intelectual, poniendo de manifiesto el interés que tuvieron todos los pintores de su siglo en la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Nueva España.

Estilísticamente no ha sido posible dar con una fuente gráfica o modelo que Cabrera copiara estrictamente más allá de las evidentes influencias que se aprecian de Juan Francisco de Aguilera y José de Ibarra, pero sí que ha sido posible comprobar como el pintor se autocita, repitiendo cánones y fisionomías en su producción, como también sucede en nuestra obra, enmarcada estéticamente dentro del término del “murillismo”.

El examen técnico de la obra ha permitido constatar que la naturaleza de las fibras que constituyen el soporte textil, los estratos de preparación y la técnica de ejecución no difieren de los empleados en la pintura novohispana del siglo XVIII. Del mismo modo no se alejan de lo expuesto en los tratados históricos de Pacheco y Palomino. A partir de los datos obtenidos del estudio técnico se desprende que la obra ha podido sufrir un cambio de sus dimensiones originales. Por otro lado, la comparación y observación de su firma ha permitido establecer como hipótesis la fecha de su ejecución en torno a 1760, pero es una conclusión que requeriría un estudio más exhaustivo. Así mismo se debería examinar la naturaleza de los pigmentos para cotejar la obra con otras de Miguel Cabrera y realizar un estudio sobre las veladuras y barnices que se

aplicaban en su época de cara a diseñar los tratamientos estéticos de su intervención de manera acorde al aspecto y acabado que presentaban las pinturas novohispanas de mediados del siglo XVIII.

A partir del análisis de las patologías que presenta la obra, se ha procedido a diagnosticar el estado de conservación, estableciendo una relación entre las alteraciones que presenta y los agentes de deterioro que las han ocasionado, presentando la obra un estado de conservación deficiente que justificaría una futura intervención de restauración. El entelado que presenta la obra fruto de una intervención anterior ha provocado daños irreversibles que repercuten tanto a nivel estructural como estético.

La utilización de fichas, gráficos y diagramas, como los que se han elaborado, ha puesto de manifiesto la importante utilidad que tienen a la hora de recopilar, ordenar, analizar y comparar los datos que se han manejado durante la elaboración de este informe, por lo que se recomienda su utilización en futuros trabajos.

Gracias al examen técnico y pruebas previas que han permitido la caracterización de los distintos materiales que forman la obra y al diagnóstico de su intervención, junto con la relevancia histórica y estética, se ha estructurado una propuesta de intervención que deberá ser reformulada conforme se encuentren nuevos planteamientos surgidos durante su proceso de restauración, tras el cual se deberán valorar las medidas de conservación preventiva oportunas para su transmisión a futuras generaciones.

10. BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUZ, D. *Murillo*. Madrid: Espasa Calpe, 1980.
- BAREA AZCÓN, P. Pinturas novohispanas en España: responsables, finalidad y procedimiento. En: *Anuario de Estudios americanos*. Sevilla: CSIC, 2007, núm. 2, ISSN: 0210-5810.
- . Pintura novohispana en Galicia. En: *Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*. Galicia: RAGBANSR, 2008-2009, núm. 40, ISSN: 0212-6117.
- BELTRAMI. *Le Mexique*. París: Crevot Libraire, 1830.
- BERTINI, G. La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma. En: MORÁN TURINA, M. *El arte en la corte de Felipe V*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2002.
- BROWN, J. *La Edad de Oro de la Pintura Española*. Madrid: Nerea, 1990.
- BRUQUETAS GALÁN, R. *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de Oro*. España: Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2007.
- BULWER, J. *Chirologia, or the natural language of the hand*. London: Tho Harper, Heryn Twyfor, 1644. [Consulta: 2019-3-20] Disponible en: <https://archive.org/details/gu_chirologianat00gent/page/n6>
- CABRERA, M. *Maravilla americana, y conjunto de raras maravillas*. México: Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756. [Consulta: 2019-3-20] Disponible en: <<https://archive.org/details/maravillaamerica00cabr>>
- CALVO, A. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.
- CAMPO, G.; BAGAN, R.; ORIOLS, N. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009.
- CARRILLO Y GARIEL, A. *El pintor Miguel Cabrera*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966.
- . *Autógrafos de pintores coloniales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1953.
- CASTELL AGUSTÍ, M. Los bastidores y sus efectos perjudiciales en la pintura sobre lienzo. Caso práctico de restauración. En: VIVANCOS RAMÓN, V. *Obras restauradas curso 2000-2001, Unidad de restauración de pintura de caballete y retablos*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2002.
- COUTO, J.B. *Diálogo sobre la historia de la pintura en México, estudio introductorio de Juana Gutiérrez Haces y notas de Roglio Ruiz Gómar*. México: Cien de México, 1995.
- CUADRIELLO, J. *Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila*. México: Artes de México, 1995.

- . Zodiaco Mariano, 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México. En: *Colonial Latin American review*. México, 2005, núm. 2, ISSN: 1060-9164.
- . Cifra, signo y artilugio: el “ocho” de Guadalupe. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017, núm. 110, ISSN-e: 0185-1276. [Consulta: 2019-5-21]. Disponible en: <<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2593/3254>>
- DE LA TORRE, E.; NAVARRO DE ANDA, R. *Testimonios históricos guadalupanos*. México: FCE, 1999.
- DE OVIEDO, J.A. *Elogio de muchos hermanos coadjutores de la Compañía de Jesús que en las quatro partes del Mundo han florecido con grandes créditos de Santidad, primera parte*. México: Imprenta de la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, 1755.
- DECORME, G. *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial, 1572-1767, tomo 1, Fundaciones y obras*. México: Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 1941.
- DOMÉNECH CARBÓ, M.T. *Principios físico-químicos de los materiales integrantes de los bienes culturales*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2013.
- ELENA ALCALÁ, L. Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011, núm. 99, ISSN: 1870-3062.
- ELENA ALCALÁ, L.; CUADRIELLO, J.; KATZEW, I.; MUES ORTS, P. *Painted in Mexico, 1700-1790: Pinxit Mexici*. En: KATZEW, I. *Painted in México, 1700-1790*. Estados Unidos: Los Ángeles Country Museum of Art, 2017.
- ESCAMILLA GONZÁLEZ, I.; SOUTO MANTECÓN, M; PINZÓN RÍOS, G. *Resonancias Imperiales. América y el Tratado de Utrecht de 1713*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, 2015.
- ESPINOSA IPINZA, F.; RIVAS POBLETE, V. Fluorescencia visible inducida por radiación UV. Sus usos en conservación y diagnóstico de colecciones. Una revisión crítica. En: *Conserva*. Chile: Centro Nacional de Conservación y Restauración, 2011, núm. 16, ISSN: 0717-3539.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R. Promotores y donantes de la pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la Trinidad antropomorfa. En: *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*. País Vasco, 2014, núm. 4, ISSN: 1989-9262.
- FUSTER LÓPEZ, L. Aproximación al estudio de la humedad como mecanismo favorecedor del deterioro de la película pictórica. En: VIVANCOS RAMÓN, V. *Obras restauradas curso 2000-2001, Unidad de restauración de pintura de caballete y retablos*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2002.
- GAYO, M. D.; JOVER DE CELIS, M. Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España. En: *Boletín del Museo del*

- Prado. España: Museo del Prado, 2010, núm. 28.
- GUTIÉRREZ HACES, J. ¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana? Avance de una investigación en ciernes. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, núm. 80, ISSN: 0185-1276. [Consulta: 2019-4-20]. Disponible en: <<http://www.scielo.org.mx/pdf/aiie/v24n80/v24n80a2.pdf>>
- HALCÓN, F. El artista en la sociedad novohispana del Barroco. En: *III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001. [Consulta: 2019-2-19]. Disponible en: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/18095/file_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- KATZEW, I. Preface. En: KATZEW, I. *Painted in Mexico, 1700-1790*. Estados Unidos: Los Ángeles Country Museum of Art, 2017.
- . *Painted in Mexico, 1700-1790*. Estados Unidos: Los Ángeles Country Museum of Art, 2017.
- LE BRUN, C. *Methode pour apprendre a dessiner les passions*. Amsterdam: F. Platts, 1702. [Consulta: 2019-5-21] Disponible en: <<https://archive.org/details/methodepourappre00lebr/page/n8>>
- LEVI D'ANCONA, M. *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Age and the Early Renaissance*. Nueva York: College Art Association of America and Art bulletin, 1957.
- LLORENÇ HERRERO, M.; CATALÁ GORGUES, M. A. *La inmaculada Concepción en la Historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, J.C. Pinturas mexicanas en Murcia y un tríptico murciano de Nuestra Señora de Guadalupe. En: *Anales del Instituto De Investigaciones Estéticas*. Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963, núm. 30. ISSN: 1870-3062. [Consulta: 2019-2-19]. Disponible en: <<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/757/744>>
- MACARRÓN MIGUEL, A.M. *Historia de la conservación y la restauración. Desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Editorial Tecnos (grupo Anaya, S. A.), 2013.
- MATTEINI, M.; MOLES, A. *Ciencia y restauración*. Hondarribia: Editorial Nerea, 2001.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V. Hacer visible lo indefendible. Iconografías de la Inmaculada Concepción. En: GONZÁLEZ TORNEL, P. *Intacta María. Política y religiosidad en la España Barroca*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2017.
- MUES ORTS, P. *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana, 2008.
- . Illostrious painting and modern brushes. En: KATZEW, I. *Painted in Mexico 1700-1790*. Estados Unidos: Los Ángeles Country Museum of Art, 2017.
- . Estampas y modelos: Copias, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español en el siglo XVIII. En: *Libros de la Corte.es. Monográfico 5*. Ma-

- drid: Universidad Autónoma de Madrid, (IULCE), 2017, núm. 5, ISSN: 1989-6425.
- OLPHE-GALLARD, M. Croiset, Jean. En O'NEILL, C.E.; DOMÍNGUEZ, J.M. *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-Temático*. España: Instituto Histórico S.I. y Universidad Pontificia Comilla, 2001.
- PACHECO, F. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Faxardo impresor de libros, a la Cerrajería, 1649. [Consulta: 2019-3-20]. Disponible en: <<https://archive.org/details/HArteR03T09>>.
- PEDRO DE PEÑALOSA, R.P. *Juan Croiset, La devoción al Sagrado Corazón de Jesús*. Salamanca: Antonio Villargordo, 1744.
- POZZO, A. *Perspectiva Pictorum et architectorum. Tomo I y II*. Roma: Typis Joannis Jacobi Komarek, 1693. [Consulta: 2019-3-20]. Disponible en: <https://archive.org/details/gri_33125008639367/page/n7>
- RAMÍREZ MONTES, M. En la defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001, núm. 78, ISSN: 0185-1276. [Consulta: 2019-3-23]. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_artext&pid=S0185-12762001000100008>
- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Tomo2. Volumen4, Iconografía de los santos: G-O*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- . *Iconografía del arte cristiano. Tomo2.Volumen3.Iconografía de los santos: A-F*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- REVILLA, M. *El arte en México*. México: Librería Universal Porrúa, 1923.
- ROSENMULLER, C. *Patrons, Partisans, and palace Intrigues: The Court Society of Colonial Mexico, 1702-1710*. Calgary, Canadá: University of Calgary, 2008.
- SAN ANDRÉS MOYA, M.; DE LA VIÑA FERRER, S. *Fundamentos de química y física para la conservación y restauración*. Madrid: Editorial Síntesis, S.L., 2004.
- SANZ SERRANO, M.J. *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII: el sentido de la celebración y su repercusión exterior*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones, 2008.
- SEBASTIAN, S. El pintor Miguel Cabrera y la influencia de Rubens. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974, núm. 3, ISSN: 1870-3062. [Consulta: 2019-3-24]. Disponible en: <<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/991/978>>
- SOTO, M. *El arte maestra, un tratado de pintura novohispano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. 2005.
- STRATTON, S. *La Inmaculada Concepción en el arte español, (trad. De José L. Checa)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.
- SUMANO GONZÁLES, R. Los soportes textiles de las pinturas mexicanas: estudio estadístico e histórico. En: *Intervención*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Escuela Nacional de Conservación, Restaura-

ción y Museografía, 2011, núm. 3, ISSN: 2007-249X. [Consulta: 2019-4-19]. Disponible en: < <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sciarttext&pid=S2007-249X2011000100007>>

TOUSSAINT, M. *Arte colonial en México*. México: México Imprenta Universitaria, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962.

TOVAR DE TERESA, G. Noticias sobre el retablo mayor de Tepotzotlán. México, Antigua Librería Robredo, 1985.

—. Breve ensayo acerca de los escudos de monjas en la pintura novohispana. En: ARMELLA DE ASPE, V; TOVAR DE TERESA, G. *Escudos de monjas*. México: Gutsa, 1993.

—. *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*. México: Grupo Financiero Santander Mexicano, 1995.

VILLARQUIDE, A. *La pintura sobre tela I. Historiografía, técnicas y materiales*. San Sebastián: Editorial Nerea, 2004.

—. *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Editorial Nerea, 2004.

ZARAGOZA, V. El colegio y el noviciado en Tepotzotlan en 1763. En: MONTERO ALARCÓN, A. *Jesuitas. Su expresión mística y profana en la Nueva España*. México: Secretaría de Educación del Estado de México, 2011.

—. *La vida de san Ignacio de Loyola (1757). Serie pictórica de la Casa Profesa de México. Estudio y catálogo* [tesina de máster]. México: Universidad Iberoamericana, 2012.

—. *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 2015.

11. ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. *La Inmaculada Concepción y los jesuitas San Francisco Javier y San Luis Gonzaga*, Miguel Cabrera, S.XVIII, México. Óleo sobre lienzo, 156 x 103 cm. Foto, Juan Monzón Gasca.

Imagen 2. *Sor Juana Inés de la Cruz*, Miguel Cabrera, h. 1750. Fuente, <https://mexicana.cultura.gob.mx/es/repositorio/detalle?id=_suri:ESPECIAL:TransObject:5bce55047a8a0222ef15d471#detalleinfo>

Imagen 3. *El Divino Esposo* (detalle), Miguel Cabrera, h. 1750. Fuente: Metropolitan Museum of Art (MET), <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/719304>>

Imagen 4. *De Español y Torna atrás, Tente en el ayre*, Miguel Cabrera, 1763. Fuente: <https://alcolonial.files.wordpress.com/2012/12/castas_08tenteinaire_max.jpg>

Imagen 5. *La Inmaculada Concepción, escudo de monja*, Miguel Cabrera. Fuente: TOVAR DE TERESA, G. Breve ensayo acerca de los escudos de monjas en la pintura novohispana. En: ARMELLA DE ASPE, V; TOVAR DE TERESA, G. Escudos de monjas. México: Gutsa, 1993, p. 93.

Imagen 6. *D. Manuel Rubio y Salinas, Arzobispo de México*. Miguel Cabrera, 1761. Fuente: <https://mexicana.cultura.gob.mx/en/repositorio/detalle?id=_suri:PINTURA:TransObject:5bc511177a8a0222efe73ce>

Imagen 7. *La Inmaculada Concepción*, Higinio Chávez. Retablo Mayor del templo de San Francisco Javier en Tepotzotlan. Foto, Emmanuel Careaga Morales.

Imagen 8. *San Luis Gonzaga concediendo la salud al novicio Nicolás Celestini*. Miguel Cabrera, 1766. Foto, Emmanuel Careaga Morales.

Imagen 9. *La proclamación pontificia del patronato de la Virgen de Guadalupe sobre el reino de Nueva España*. Miguel Cabrera (atribuido), h.1756. Fuente: ZARAGOZA, V. *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 2015, p.35.

Imagen 10. *La virgen de Guadalupe con las cuatro apariciones*, Miguel Cabrera, 1759. TOVAR DE TERESA, G. *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*. México: Grupo Financiero Santander Mexicano, 1995. cat.84, p.47.

Imagen 11. *La purísima Concepción*. Miguel Cabrera. Sacristía de la Iglesia de Santa Prisca. Taxco, México. RENÉ TAYLOR, G. et.Al. *Santa Prisca restaurada*. México: Espejo de Obsidiana Ediciones, 1999, p.215.

Imagen 12. *El abrazo ante la puerta dorada*. Maestro de Sigena, 1515-1519. Fuente: Museo provincial de Huesca, < <http://museodehuesca.es/dia-de-san-joaquin-y-santa-ana/abrazo-en-la-puerta-dorada/>>

Imagen 13. *Tota Pulchra*, Joan de Joanes, 1576-1577. Foto, Juan Monzón Gasca.

Imagen 14. *La inmaculada Concepción con Miguel Cid*, Francisco Pacheco, h.1619. En GONZÁLEZ POLVILLO, A. La Congregación de la Granada, el Inmaculismo sevillano y los retratos realizados por Francisco Pacheco de tres de sus principales protagonistas: Miguel Cid, Bernrdo de Toro y Mateo Vázquez de Leca. En: Atrio: Revista de historia del arte. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2010, núm. 15, ISSN: 0214-8293. [Consulta: 2019-5-26].

Disponible en: <<https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/413/atrio-15-16-congregacion.pdf?>>

Imagen 15. *La Inmaculada de los Venerables*, Bartolomé Esteban Murillo, 1678. Museo Del Prado. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion-de-los-venerables/76179d81-beaf-4f9e-9a05-ef92340a00d1>>

Imagen 16. *San Francisco Javier*, Miguel Cabrera, 1761. Fuente: ZARAGOZA, V. *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. 2015, p.54.

Imagen 17. *El Sagrado Corazón de Jesús, escudo de monja*, Miguel Cabrera. fuente: KATZEW, I. *Painted in Mexico, 1700-1790*. Estados Unidos: Los Ángeles Country Museum of Art, 2017, fig. 114, p.394.

Imagen 18. *La Virgen y el Niño Jesús ofrecen azucenas como símbolo de pureza a San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka (Detalle)*, Miguel Cabrera, 1750. < <https://artsandculture.google.com/asset/virgen-mar%C3%ADa-y-jes%C3%BAs-con-santos/tAHbuyUT1YGMsg>>

Imagen 19. *La Purísima Concepción con santos jesuitas*, Juan Francisco de Aquilera, primera mitad S.XVIII. <<https://artsandculture.google.com/asset/the-inmaculate-conception-with-jesuits/2gEY-1Q3lqrqUA>>

Imagen 20. *La mujer del Apocalipsis*, Miguel Cabrera, 1760. Fuente: <<http://munal.emuseum.com/objects/358/la-virgen-del-apocalipsis>>

Imagen 21. *La mujer del Apocalipsis*, José de Ibarra, 1750. Fuente: <<http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/606>>

Imagen 22. *Inmaculada Concepción*, Miguel Cabrera. Fuente: <<http://www.museoarocena.com/miguelcabrera>>

Imagen 23. *La Inmaculada Concepción con los jesuitas San Francisco Javier y San Luis Gonzaga (detalle)*, Miguel Cabrera. Foto, Juan Monzón Gasca.

Imagen 24. Alegoría de la *Inmaculada Concepción y los cuatro continentes (detalle)*, Miguel Cabrera (atribuido), h. 1760-1768. fuente: KATZEW, I. *Painted in Mexico, 1700-1790*. Estados Unidos: Los Ángeles Country Museum of Art, 2017, fig. 105, p.384.

Imagen 25. *Méthode pour apprendre à dessiner les passions : proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière- Autre Veneration (5)*, Charles Le Brun, edición 1702. LE BRUN, C. *Methode pour apprendre a dessiner les passions*. Amsterdam: F. Platts, 1702. [Consulta: 2019-5-21] Disponible en: < <https://archive.org/details/methodepourappre00lebr/page/n8>>

Imagen 26. Diagrama de planos de profundidad y composición de diagonales y recorridos visuales. Dimensionado en palmos. Imagen, Juan Monzón Gasca.

Imagen 27. Imagen del reverso. Foto, Juan Monzón Gasca.

Imagen 28. Soporte textil de la obra. Foto, Juan Monzón Gasca.

Imagen 29. Soporte de la tela de entelado. Foto, Juan Monzón Gasca.

Imagen 30. Comparación de la densidad del ligamento a escala 2:1 , soporte textil original (izq.) vs soporte de entelado (dcha.) Análisis e imágenes, J. Monzón Gasca.

Imagen 31. Caracterización del hilo del soporte textil original, lupa binocular. Análisis e imágenes, Juan Monzón Gasca.

- Imagen 32.** Identificación de fibras del soporte textil original, microscopio. Análisis e imágenes, Juan Monzón Gasca.
- Imagen 33.** Detalle de la costura. Foto, Juan Monzón Gasca.
- Imagen 34.** Comparación del soporte de entelado (línea roja) y el soporte textil original (gris), costuras, marcas de bastidor y pérdidas de soporte (rosa). Imagen Juan Monzón Gasca.
- Imagen 35.** Sistema constructivo del ensamblaje. Diseño 3D Juan Monzón Gasca.
- Imagen 36.** *El Arte de la Pintura, su Antigüedad y Grandezas*, Francisco Pacheco, impreso en 1649. PACHECO, F. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Faxardo impresor de libros, a la Cerrajería, 1649, p.1. [Consulta: 2019-3-20]. Disponible en: <<https://archive.org/details/HArteR03T09>>.
- Imagen 37. a,b,c.** Muestras estratigráficas de la zona de repinte azul, filo dorado y carnación. Imprimación roja-almagra. Foto, Juan Monzón Gasca.
- Imagen 38.** *Reflectografía infraroja*. Foto Isidro Puig.
- Imagen 39.** Detalle de los contornos rojizos y los empastes en las estrellas blancas. Foto, Juan Monzón Gasca.
- Imagen 40.** Firma, parte inferior centro. Foto, Juan Monzón Gasca.
- Imagen 41.** Firma digitalizada del cuadro *Sor María Josefa Agustina Dolores*, Miguel Cabrera, 1759. CARRILLO Y GARIEL, A. *El pintor Miguel Cabrera*, p.45. Firma vectorizada por Juan Monzón Gasca.
- Imagen 42.** Acumulación de suciedad en el entelado provocado por el bastidor. Foto, Juan Monzón Gasca.
- Imagen 43.** Mapa de daños_soporte textil. Imagen, Juan Monzón Gasca.
- Imagen 44.** Separación del soporte textil del entelado, pérdida de adherencia. Foto, Juan Monzón Gasca.
- Imagen 45.** Oxidación producida por los clavos y pérdida de resistencia del soporte. Foto, Juan Monzón Gasca.
- Imagen 46.** Abolsamientos y desforamciones producidas por el bastidor. Luz rasante. Foto, Juan Monzón Gasca.
- Imagen 47.** Mapa de daños_estratos pictóricos. Imagen, Juan Monzón Gasca.
- Imagen 48.** Descohesión de la película pictórica a través de luz rasante. Foto, Juan Monzón Gasca.
- Imagen 49.** Imagen RTI donde puede apreciarse el cambio de textura de la banda superior y la dosificación descompensada de estucos en los ojos. Elaboración de estudios y foto, Juan Monzón Gasca.
- Imagen 50.** Pérdidas y repintes visibles a partir de fluorescencia visible inducida por ultravioleta, e imagen radiográfica. Foto, Juan Monzón Gasca.
- Imagen 51.** Incisión provocada por causas antrópicas, *Cto Descalzas-A.Cano*. Luz rasante. Foto, Juan Monzón Gasca.
- Imagen 52.** Reintegración digital a partir del cuadro de Miguel Cabrera, *La Virgen y el Niño Jesús ofrecen azucenas como símbolo de pureza a San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka*, 1750. Diseño, Juan Monzón Gasca a partir de: <<https://artsandculture.google.com/asset/virgen-mar%C3%ADa-y-jes%C3%BAs-con-santos/tAHbuyUT1YGMsg>>.

10. ANEXOS

ANEXO I. ENSAYO_EL CAMBIO DE DINASTÍA, DE LOS AUSTRIAS A LOS BORBONES.



Imagen I. Felipe V, rey de España, Louis Michel Van Loo, 1739. Museo del Prado.

En 1713 la Paz de Utrecht reconocía a Felipe V como el primer rey Borbón de España (Imagen 1) a cambio de su renuncia a los derechos del trono francés; de esta manera se ponía fin a la Guerra de Sucesión, en la cual la monarquía española había sido el escenario principal de los conflictos bélicos europeos durante la primera década del S.XVIII, tras la muerte sin descendencia del último Austria, Carlos II, el Hechizado. La disputa, de repercusión internacional, que enfrentó a Francia y la Corona de Castilla, defensores de Felipe de Anjou, el nieto del Rey Sol, contra la Gran Alianza de la Haya y la Corona de Aragón, que apoyaba al archiduque Carlos, acabó en un renovado mapa europeo y nuevas posiciones en el comercio colonial de las que sin duda Inglaterra salió como principal beneficiada (ahora los ingleses contaban con el navío de permiso y el asiento de negros entre otros privilegios), relegando la hegemonía francesa del siglo anterior a un segundo plano¹.

En España, la nueva dinastía borbónica iniciaba su andadura en este siglo con un fuerte lastre tanto en lo político como en lo económico, fruto de una Hacienda deficitaria y del enorme coste que suponía mantener un amplio y heterogéneo imperio, que desde la conquista del nuevo mundo en el S.XVI, cada vez más parecía estar llegando a su fin. Esta situación, unida a las sucesivas hambrunas que afectaban a la sociedad, dio lugar a un malestar generalizado que en el caso de los territorios de la Corona de Aragón se vio agravada con la declaración de los decretos de Nueva Planta.

Las aspiraciones reformistas de Felipe V, “el Animoso”, se caracterizaron por una centralización del poder del estado en la figura del rey (“L’État, c’est moi”) siguiendo el modelo francés de las intendencias, extendiéndose a todo el territorio con la creación de las denominadas secretarías de despacho o ministerios. Los ministros necesitaban siempre de la aprobación real y fueron simples ejecutores de la voluntad del rey. La política a nivel internacional del monarca estuvo caracterizada por el denominado revisionismo de Utrecht y los sucesivos Pactos de Familia.

En cuanto a las relaciones con la iglesia, éstas también se vieron mo-

1. ESCAMILLA GONZÁLEZ, I. et. Al. *Resonancias Imperiales. América y el Tratado de Utrecht de 1713*.

dificadas, reforzándose la autoridad real y acentuándose el regalismo. Tanto las cuestiones económicas como la designación de cargos eclesiásticos habían sido objeto de controversia en contadas ocasiones, y fueron reguladas en el concordato con la Santa Sede de 1753 gracias al programa reformista del marqués de la Ensenada, enmarcado dentro del reinado de Fernando VI; desde entonces el rey pudo nombrar a los eclesiásticos que deseara para cubrir las sedes vacantes.

Los dos primeros reinados borbónicos vieron el establecimiento de un proyecto absolutista, al más puro estilo francés, enfocado en la recuperación de España como potencia de vocación a la vez atlántica y europea a todos los niveles, que indudablemente tuvo importantes consecuencias para las artes². Este afrancesamiento estuvo respaldado a lo largo de la centuria por todos los monarcas y el público ilustrado, y supuso un refinamiento y modernización tanto a nivel estético como técnico, reflejado en la protección e institucionalización de las artes. Aparecieron las primeras fábricas de manufacturas reales como la de cristales en La Granja de San Ildefonso, la Real Fábrica de loza fina y porcelana en l'Alcora o la Real Fábrica de tapices de Santa Bárbara en Madrid, creándose en 1752 la Real Academia de San Fernando que sentó un precedente en la sistematización de la enseñanza artística en la formación de docentes peninsulares.

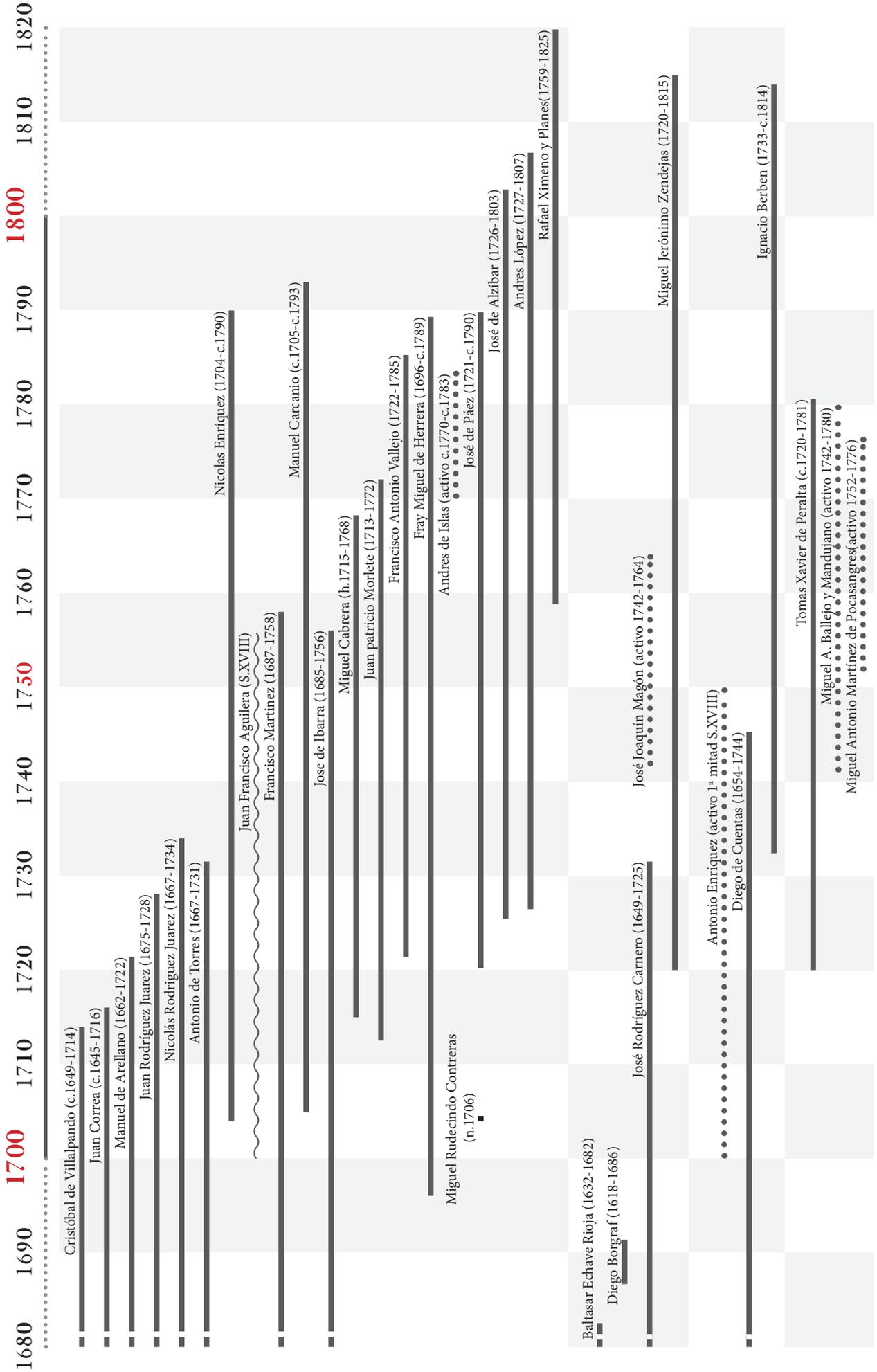
En el ámbito de la pintura cabe destacar a los franceses Jean Ranc y Louis Michel van Loo que introdujeron un nuevo canon retratístico más amanerado y galante, de colores luminosos y brillantes en contraposición a la herencia casi monocromática, oscura y hierática de la tradición hispánica del Siglo de Oro, propia de los Austrias. Más allá de la evidente influencia francesa imperante, fruto del cambio dinástico, el peso del arte italiano tuvo también una notable repercusión en las artes, especialmente a partir del segundo matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio, hija de los duques de Parma. La reina, a la que Antonio Palomino le dedicó la primera parte de su tratado "Museo pictórico y escala óptica", sentía admiración por Carlo Maratta y Batolomé Esteban Murillo, dos artistas que tuvieron una gran repercusión en la pintura novohispana del momento³. La influencia italiana continuó durante el reinado de su hijo Carlos III con la llegada del pintor bohemio Anton Raphael Mengs y el veneciano Giovanni Battista Tiepolo.

2. MUES ORTS, P. *Illostrious painting and modern brushes*, pp. 52-70

3. BERTINI, G. *La formación cultural y la educación artística de Isabel de Farnesio en la corte de Parma*, pp. 417-433

ANEXO II. PINTORES NOVOHISPANOS S.XVIII, LÍNEA DEL TIEMPO

La pintura novohispana en el Siglo XVIII



ANEXO III_FICHA TÉCNICA Y ESTUDIOS PREVIOS

Datos de la Obra			
autor	Miguel Cabrera (Oaxaca h.1720 - México 1768)		
título	Inmaculada concepción con los santos jesuitas San Francisco Javier y San Luis Gonzaga		
temática	Religiosa	cronología	S.XVIII (1750-1768)
ICONCLASS	código: 11F2321	descripción: Inmaculada con santos	
técnica	óleo sobre lienzo		
medidas	altura:	con marco 163 cm	anchura: con marco 110 cm
		sin marco 156 cm	sin marco 103 cm
firma	"Mich ^l Cabrera pinxit" en ocre	ubicación	borde inferior centro
	observaciones: ligeramente desgastada y parcialmente oculta por una mancha de color rojo intenso		
fecha	no firmada	ubicación	-
	observaciones: -		
sellos	-		
inscripciones	presenta un grafismo inciso sobre la película pictórica, zona superior izquierda. "C ^{to} descalzas-A.Cano"		
marco	Si, no corresponde a la cronología de la obra		
estado de conservación	regular, soporte reentelado, p. pictórica con pérdidas, numerosos repintes y barniz oxidado.		
Datos de registro			
nº registro	20180222	nº ficha técnica	1
restaurador	Juan Monzón Gasca		
lugar de intervención	Universidad Politécnica de Valencia_Instituto de Restauración del Patrimonio, CPI, 8K.		
fecha de entrada	28/01/2019	fecha de salida	dd/mm/aa

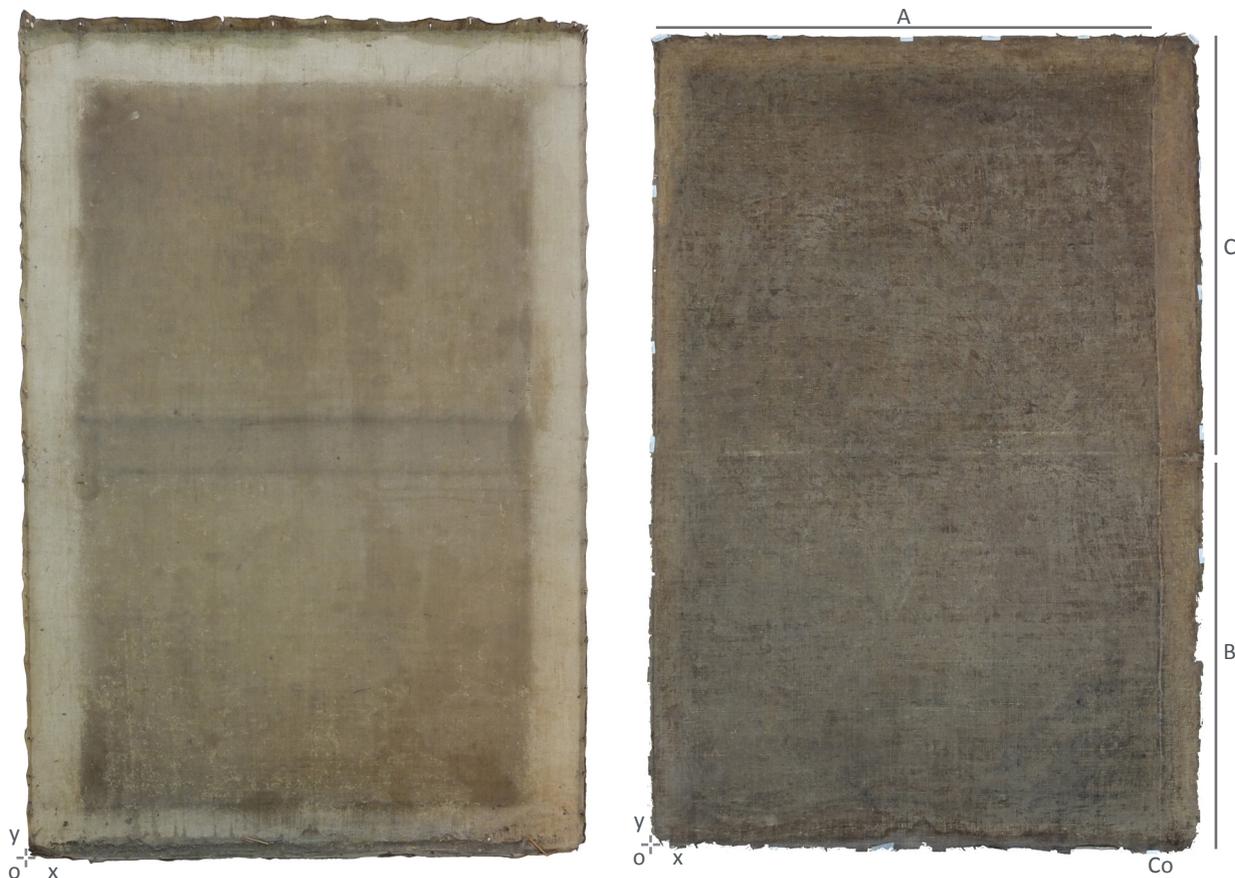


Fotografía inicial anverso



Fotografía inicial reverso

Soporte textil_Estudio técnico					observaciones	
dimensiones totales	entelado	158,5 cm	entelado	105,7 cm	Ambos soporte presentan los bordes cortados	
	soporte original	157 cm	soporte original	104 cm		
dimensiones superficie pintada	altura:	max_	156,5 cm	anchura:	max_	El soporte original muestra marcas de un bastidor anterior de anchura 4,5 cm
		min_	149 cm		min_	

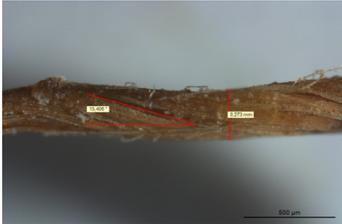
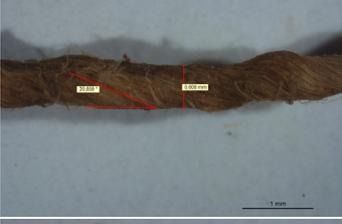


reverso_tela de entelado (e)

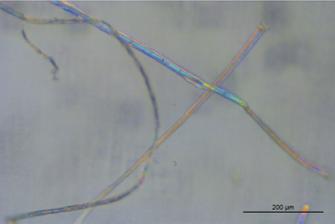
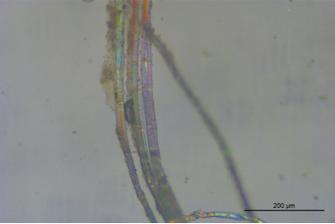
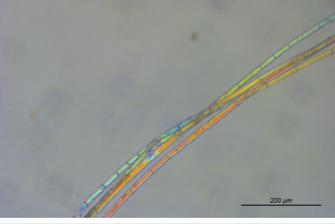
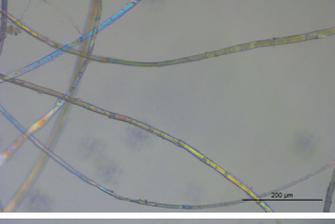
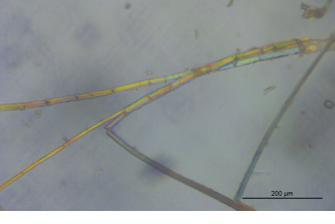
reverso_soporte textil original

	A	B	C	e	Co
	original	original	original	entelado	costura
dimensiones	157 x 96 cm	75 x 8,5 cm	82 x 8,5 cm	158,5 x 105,7 cm	
LIGAMENTO	tafetán	tafetán	tafetán	tafetán	
 1e1 imágenes escala 2:1					
coordenadas (x,y)	(52cm, 56cm)	(100cm, 56cm)	(100cm, 113cm)	(58 cm, 76cm)	
observaciones		El soporte de entelado es muy homogéneo y compacto, con hilos de casi idéntico grosor. Elaborado en telar industrial. El soporte original presenta hilos con diferentes grosores y nudos. El tisaje no es uniforme presentando defectos propios de un telar mecánico manual.			costura conocida como "punto por cima" según los escritos de Palomino.
densidad					
sentido vertical	8 hilos/cm	9 hilos/cm	9 hilos/cm	16 hilos/cm	
sentido horizontal	8 hilos/cm	9 hilos/cm	9 hilos/cm	16 hilos/cm	

Realizada con un hilo basto y rugoso.

HILO*					
(A) hilo vert. (2,156)		nº cabos	sentido torsión	ángulo torsión	descripción
		1	torsión "Z"	aprox 74º poco torsionado	hilo de color crudo oscuro, grosor medio impregnado de restos de adhesivo del entelado
(A) hilo horizt. (2,156)		nº cabos	sentido torsión	ángulo torsión	descripción
		1	torsión "Z"	-	hilo de color crudo, grosor medio, deformado, impregnado de restos de adhesivo del entelado
(Co) Costura (96,152)		nº cabos	sentido torsión	ángulo torsión	descripción
		1	torsión "Z"	aprox 45º torsión media equilibrada	hilo de color crudo claro, brillante y muy impregnado de restos de adhesivo del entelado
(C) hilo vert. (103,91)		nº cabos	sentido torsión	ángulo torsión	descripción
		1	torsión "Z"	aprox 69º poco torsionado	hilo de color crudo oscuro, grosor medio impregnado de restos de adhesivo del entelado
(C) hilo hoizt. (103,91)		nº cabos	sentido torsión	ángulo torsión	descripción
		1	torsión "Z"	aprox 85º poco torsionado	hilo de color crudo oscuro, grosor medio impregnado de restos de adhesivo del entelado
(e) hilo vertical (3,0)		nº cabos	sentido torsión	ángulo torsión	descripción
		1	torsión "Z"	aprox 70º poco torsionado	hilo de color claro poco cohesionado
(e) hilo horizontal (0,2)		nº cabos	sentido torsión	ángulo torsión	descripción
		1	torsión "Z"	-	hilo de color claro hilo deformado urdimbre (?) impregnado de gacha

*La realización de estos estudios ha seguido las indicaciones que se exponen en: CAMPO, G.; BAGAN, R.; ORIOLS, N. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009.

FIBRA*				
ensayo pirognóstico	naturaleza de la fibra - celulósica - residuo: cenizas blanquecinas	análisis microscopio		(A) hilo vert. (2,156)
prueba de secado-torsión	sentido de giro levógiro lino	estructura cilíndrica, regular, transparente con engrosamientos en forma de nódulo LINO		
ensayo pirognóstico	naturaleza de la fibra - celulósica - residuo: cenizas blanquecinas	análisis microscopio		(A) hilo horiz. (2,156)
prueba de secado-torsión	sentido de giro levógiro lino	estructura cilíndrica, regular, transparente con engrosamientos en forma de nódulo LINO		
ensayo pirognóstico	naturaleza de la fibra - celulósica - residuo: cenizas blanquecinas	análisis microscopio		(Co) Costura (96,152)
prueba de secado-torsión	la muestra es demasiado pequeña para hacer el ensayo	fibras cortas y brillantes no se observan nódulos pronunciados YUTE		
ensayo pirognóstico	naturaleza de la fibra - celulósica - residuo: cenizas blanquecinas	análisis microscopio		(C) hilo vert. (103,91)
prueba de secado-torsión	sentido de giro levógiro lino	estructura cilíndrica, regular, transparente con engrosamientos en forma de nódulo LINO		
ensayo pirognóstico	naturaleza de la fibra - celulósica - residuo: cenizas blanquecinas	análisis microscopio		(C) hilo horiz. (103,91)
prueba de secado-torsión	sentido de giro levógiro lino	estructura cilíndrica, regular, transparente con engrosamientos en forma de nódulo LINO		
ensayo pirognóstico	naturaleza de la fibra - celulósica - residuo: cenizas blanquecinas	análisis microscopio		(e) hilo vertical (3,0)
prueba de secado-torsión	sentido de giro levógiro lino	estructura cilíndrica, regular, transparente con engrosamientos en forma de nódulo LINO		
ensayo pirognóstico	naturaleza de la fibra - celulósica - residuo: cenizas blanquecinas	análisis microscopio		(e) hilo horizontal(0,2)
prueba de secado-torsión	sentido de giro levógiro lino	estructura cilíndrica, regular, transparente con engrosamientos en forma de nódulo LINO		

*La realización de estos estudios ha seguido las indicaciones que se exponen en: CAMPO, G.; BAGAN, R.; ORIOLS, N. *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2009.

MARCO_Estudio técnico

dimensiones	163,5 x 11,5 cm. Sección 4,5 x 5,5 cm
estilo	neoclásico (fernandino-romántico)
decoración	arquitectónica
época	finales S.XIX-S.XX
materia	madera, conifera resinosa, pino(?)
dorado	al agua

descripción/observaciones

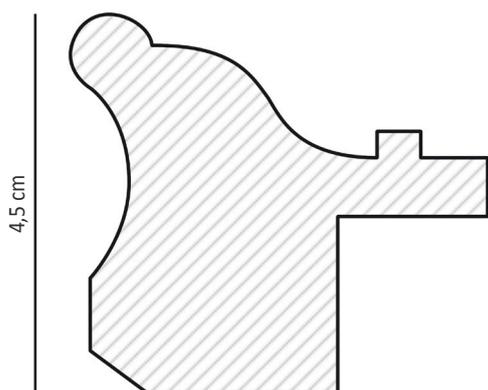
Marco de madera sencillo de estilo neoclásico arquitectónico. No es original, y debió de realizarse al mismo tiempo que el reentelado.

Dorado al agua con pan de oro fino sobre un estrato de preparación tradicional y una capa de color ocre, presenta un filo plano, calle en forma de pecho de paloma y palo cóncavo.

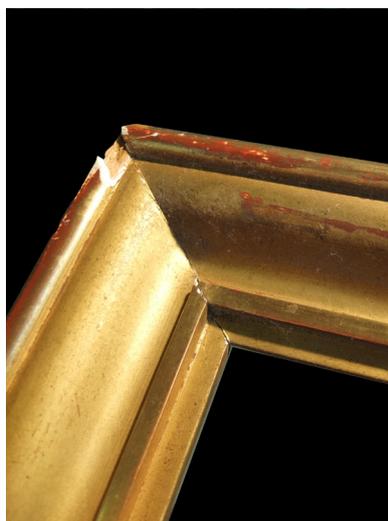
Esta formado por cuatro molduras ensambladas a inglete con llave de madera que refuerza las uniones. Presenta dos cáncamos atornillados en los listones verticales para su colgado



fotografía general del marco



sección transversal de la moldura_escala 1:1



Detalle de la unión



Detalle de la llave de refuerzo



Detalle del grafismo en lateral derecho

BASTIDOR_ Estudio técnico

dimensiones	156 x 103 cm. sección de 9 x 2,5 cm
original	No
materia	Ligero, conifera? pino?
nº elementos	5
tipo acabado	lijado
aristas	aristas vivas
ensamblaje	Horquilla
ensamble	móvil, 6 cuñas

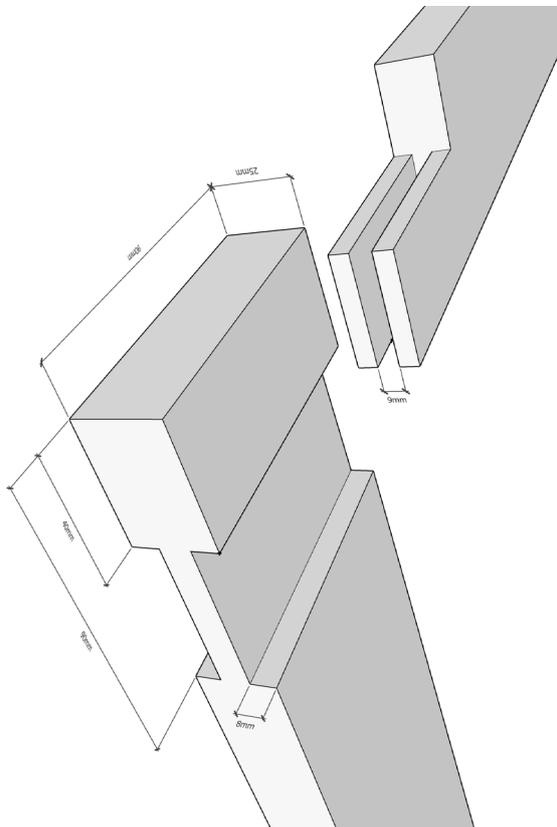
descripción/observaciones

El bastidor no es original puesto que se han podido comprobar marcas del antiguo bastidor sobre el soporte textil una vez se ha retirado el reentelado. La anchura del bastidor primigenio rondaba los 4,5 cm, y debió consistir en un bastidor fijo con al menos un travesaño horizontal, aunque los bastidores con cuñas o llaves fueron introducidos alrededor de 1755, es mas comun encontrarlos a partir del S.XIX.

El presente bastidor tiene un travesaño central que presenta a nivel macroscopico un corte tangencial, mientras que el resto de travesaños tienen un corte tangencial proximo al radial. La identificación del soporte debería hacerse por comparación anatomica mediante toma de una muestra delgada.



fotografía general del bastidor



croquis de ensamblaje y dimensionado



detalle del ensamblaje en horquilla



detalle del ensamblaje del travesaño a caja y espiga plana

ESTRATOS PICTÓRICOS_Estudio técnico**PREPARACIÓN**

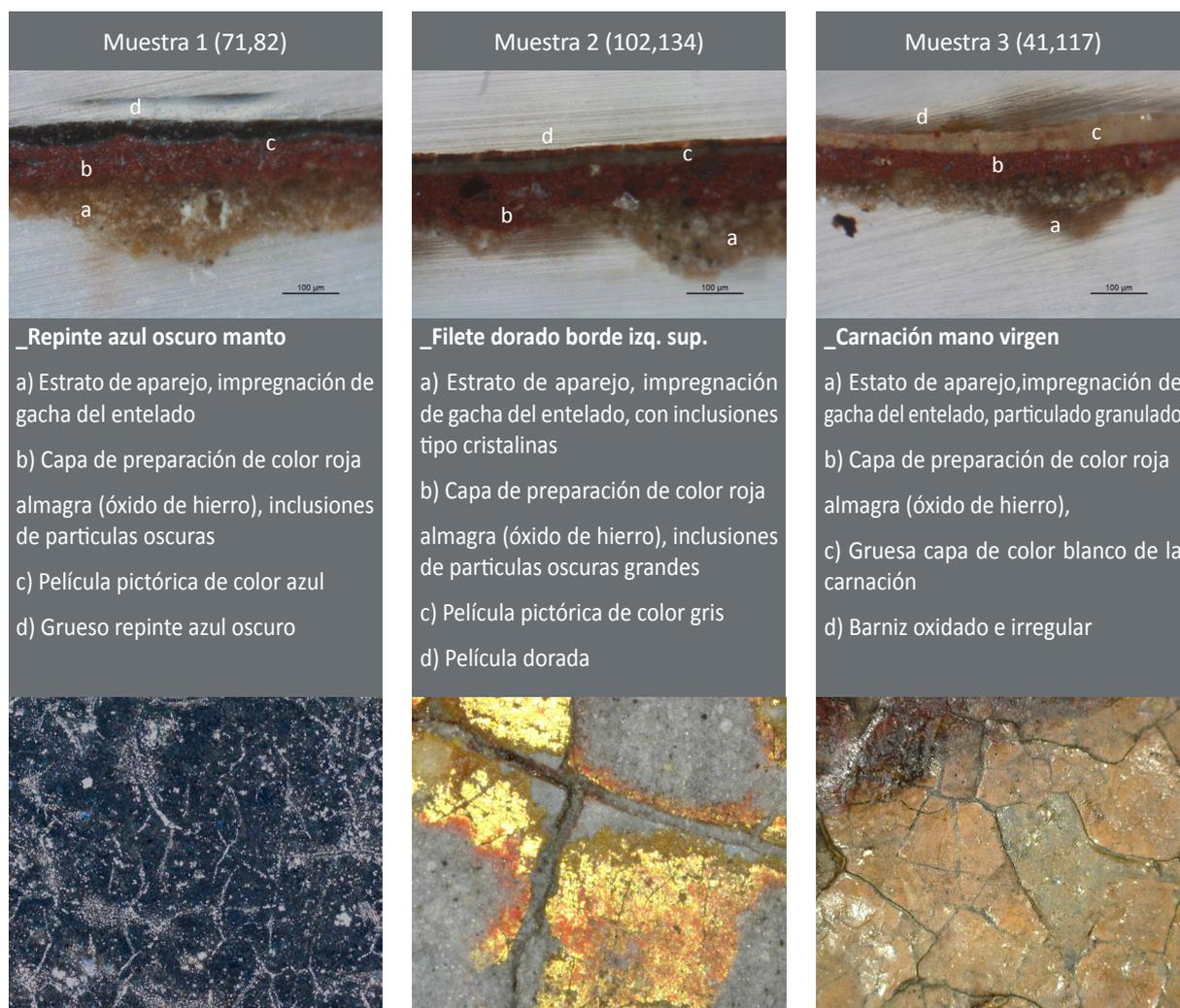
aparejo	natural proteico de origen animal
preparación	tradicional de naturaleza inorgánica
color	rojo, almagra, constituida por óxidos de hierro
aglutinante	graso (?)
grosor	medio

PELÍCULA PICTÓRICA

técnica	pigmentos aglutinados en un aceite secativo, óleo
textura	lisa, ha sufrido un aplastamiento debido al entelado
dibujo subyacente	es visible de manera parcial segun las imágenes reflectográficas
grosor	fino

BARNIZ

tipo de barniz	presumiblemente una resina térpenica debido a su oxidación y amarilleamiento generalizado
----------------	-------------------------------------------------------------------------------------------



*Microfotografías realizadas en las estratigrafías: lupa binocular Leica S8APO

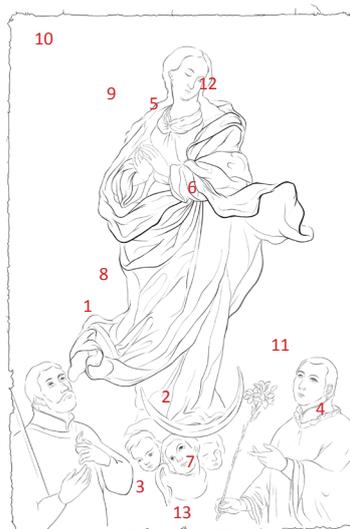
**Imágenes inferiores de ubicación: 50X, microscopio digital DinoLite USB, Mod. AM3113 T-A, CTS

PRUEBAS PREVIAS

PRUEBAS DE SOLUBILIDAD

	1_ azul _ manto	2_ blanco _ manto	3_ azul _globo celeste	4_ negro _cuello	5_ rosado _manga	6_ siena _cabello	7_ bermellón _labio	8_ ocre _sol	9_ ocre _fondo	10_ repinte oscuro	11_ fondo gris	12_ rojo _carnación	13_ Firma
AGUA													
tamponado	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
rodado	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
frotado	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
ETANOL													
tamponado	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
rodado	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
frotado	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
ACETONA													
tamponado	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
rodado	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
frotado	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
LIGROÍNA													
tamponado	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
rodado	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
frotado	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●

no disuelve ●
 disuelve parcialmente ●
 disuelve ●



Observaciones

AGUA: El agua no disuelve la mancha roja de la firma, en el resto de colores no ha dado problemas.

ETANOL: En todas las zonas se ha experimentado una remoción del barniz, apenas afecta a los colores.

E2_ Se produce remoción del barniz

E3_ El color es sensible a la acción mecánica del frotado

E4_ El color negro experimenta remoción bajo la acción excesiva del frotado

E5_ Con el hisopo rodado se produce remoción del barniz, mientras que con frotado se puede alterar la superficie

E6_ Resultados optimos mediante el rodado del hisopo para la remoción del barniz

E8_ El hisopo aparece manchado de color amarillento, pero no se llega a distinguir si es barniz o pigmento siena

E9_ El hisopo aparece manchado de color amarillento, pero no se llega a distinguir si es barniz o pigmento siena

E10_ Un frotado muy intenso del hisopo puede producir la remoción del color

E12_ Resultados optimos mediante el rodado del hisopo para la remoción del barniz

E13_ Quita la mancha roja superpuesta sin afectar a la firma

ACETONA: En todas las zonas se ha experimentado una remoción del barniz, afectando a los colores.

A1_ El hisopo aparece manchado de color verdoso, posiblemente influenciado por el color amarillento del barniz

A3_ Se produce un pasmado y retira ligeramente parte del color azul

A4_ Aligera el barniz pero se ha comprobar que puede afectar al color negro provando su remoción

A5_ Difícil distinguir si disuelve el color siena o es simplemente el tono amarillento del barniz

A10_ Consigue retirar el repinte

A11_ Aparentemente solo retira barniz envejecido y oxidado

LIGROÍNA: Tanto las muestras L1 a L12 y la firma no experimentan cambios o disolución alguna

PRUEBAS DE SENSIBILIDAD

prueba de sensibilidad a la humedad

observaciones el soporte textil es relativamente sensible a la humedad (reverso), sobre la película pictórica tiene buen comportamiento.

prueba de sensibilidad térmica

observaciones a una temperatura alrededor de 65°C ni el soporte textil ni la película pictórica presentan reacciones al calor.

PRUEBAS DE LIMPIEZA

MÉTODOS ACUOSOS_CATAS PREVIAS

El proceso metodológico seguido ha consistido primeramente en la aplicación de un test acuoso de soluciones tamponadas a pH 5.5, pH 7 y pH 8.5, los resultados obtenidos son poco relevante puesto que apenas consiguen retirar suciedad superficial o la cantidad de suciedad superficial que hay es muy baja.

A continuación se han procedido a utilizar en los mismos rangos de tamponado, su aplicación mediante geles de Carbopol® Ultrez 21. Los resultados obtenidos no demuestran una utilidad destacada para su uso en el proceso de eliminación de suciedad superficial.

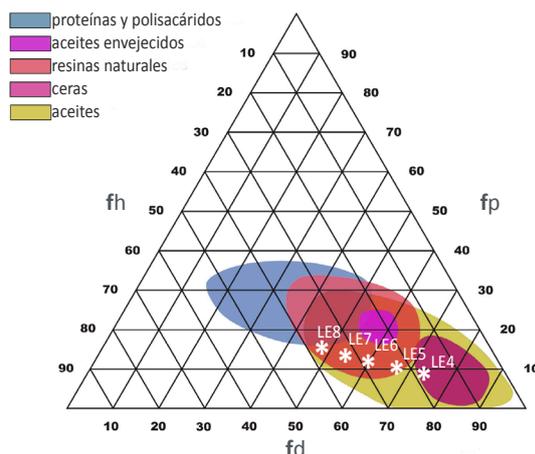
DISOLVENTES ORGÁNICOS NEUTROS_TEST DE CREMONESI

El proceso metodológico seguido ha consistido en la aplicación del test de Cremonesi.

De esta manera se han ido probando sucesivas mezclas en orden de polaridad creciente hasta encontrar las mezclas más adecuadas que por afinidad solubilizan el barniz, que al envejecer se vuelve más polar (estas mezclas actúan a nivel intermolecular).

Las mezclas comprendidas entre LA5 - LA9 comprometen ciertos colores, como también se vió en las pruebas previas donde la acetona daba ciertos problemas.

Los mejores resultados se han podido comprobar en las mezclas comprendidas en el rango LE4 - LE8



Ubicación en el triángulo de Teas de las mezclas LE4-LE8 en orden creciente de polaridad

Imagen realizada a partir de: MASSCHELEIN-KLEINER, L. Los solventes. Santiago de Chile: Dibam, 2004. p.46

PROTOCOLO DE LIMPIEZA*

Trabajar por estratos, volúmenes, y de forma gradual para poder controlar el proceso en todo momento, las diferentes capas que hay que eliminar son de diferente naturaleza por lo que su remoción supone la acción combinada de diferentes productos:

1º Eliminación de la suciedad superficial mediante sistemas acuosos a partir de soluciones tampón.

Las catas realizadas mediante los sistemas acuosos no han conseguido demostrar la presencia de una suciedad superficial tan elevada como para utilizar estos métodos, aun así esta propuesta debe ser revisada. Por esta razón se pasa a utilizar la combinación de disolventes orgánicos neutros para el aligeramiento de la sustancia filmógena constituida por el barniz envejecido.

2º Retirada de barnices oxidados

Debido a las incompatibilidades y agresividad que presentan las mezclas con presencia de acetona, es preferible usar una mezcla entorno a LE4 para el aligeramiento del barniz, por demostrarse más adecuada. La polaridad de esta mezcla deberá ser modificada para ir adaptándose a zonas que pueden contener veladuras, especialmente en las zonas de transición de luces a sombras, como ha podido constatarse en las cejas y en el perfil de la nariz de la virgen. Se recomienda no sobrepasar LE6.

3º Remoción de repintes

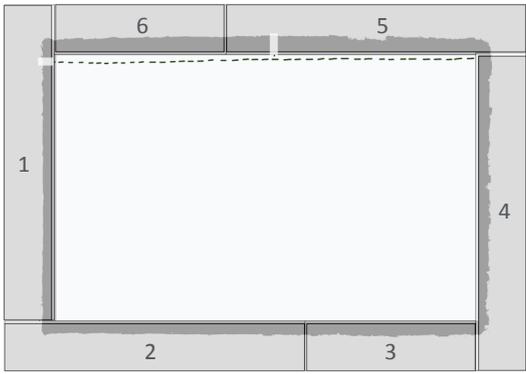
Esta fase supone realizar nuevos estudios, puesto que las conclusiones que se han obtenido de las catas realizadas no son concluyentes. Quizás se podría valorar el uso de sistemas acuosos en modo remoción.

Comprobar el proceso de limpieza mediante la toma de imágenes a partir de la fluorescencia inducida por radiación UV y su comparación con la documentación inicial fotográfica. Complementar este procedimiento mediante el empleo de un microscopio USB.

*Se recomienda consultar: GUEROLA, V; MORENO, B; COLOMINA, T. (Junio de 2017) Notas para un proceso metódico de limpieza. Curso-taller de limpieza de pintura de caballete y escultura policroma. Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio: Universitat Politècnica de València. p.54.

ANEXO IV_FASES PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN		
PROCESO	MATERIALES	OBSERVACIONES
Desmontado de la obra del marco	Tenazas	Interponer un estrato de protección
Limpieza del reverso mediante microaspiración	Guantes, mascarilla y gafas de protección Aspirador de succión controlada	Se tomarán medidas de seguridad personal frente al polvo acumulado, utilizando los equipos de protección individual apropiados (EPI's) Se interpondrá un tul entre el aspirador y el soporte textil para evitar atrapamientos
Protección de la película pictórica	Gelatina técnica al 10% en solución acuosa Conservante sorbato de potasio al 0,1 ‰ Papel japonés 9 gr/cm ² bordes rebajados Brocha plana de pelo fino	Empapelado-facing en base a los estudios previos Aplicar la solución caliente con brocha Posterior corte en flecos para evitar posibles tensiones sobre la obra tras el secado del adhesivo por evaporación
Finalidad: poder desarrollar las tareas posteriores sobre el soporte textil por el reverso de la obra		
Desclavado de la obra del bastidor	Tenazas y escalpelo	Interponer un estrato de protección
Completar limpieza del reverso mediante microaspiración	Guantes, mascarilla y gafas de protección Brocha y aspirador de succión controlada	Limpieza mecánica con brocha y aspiración controlada. Se interpondrá un tul entre el aspirador y el soporte textil para evitar atrapamientos
Eliminación del entelado de refuerzo	Acción manual Pesos	Este proceso se realizará desplazando la tela paralelamente la superficie original que deberá ser sujeta con peso
Finalidad: facilitar los tratamientos de eliminación de deformaciones planimétricas posteriores		
Eliminación de restos de adhesivos impregnados-gacha-	Probar con sistemas de limpieza mecánica en seco como cepillos suaves y gomas de borrar, valorar su acción combinada con métodos acuosos gelificados (agar al 3% en H ₂ O) que aporten la humedad necesaria para reblandecer los restos de adhesivo	Se realizarán pruebas con diferentes métodos para encontrar el más idóneo. Se valorará aplicar una reserva alcalina al soporte.
Finalidad: limpiar y devolver flexibilidad al soporte textil original		
Desprotección de la película pictórica	Hisopo de madera y algodón Agua tibia Realizar el proceso en posición vertical para reducir la acción del agua	La obra será fijada sobre una superficie estable, colocando pequeños estratos en el perímetro. NO grapar sobre la obra.
Aligeramiento de la capa de barniz oxidado, remoción de estucos y repintes	Limpieza: Disolventes orgánicos neutros LE4 Estucos: acción mecánica escalpelo y mediante aporte de humedad, hisopo. Repintes: valorar según la polaridad	Según el protocolo de limpieza en base a las catas. Test de Cremonesi. Se modificará la polaridad de la mezcla según diferentes áreas y colores.
Finalidad: adelgazar la capa de barniz y eliminar intervenciones anteriores para no interferir sobre el proceso final de fijación (sentado de color)		
Protección-fijación sentado de la policromía. Eliminación de deformaciones	Gelatina técnica al 10% en solución acuosa Conservante sorbato de potasio al 0,1 ‰ Papel japonés 9 gr/cm ² bordes rebajados Brocha plana de pelo fino Aporte de calor mediante plancha, suave presión, interponiendo estrato tipo TNT.	Este tratamiento se realiza a estas alturas de la intervención puesto que la tela está libeada del entelado y ya no hay suciedad que intervenga en la fijación, favoreciendo el sentado de color y la eliminación de deformaciones planimétricas
Diseño del entelado de los nuevos bordes	Lino de grosor medio/fino de un color similar al original, desaprestado lavado previo. Adhesivo termoplástico Beva film 371 [®] OF Impermeabilización mediante dos capas de: 1 parte Plextol B-500 en H ₂ O (1:1) + 1 parte de Klucel G (30 g/L H ₂ O)	6 bandas de 15 cm de anchura cada una, dispuestas en aspa siguiendo las direcciones trama-urdimbre del soporte. La zona de adhesión será de 7 cm de los cuales uno corresponderá a los flecos. Impermeabilización para conseguir cierta rigidez y menos reactividad ante las variaciones termohigrométricas
Finalidad: reforzar todo su perímetro y posibilitar su tensado posterior.		

Adhesión del entelado de bordes	Espátula caliente (no superar 65°C) Colocación de pesos	Siguiendo el diseño establecido, interponiendo un fil siliconado tipo Melinex®. Las costuras se dejarán vistas aligerando las bandas mediante la eliminación de tramas. Dimensiones de las bandas: 1) 104 x 15 cm 2) 93 x 15 cm 3) 64 x 15 cm 4) 104 x 15 cm 5) 93 x 15 cm 6) 64 x 15 cm
	<p>Eliminación de la protección Tensado de la obra</p> <p>Finalidad: utilizar el aporte de humedad para tensar la tela.</p> <p>Tenazas de tensado, grapas de acero inoxidable y grapadora.</p> <p>Estratos intermedios de acolchado tipo gamuza sintética (1 x 2 cm aprox)</p> <p>Bastidor de madera nuevo (156 x 103 cm) Preventivo anti xilófagos: Los principios activos que lo componen son: Cipermetrina: 0,1%, 3-yodo-2-propinil butilcarbamato (IPBC):0.4%, Propiconazol: 0.4% y disolvente nafta fracción pesada y excipientes cps: 100%. No es necesaria su disolución.</p> <p>Encerado de los travesaños, cera microcristalina Cosmolloid 80H diluida al 5% en White Spirit</p>	<p>Se graparán sobre los cantos los nuevos bordes con grapas de acero inoxidable en posición inclinada con respecto a la trama y la urdimbre con la intención de repartir las tensiones, colocación de un estrato intermedio de separación. Bastidor: tratamiento preventivo contra xilófagos y se aplicará un recubrimiento muy ligero de protección para reducir la reactividad de la madera joven a los cambios termohigrométricos. El producto elegido para tal fin es el Xilamón Fondo Plus® por sus propiedades preventivas contra insectos xilófagos (carcomas y polillas), hongos de pudrición y humedad. El producto será aplicado con brocha una vez que la superficie esté completamente limpia, seca y lijada, tomando las EPI's pertinentes. Finalmente se procederá a realizar un encerado muy ligero para reducir la reactividad de la madera joven a los cambios termohigrométricos.</p>
1º Barnizado general*	Barniz dammar (solución madre) al 20% en disolvente apolar (White Spirit). Comprobar la cantidad de aromáticos para su mejor disolución Brocha plana y de pelo fino.	Formulado a partir de un barniz madre concentrado compuesto por una parte de resina natural triterpénica tipo Dammar y una parte de White Spirit en peso. A partir de esta mezcla se diluirá rebajando la disolución madre en cinco partes de White Spirit para extenderla a brocha
Estucado de lagunas	8 g de gelatina técnica en 100 ml de agua. Se valorará la adición de un fungicida a su formulación sorbato potásico al 0,1 %, y un X% de Plextol B-500® como elastificante Carga inerte_ yeso de bolonia/ CaCo3 Tela de trama abierta Aguja fina	Aplicación a pincel, colmar la laguna. Desestucado y nivelado mediante hisopo y aporte de humedad. Texturización por impronta de patrón de tela de trama abierta, humidificando la laguna previamente y realizando un aporte de presión y calor con espátula. Si fuese necesario con la ayuda de una aguja se reproducirían las redes de craqueladuras.
Estucado de lagunas	Acuarelas	Ajustar al máximo la reintegración, fijarse en las imágenes de reintegración digital
2º Barnizado General*	Barniz dammar (solución madre) al 20% en disolvente apolar (White Spirit).	Aplicado a brocha
Ajuste de la reintegración	Colores al barniz/ resina sintética	Ajustar tono, matiz y saturación.
Barnizado final*	Resina de bajo peso molecular Regalrez 1094® de 20 a 25 gramos en 100 ml WS. Estabilizador Tinuvin 292® (2% por peso de resina).	Aplicado a brocha, añadir Kraton G1650® para facilitar su aplicación
Tratamientos complementarios	Topes atornillados para evitar el destensado de las cuñas, protección trasera [Trevira®, tela 100% poliéster, ignífuga autoextinguible clase 1, de color marrón (426), 130 gr/cm2, 15 hilos trama-15 hilos urdimbre]. Colocación de pletinas en el marco, a modo de pestañas, para sujetar el cuadro en su interior. La obra se colgará en la pared a través de los cáncamos colocados en el marco y se tomarán las medidas de conservación preventiva oportunas.	

*Puesto que esta fase de la intervención repercute en el aspecto de la obra y su comprensión, será necesario realizar un estudio sobre los barnices y acabados de las pinturas novohispanas en la época de Cabrera para evitar falsos históricos.