

TFG

**UNA DOLOROSA INÉDITA NOVOHISPANA
DEL CÍRCULO DE JOSÉ DE PÁEZ (1727-
1780).**

ESTUDIO HISTÓRICO-TÉCNICO Y PROCESO DE RESTAURACIÓN.

**Presentado por Adrián García Delgado
Tutor: Vicente Guerola Blay**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2016-2017**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



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

RESUMEN

La presente investigación tiene como objeto el estudio histórico, técnico e iconográfico de un lienzo inédito del círculo de José de Páez (1727-1780), con la representación de una *Mater Dolorosa*. La pintura se puede clasificar dentro de los parámetros estéticos y matéricos de la pintura novohispana, y más concretamente en lo que vino a denominarse en la época colonial "Nueva España" (México).

Una de las principales líneas de trabajo, se establece en orden a la intervención de conservación-restauración de la pintura, con la finalidad de reconocer su proceso creativo y su configuración técnica. Con el propósito de recuperar una visión integra de la obra a partir principalmente de la eliminación de estratos de suciedad superficial. Del mismo modo, se ha llevado o formado un estudio formalista en atención a la representación iconográfica de la Virgen como *Mater Dolorosa* haciendo especial hincapié en la procedencia y posible identificación de la obra.

PALABRAS CLAVE

Mater Dolorosa, José de Páez, pintura novohispana, pintura mexicana S.XVIII, óleo sobre lienzo.

ABSTRACT

The present research aims at the historical, technical and iconographic study of an unpublished canvas of the circle of José de Páez (1727-1780), with the representation of a *Mater Dolorosa*. Painting can be classified within the aesthetic and material parameters of New Spain painting, and more specifically in what came to be called in colonial times "New Spain" (Mexico).

One of the main lines of work is established in order to the conservation-restoration intervention of the painting, in order to recognize its creative process and its technical configuration. With the purpose of recovering an integrated vision of the work mainly from the elimination of layers of superficial dirt. In the same way, a formalist study has been carried out or studied in attention to the iconographic representation of the Virgin as *Mater Dolorosa*, with special emphasis on the origin and possible identification of the work.

KEYWORDS

Mater Dolorosa, José de Páez, newhispanic painting, mexican painting S.XVIII, oil on canvas.

RESUM

La present investigació té com a objecte l'estudi històric, tècnic i iconogràfic d'un llenç inèdit del cercle de José de Páez (1727-1780), amb la representació d'una *Mater Dolorosa*. La pintura es pot classificar dins dels paràmetres estètics i matèrics de la pintura novohispana, i més concretament en el que va venir a denominar-se en l'època colonial "Nova Espanya" (Mèxic).

Una de les principals línies de treball, s'estableix amb vista a la intervenció de conservació-restauració de la pintura, amb la finalitat de reconèixer el seu procés creatiu i la seva configuració tècnica. Amb el propòsit de recuperar una visió íntegra de l'obra a partir principalment de l'eliminació d'estrats de brutícia superficial. De la mateixa manera, s'ha portat a terme un estudi formalista en atenció a la representació iconogràfica de la Verge com *Mater Dolorosa* fent especial èmfasi en la procedència i possible identificació de l'obra.

PARAULES CLAU

Mater Dolorosa, José de Páez, pintura novohispana, pintura mexicana S.XVIII, oli sobre llenç.

INDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	5
2.	OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	6
3.	APROXIMACIÓN ESTÉTICA, FORMAL E ICONOGRÁFICA DE LA PINTURA NOVOHISPANA.....	8
3.1	<i>ESTUDIO ESTILÍSTICO</i>	8
3.2	<i>APROXIMACIÓN ESTILÍSTICA DE JOSÉ DE PÁEZ</i>	10
3.3	<i>ESTUDIO ICONOGRÁFICO</i>	11
3.4	<i>ESTUDIO ESTILÍSTICO</i>	14
4.	ASPECTOS TÉCNICOS DE LA OBRA.....	16
4.1	SOPORTE	17
4.1.1	<i>LIENZO</i>	17
4.1.2	<i>BASTIDOR</i>	18
4.2	ESTRATOS PICTÓRICOS	19
4.2.1	<i>PREPARACIÓN Y PELICULA PICTÓRICA</i>	20
4.2.2	<i>BARNIZ</i>	21
5.	ESTADO DE CONSERVACIÓN	21
5.1	SOPORTE	22
5.1.1	<i>LIENZO</i>	22
5.1.2	<i>BASTIDOR</i>	23
5.2	ESTRATOS PICTÓRICOS	23
5.2.1	<i>PREPARACIÓN</i>	23
5.2.2	<i>PELICULA PICTÓRICA</i>	23
5.2.3	<i>BARNIZ</i>	25
5.2.4	<i>ANTIGUAS INTERVENCIONES</i>	25
6.	PROCESO DE INTERVENCIÓN	25
6.1	TRATAMIENTOS ESTÉTICOS	26
6.1.1	<i>LIMPIEZA</i>	26
6.1.2	<i>BARNIZAZO</i>	30
6.1.3	<i>ESTUCADO</i>	30
6.1.4	<i>AJUSTE CORMÁTICO Y BARNIZADO</i>	31
7.	CONCLUSIONES	32
8.	BIBLIOGRFÍA Y WEGRAFÍA.....	33
9.	INDICE DE IMÁGENES.....	35

1.INTRODUCCIÓN

La obra objeto de estudio de este trabajo de final de grado es un lienzo pintado al óleo con la figuración de la Virgen María representada bajo la advocación de *Mater Dolorosa* perteneciente a una colección particular, retrato de una obra de procedencia americana. La pintura ha sido intervenida frente esta ocasión en el Taller de Conservación y Restauración de pintura de caballete y retablos del Instituto del Patrimonio (IRP) ubicado en la Universitat Politècnica de Valencia, con la finalidad de realizar la consecuente restauración del misma.

El proceso de restauración ha estado delimitado principalmente por intervenciones anteriores y por el estrato de barniz ubicado en la totalidad de la superficie de la obra afectando a los parámetros estéticos. Durante el proceso de limpieza se ha podido retirar una primera capa de barniz proporcionando una aproximación cercana al color original. Sin embargo, la posterior película de barniz no se ha podido eliminar. Cabe destacar que la oxidación y oscurecimiento del barniz repercute a la visualización de la obra, afectando principalmente a los valores estéticos e iconográficos de la misma.

Finalmente, las pérdidas producidas por la descohesión de los estratos pictóricos, han requerido una metodología de trabajo capaz de proporcionarle a la obra su correcta lectura, obteniendo de nuevo su unidad potencial mediante tratamientos de estucado, barnizado y ajuste cromático.

2. OBJETIVOS

Con la realización de este trabajo se han puesto en práctica muchos de los conocimientos y destrezas adquiridas durante el Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. El principal propósito se ha basado en la elaboración de un exhaustivo análisis de los diversos aspectos constituyentes de la obra con la finalidad de elaborar una óptima intervención teniendo en cuenta su naturaleza.

Los objetivos han sido los siguientes:

- Realizar un análisis fotográfico para la posterior documentación de la pintura.
- Conocer los aspectos estilísticos e iconográficos de José de Páez, referido a la escuela colonial.
- Determinar el estado de conservación de la pieza mediante un estudio técnico de la misma y conocer los materiales constituyentes de la obra.
- Abordar la restauración del bien cultural con la finalidad de evitar afectar a la integridad física del objeto.

3. METODOLOGÍA

Para adquirir dichos objetivos ha sido necesario la siguiente metodología:

La metodología empleada para llevar a cabo el proyecto ha sido dividida en una parte teórica y otra práctica. En primer lugar, se ha realizado una búsqueda precisa por medio de diversas fuentes de información tanto primarias como secundarias, referentes a monografías, artículos especializados, tesis y páginas webs. Empleados fundamentalmente para crear una recensión bibliográfica y elaboración del estudio iconográfico, histórico y proceso de intervención de la pieza.

La segunda línea metodológica se ha basado en el registro fotográfico por medio del espectro visible como invisible. Uno de los aspectos más representativos es el empleo de la luz ultravioleta, la cual nos ha permitido tanto la observación de reintegraciones anteriores como la visualización de la presencia del barniz para su posterior eliminación, permitiendo su extracción de forma más controlada y evitando alterar la materia e integridad de la obra.



Imagen 1. *Mater Dolorosa "Sic"*. S. XVIII. Atribuido a José de Páez. Óleo sobre lienzo, con marco no original.

3. APROXIMACIÓN ESTÉTICA, FORMAL E ICONOGRÁFICA

3.1 ESTUDIO ESTILÍSTICO



Imagen 2. Ubicación de Nueva España (México).

El lienzo con la representación de una *Mater Dolorosa* objeto de este trabajo final de grado es un lienzo del siglo XVIII perteneciente a un coleccionista particular. La obra se clasifica dentro de la pintura novohispana, concretamente procedente de Nueva España, (México).

La pintura mexicana, fue prácticamente desconocida en España, como expresaba José Gabriel Navarro: “Poco se conoce en Europa la pintura de la América colonial”¹, a consecuencia de que se hallaban aquí muy pocos ejemplares de la misma. El desconocimiento está influenciado desde los años contemporáneos por la formación de las escuelas hispanoamericanas. Por lo tanto, no es una problemática desencadenada por el olvido de los historiadores del arte europeo y del siglo XX².

No obstante, el intercambio de productos artísticos e ideas entre los propios virreinos siguen siendo actualmente un aspecto pendiente de investigación para los historiadores de nuestra península ibérica³.

Dicho desconocimiento historiográfico se contrasta con los testimonios documentales de objetos artísticos y artesanales que se reflejan en testamentos a partir del siglo XVI entre los dominios territoriales de México o la Nueva España. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVII se resalta completamente una producción artística novohispana, resaltando la representación de cristianos, así como *santas faces*, *verónicas* y *ecce homos*. Además, fueron expresamente empleados como modelos en las producciones de las obras con carácter narrativo e histórico. Pero la figura con mayor trascendencia en México fue la Virgen de Guadalupe⁴.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la importación de obras mexicanas generó un auge que implicó a los territorios de Lima y México en activos centros de movimientos en sus pertenecientes virreinos a consecuencia del impacto político y administrativo generado por las reformas borbónicas⁵.

¹ GARCIA, M.ª. *La pintura colonial en el museo de América. La escuela Mexicana*. Valencia, 1999, p. 13.

² *Ibíd.*, p.14-15.

³ WUFFARDEN, L. *Presencia de la pintura novohispana en el virreinato del Perú*, 2012, p. 162.

⁴ *Ibíd.*, p.163.

⁵ *Ibíd.*, p.165.

La documentación bibliográfica española referente al periodo virreinal fue muy escasa, por lo que se generó un estudio exhaustivo entorno a 1931 con la publicación de la *Historia del Arte Hispánico*, realizado por el Marqués de Lozoya, con la finalidad de incorporar las artes hispanoamericanas a la cultura de la sociedad peninsular⁶.

Por otro lado, el periodo colonial se encuadra dentro del Manierismo que en Italia se remplazó por el Barroco. Los precursores de este periodo la inician Cristóbal de Vallalpando, Juan de Corra y José Ibarra. No obstante, el pintor trascendental mexicano fue Miguel Cabrera, cuyo arte persistió por su discípulo José de Páez⁷.

Dentro de los parámetros matéricos y estéticos de la pintura mexicana, Miguel Solá define la producción como “Se caracteriza por su colorido agradable, suavidad en el dibujo y morbidez en las figuras y por su amaneramiento en el trato de los paños”⁸.



Imagen 3. Representación de la Virgen Guadalupe por Miguel Cabrera.

El pintor más relevante de la época virreinal fue Miguel Cabrera. Nació en Oaxaca en 1695, dónde comenzó sus dotes artísticos. Posteriormente en 1719 se trasladó a México dónde incrementó su prestigio a consecuencia del nombramiento como pintor de cámara del Arzobispo Rubio y Salinas⁹. Miguel Cabrera formó parte de la Compañía de Jesús y posteriormente alcanzó una elevada fama que lo convirtió en el nombramiento de la Academia de San Carlos en 1753¹⁰.

Cabe destacar, que estuvo rodeado de la admiración de sus compatriotas y realizó encargos tan relevantes como los lienzos que se ubican en los muros de la iglesia de Santa Prisca o las series de San Ignacio. Uno de los temas más recurrentes y representativos para Miguel Cabrera fue la imagen de la Virgen Guadalupe. Los numerosos estudios que destacan dichas representaciones fueron recopilados en el libro *Maravilla americana* realizado por el artista. Es relevante hacer hincapié que en 1756 José de Ibarra participa en el tratado de Cabrera reflejando las opiniones en torno a la imagen Guadalupe¹¹.

⁶ GARCIA, M.ª. Op. Cit., 2012, p.15.

⁷ MORAIS, A. *Pinturas mexicanas del siglo XVIII en una coleccion orensana*, p. 1.

⁸ *Ibíd.*, p. 2.

⁹ GARCIA, M.ª. Op. Cit., 2012, p.30.

¹⁰ ROMERO DE TERREROS, M. *El Arte en México. Durante el Virreinato*, 1951, p. 63.

¹¹ *Ibíd.*, p. 64.



Imagen 4. Representación de la *Virgen inmaculada* sosteniendo al Niño en sus brazos por José de Ibarra



Imagen 5. Figuración del *nacimiento* por Miguel Cabrera.

A consecuencia de la publicación, los artistas comunes en la época añaden a sus reproducciones la inscripción característica *Non fecit taliter omnia nation* “Él no ha hecho de la misma manera a toda la nación” empleada por el artista en sus reproducciones guadalupanas¹².

El estilo y la tendencia de Cabrera iniciadas en el periodo de transición, desencadenó la tercera época de la pintura colonial¹³. En dicho periodo se centra el autor propuesto como pintor de la Dolorosa y objeto de estudio del presente trabajo. Además, durante este periodo destaca el artista José de Ibarra, el cual se inició con alegorías de santos resaltando las de San Ildefonso, de México. Cabe destacar que Ibarra trabajó junto a Cabrera en la segunda mitad de siglo, el cual formó parte del estudio exhaustivo de la Guadalupana. Dicho artista se declara discípulo de uno de los grandes de la pintura barroca mexicana del siglo XVIII, denominado Juan de Correa¹⁴. Logró un gran prestigio en la época por la calidad de su dibujo y las dimensiones empleadas en algunas de sus obras. Sus creaciones estuvieron determinadas también por la temática Guadalupana además de incluir en su producción temas profanos y de carácter religioso¹⁵.

3.2 APROXIMACIÓN ESTILÍSTICA DE JOSÉ DE PÁEZ

Para realizar una aproximación estilista a la producción de Páez, es necesario comprender que Cabrera destaca en su obra por el empleo de una gama cromática reducida y limitada donde se refleja su principal cualidad que es la morbidez, suavidad y cierto ambiente de belleza¹⁶. Miguel Cabrera poseía un gran número de aprendices en su taller los cuales lo ayudaban en la realización de sus obras. Dentro de dichos alumnos, destaca la figura de José de Páez.

En relación con la figura de José de Páez son escasos los datos biográficos del mismo. Nació en México en 1720 y su muerte se centra en torno en los años setenta, sin que se conozca con precisión el año ni el lugar. La hipótesis se realiza a consecuencia de su última firma de una de sus obras más conocidas, la *Virgen con el Niño Jesús y San Juan Bautista*¹⁷.

¹² DIEZ, F. *El Arte en Nueva España*, 1921 p. 309.

¹³ *Ibíd.*, p.320.

¹⁴ ELIZONDO, L. *Visión de México y sus artistas. Herencia plástica del México colonial. Renovaciones a tres siglos de distancia*, Toma V, Qualitas, 2014, p 156.

¹⁵ LUCIO, R. *Reseña histórica de la Pintura Mexicana en los siglos XVII y XVIII*, 1864, p. 23o

¹⁶ TORO, A. *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México y algo sobre la escultura por Agustín F. Villa; con prologó y notas del Lic. Alfonso Toro*, 1919 p. 52.

¹⁷ DIEZ, F. *Op. Cit.*, p.336.

Páez se caracteriza por ser uno de los artistas más prolíficos de la pintura novohispana. Está clasificado como uno de los continuadores del estilo Miguel Cabrera, debido a que se hizo cargo de obras inacabadas del maestro. También se puede visualizar dicha tendencia artística en algunos de sus modelos iconográficos defensores de la estética de la escuela¹⁸.



Imagen 6. *Virgen del Apocalipsis* realizado por José de Páez.

La mayor parte de su creación artística posee carácter religioso, entre otras obras cabe destacar la serie para la sacristía de la Catedral de San Fernando de México y la presente obra de dicho proyecto como objeto de análisis de estudio¹⁹.

El estilo del artista novohispano no ha obtenido grandes elogios, debido a su escasa creatividad que presenta su producción. Es relevante destacar que para Couto, las obras de Páez tienen cierto interés, destacando la Muerte de Santa Rosalía, en San Ildefonso.²⁰ Sin embargo, para Toussaint, en su arte Colonial en México, refleja que no existe nada relevante que sea merecedor de mención “*Entre la multitud de las obras de Páez que conocemos, difícil es encontrar alguna decorosa íntegramente*”²¹.



Imagen 7. Representación religiosa por José de Páez, *La Virgen con sus padres*.

Los modelos empleados en sus producciones parecen estar relacionados concretamente con un canon definido por el artista y, por lo tanto, los repite en sus diversas composiciones e incluso en una misma obra²². A pesar de las numerosas críticas atribuidas al artista mexicano a consecuencia de la calidad de sus obras, los diversos intereses mercantilistas ante la demanda mejicana o hispánica y la escasa personalidad es su producción artística, José de Páez incrementó todo su prestigio²³.

Páez se lucró realizando encargos a relevantes personajes de la alta sociedad e indios novohispanos. El prestigio del artista propició en la producción de una serie de la Vida de la Virgen y una obra de la Virgen de Guadalupe encargada por Diego López y Mondragón²⁴.

¹⁸ ELIZONDO, L. Op. Cit., 2014, p. 206.

¹⁹ GARCIA, M.ª. Op. Cit., 2012, p.25.

²⁰ TORO, A. Op. Cit., 2012, p. 54.

²¹ *Ibíd.*, p. 57.

²² MONTES, F. Un lienzo de la coronación de la Virgen de José de Páez en la parroquia de San Miguel Marchena. Sevilla, 2010, p. 529.

²³ LUCIO, R. Op. Cit., p. 324.

²⁴ MONTES, F. Op. Cit., 2012, p. 531.

3.2 ESTUDIO ICONOGRAFICO

La temática de esta obra alude al segundo personaje más representativo en el arte cristiano *Virgen María*. Concretamente en esta imagen mariana representa el sufrimiento durante la pasión de Jesús, denominada *Mater Dolorosa*²⁵. Asimismo, en el rostro se pueden visualizar lagrimas que son uno de los iconos y símbolos más empleados para expresar dolor y sufrimiento²⁶. La advocación se convirtió en uno de los temas más relevantes de la imaginería barroca española²⁷.

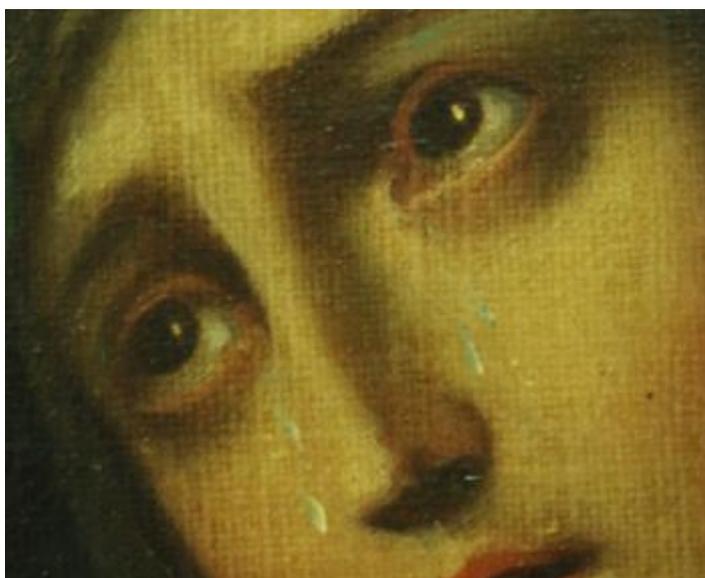


Imagen 8. Detalle del rostro de la Virgen María.

El manto con el que aparece representada la *Virgen María* es signo de dignidad y atributo de poder el cual otorga un trasfondo iconográfico tras ser analizado. Por un lado, el azul se define como un color frío y puro, reflejando el desprendimiento de lo mundano permitiendo al alma remontarse a lo divino. Además de relacionarse con la tonalidad del cielo reflejando transcendencia²⁸.

Respecto el blanco, se manifiesta dentro de la tradición cristiana como un color bautismal, de regeneración, efusión de la gracia y revelación. Por lo que el cromatismo alude a la condición gloriosa de la Virgen. Asimismo, el blanco se atribuye a propiedades y virtudes tales como la Sabiduría, la Alegría y la Virginitad²⁹.

²⁵ REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, 2009, p. 212.

²⁶ *Ibíd.*, p.232.

²⁷ *Ibíd.*, p.284.

²⁸ *Ibíd.*, p.76.

²⁹ *Ibíd.*, p.96.

Finalmente, azul y blanco son los colores principales en la iconografía mariana.

Iconográficamente otro de los símbolos más destacados de la Virgen de los Dolores es la representación de un puñal atravesando su pecho, reflejando el encuentro de María y Jesús en el camino del Calvario³⁰. Es relevante resaltar algunas representaciones de otros autores como Andrés López o Juan Patricio Morlete Ruiz con la figuración de Mater Dolorosa.



Imagen 9. Dolorosa inédita por Andrés López



Imagen 10. Madre Dolorosa por Juan Patricio Morlete Ruiz

Finalmente, se debe resaltar uno de los aspectos más relevantes de la composición, que se centra en las manos. Para ello, es fundamental citar la obra de John Bulwer, *Chirológia of the natural language*, centrada en el estudio explícito de los gestos. Dicha obra se convirtió en uno de los temas más recurrentes en el área de la filosofía durante la Edad Moderna.

En la pieza analizada se observa que el gesto retratado es trabado, lo que lo define como “cualquier movimiento o posición en que las manos se tocan mutuamente o hacen contacto con otras partes del cuerpo, o en que cualquier parte del cuerpo hace contacto con otro cuerpo o con objetos”³¹.

³⁰ <http://www.preguntasantoral.es/tag/virgen-dolores/> (Fecha de consulta: 8/5/17)

³¹ BULWER, *Chirológia: or the Naturall Language of the Hand. Composed*

of the Speaking Motions, and Discoursing Gestures thereof. Whereunto is added Chironomia, London, 1644, p. 234 .

Tras analizar la conducta gestual de la obra se puede incidir que la relación entre las manos y el puñal sostenido por la *Virgen María*, se define como el elemento primordial de la escena y captadora de un gran campo semántico aludiendo al sufrimiento durante la pasión de Jesús.



Imagen 11. Detalle de la posición de las

3.2 ESTUDIO COMPOSITIVO

La Virgen se representa con un manto y túnica azul y el rostro se encuentra cubierto con un velo blanco. La composición de la obra alude a la Virgen en el Calvario, presenciando el suplicio y muerte de su hijo, reflejando una de las escenas iconográficas más conocidas e impactantes respecto la sensibilidad del pueblo. El episodio relatado cobra mayor veracidad junto a la mirada y el presente puñal en el pecho sujetado en ambas manos.

La presente pintura como objeto de estudio se basa en una composición de medio cuerpo, cuyo principal plano es el rostro. Se puede visualizar que en dicho estudio se vincula con la pintura mediante la aplicación de los principios de la geometría³².

José de Páez, emplea figuras simples como el triángulo en la ejecución del estudio compositivo. Las diversas líneas intangibles están conformadas por el rostro y el torso representado a tres cuartos de la *Virgen María*

³² BOULEAU, C. Tramas. La geometría secreta de los pintores. Madrid, 1997, p. 115.

concluyendo la representación geométrica con la disposición de las manos.

Por lo tanto, la obra está conformada por diversos planos de Profundidad.



Diagrama 1. Estudio compositivo conformado por líneas intangibles.



Imagen 2. Representación de los diversos planos de profundidad referentes a la figura retratada como Mater Dolorosa “Sic”

En primer lugar, se visualiza un óvalo, dónde se ubica una cartela resaltando la figura retratada como Mater Dolorosa “*Madre Dolorosa*”. Otro de los aspectos relevantes de la inscripción es la caligrafía de tipo romántica como se observa en la obra. Finalmente, como tercer y último plano se haya el fondo de la composición.



Imagen 12. Detalle de la cartela ubicada en el área inferior de la composición.

Es importante hacer hincapié que la producción de Páez, se limita a abordar obras monótonas, las cuales se caracterizan por la presencia de abundante colorido, llenas de personajes y de formas idealizadas³³.

Por otro lado, para comprender los diversos estudios compositivos de Páez, es necesario resaltar las composiciones de Cabrera, ya que se basó de un gran número de estampas para abordarlas. Todo ello propició que sus obras se convirtieran en copias de cuadros elaborados en Europa, reflejando su influencia de su modo de pintar³⁴.

Cabrera careció del estudio directo de la naturaleza y del convencionalismo resultante. Sin embargo, se observa un buen gusto en el dibujo, particularmente en los paños y rostros que cuando estos son observados adquieren mérito. Finalmente, posee una cierta belleza cándida amoldada a la época novohispana que generó que sus obras fueran de gran renombre y admiradas por la sociedad virreinal³⁵.

4. ASPECTOS TÉCNICOS DE LA OBRA



Imagen 13. Mater Dolorosa “Madre dolorosa”. S. XVIII. Atribuido a José de Páez. Óleo sobre lienzo.

Inicialmente, se han realizado diversas pruebas con el fin de comprender las propiedades técnicas de la obra y asegurar una buena compatibilidad con los materiales y procesos de intervención en vistas a la restauración. Con la realización de estos estudios previos se ha obtenido la información necesaria para realizar el proceso de intervención.

FICHA TÉCNICA	
Autor	José de Páez
Fecha	S. XVIII
Técnica	Óleo sobre lienzo
Temática	Religioso
Marco	No original
Localización	México
Medidas	42,3 x 55,6

³³ MONTES, F. Op. Cit., p.3 54.

³⁴ DIEZ, F. Op. Cit, p. 309

³⁵ Ibíd., p. 310.

4.1 SOPORTE

4.1.1 Lienzo



Imagen 14. Detalle del soporte textil.

En primer lugar, el tejido no se ha podido observar con precisión, debido a que la obra consta de un entelado, los bordes de la obra no poseen tela y se encuentran cortados. La información requerida para el análisis del lienzo se ha obtenido mediante la observación de una laguna por el anverso, la cual ha perdido la capa pictórica y el estrato preparatorio. A pesar de no poder percibir directamente el soporte textil por el reverso, el estrato adherido marca la morfología del tejido.

Con un cuenta hilos se determina que la tela contiene una densidad de hilos de $23 \times 23 \text{ cm}^2$. La tela posee un ligamento de tipo tafetán de trama cerrada, con hilos irregulares con engrosamientos, por lo que puede tratarse de una confección manual.

Elaborada la primera prueba, se determinó que la fibra desprendía olor a papel quemado y los residuos observados tenían una tonalidad grisácea. La segunda prueba realizada, se visualizó que tras humedecer la fibra y exponerla a una fuente de calor giraba en el sentido opuesto a las agujas del reloj.

Una vez realizado el ensayo pirométrico y de secado torsión³⁶ se determinó que probablemente nos encontramos frente un tejido confeccionado con cáñamo. Es relevante citar que el cáñamo ha sido uno de los materiales más empleados en la manufactura de lienzos hasta mediados del siglo XIX aproximadamente, aunque el lino ha sido la materia con mayor uso³⁷.

Concretamente, en la Nueva España existió una elevada demanda de Lino. Por lo que es muy probable que la gran mayoría de cosechas de lino realizadas a finales del siglo XVIII fueron las que abastecieron el mercado

³⁶ Análisis capaz de determinar la naturaleza de las fibras mediante el comportamiento de éstas al acercarse o prenderse en una llama. CAMPO, G; BAGAN, R; ORIOLS, N. *Identificació de fibres: Suports tèxtils de pintures. Metodologia.*, pp. 11-12.

³⁷ CALVO, A. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*, p.93.

interno durante el siglo XIX.

Por lo tanto, durante el siglo XVIII, se empleaba lino con un porcentaje de 69%, mientras que de cáñamo tan solo un 2,78% como se puede visualizar en el diagrama de identificación de las fibras textiles durante la época Novohispana³⁸.



Diagrama 3. Porcentajes de fibras textiles empleados en México durante el siglo XVIII.



Imagen 15. Detalle del bastidor ligneo.

4.2.2 Bastidor

El bastidor presenta una estructura rectangular compuesta por cuatro elementos de material ligneo, los cuales tienen unas dimensiones de 41,7 x 54 x 1,5 cm. Tras analizar visualmente la presente madera, tanto en su morfología y tonalidad, parece ser perteneciente a una madera tropical. Definimos que es probable su procedencia tropical por su tonalidad oscura tras realizar la comparativa con madera coníferas y frondosas que poseen colores más vivos. Además, se caracteriza por la presencia de fibras gruesas con una disposición totalmente rectas³⁹. No obstante, para determinar con exactitud la procedencia de la misma sería necesario realizar un análisis microscópico para verificar dicha hipótesis por comparativa.

³⁸ http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-249X2011000100007

(Fecha de consulta 4-5-17)

³⁹ <http://www.restauraciontiempos.com.ar/maderas.php> (Fecha de consulta 6-5-17)

Por otro lado, el bastidor es original con un sistema de ensamblaje a horquilla, sin la presencia de cuñas. Respecto al acabado interno del bastidor, se caracteriza por no tener las aristas biseladas, la cuales han afectado al soporte textil. Finalmente, la tela está unida al bastidor mediante clavos a una distancia periódica de 3 cm aproximadamente.

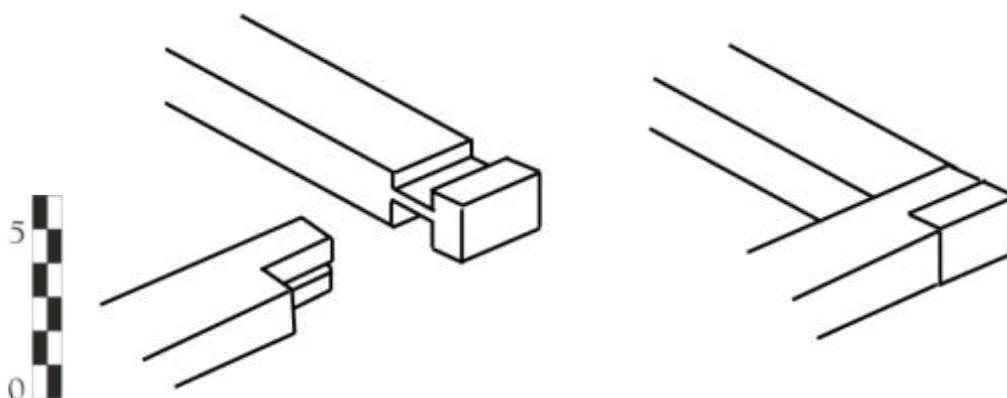


Diagrama 4 y 5: Sistema de ensamblaje a horquilla.

4.2 ESTRATOS PICTÓRICOS

4.2.1 Preparación



Imagen 16. Detalle de la preparación tradicional tipo almagra o tierra roja.

Tras realizar el análisis organoléptico en la laguna ubicada en el área inferior de la izquierda, nos encontramos frente a una preparación tradicional de tipo almagra. Por otra parte, al visualizar que la imprimación no llega hasta los bordes, se deduce que es de tipo tradicional.

A lo largo de los siglos XVI y XVII en España radica un cambio y/o evolución en las imprimaciones, realizándose más gruesas y cromáticas. Por lo tanto, las preparaciones que contenían yeso dejaron prácticamente de ser utilizadas. Las imprimaciones almagras están compuestas generalmente de pigmentos de tierras, a consecuencia de su coste y su rápido secado. Además, tiene la particularidad de proporcionar un tono coloreado a la superficie y realizar fondos o medios tonos de manera más rápida favoreciendo el proceso de creación⁴⁰.

En cambio, en el arte Colonial no se comenzó a utilizar la preparación almagra o tierra roja hasta mediados del XVIII aproximadamente. Posteriormente a la fecha citada se pinta con mayor libertad, utilizando preparaciones más pardas grises o verdosas⁴¹.

⁴⁰ <https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/evolucion-de-las-preparaciones-en-la-pintura-de/39cd7ac1-b445-49da-9362-61dbc19c5ed8> Fecha de consulta (4-7-17)

⁴¹ <https://www.emaze.com/@AFZCCRL/ARTE-MEXICANO-EN-LA-COLONIA>
Fecha de consulta (1-5-17)

4.2.2 Película pictórica



Imagen 17. Detalle de la percepción de la pigmentación de los paños.

En primer lugar, las dimensiones de la superficie pintada son de 56 x 43,7 cm. En la presente obra, predominan generalmente una gama cromática cálida, con tonalidades, marrones, ocre, tierras y rojos, pero también contiene colores fríos como el uso del pigmento azul en los ropajes de la figura retratada.

La técnica empleada es óleo y tras observar los estratos mediante la lupa binocular, se centra en un grosor medio. Es relevante reflejar, que al realizar la documentación fotográfica, los resultados obtenidos con luz transmitida y rayos X no han otorgado la información requerida para el entendimiento de la misma.

Una vez observada la imagen realizada con rayos X, se puede citar que dependiendo de los pigmentos empleados en la creación de la obra de arte interactuarán de una forma u otra. Por lo tanto, al no ser concluyentes los resultados, es posible que algunos de los pigmentos constituyentes de la obra puedan ser inorgánicos, ya que contienen metales pesados como por ejemplo el plomo o el mercurio y por ello absorben en gran parte la radiación, sin poder visualizar las diversas capas que componen la obra⁴².

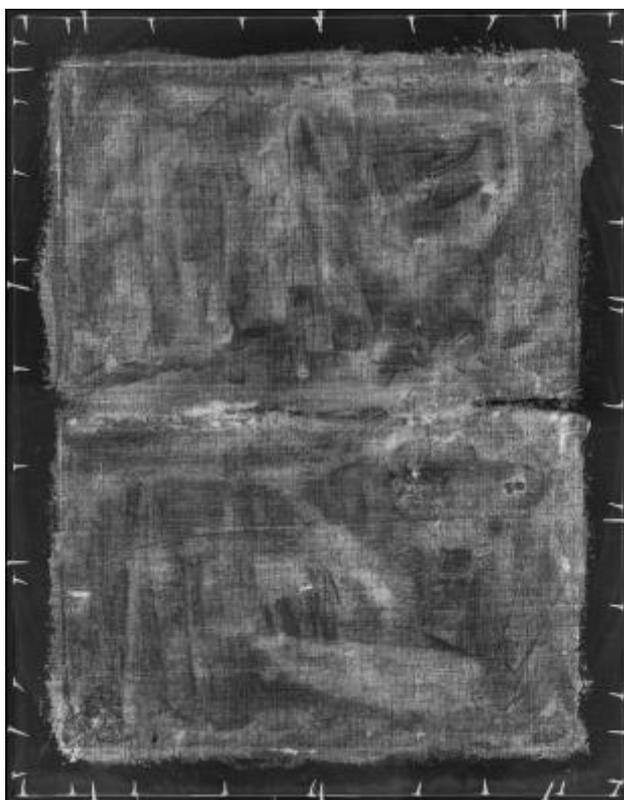


Imagen 18. Imagen realizada con rayos X

⁴² <https://culturacientifica.com/2015/11/09/radiografiando-el-arte/> Fecha de consulta (1-5-17)

4.2.3 Barniz

Respecto la capa de barniz, se aparecía que posee un grosor considerable al ser observada en un examen organoléptico y por medio de los rayos UV. Otro de los aspectos que se deben citar es la presencia mate del barniz, así como su homogeneidad sobre el estrato pictórico.

Finalmente, esta capa contiene una doble funcionalidad de protección y estética. El barniz debe ser estable frente a las variaciones y cambios ambientales a la cual puede ser sometida la obra, además de prevenir las posibles alteraciones al estar en contacto directo con la atmosfera, como roces o arañazos⁴³.

5. ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación de la obra a grandes rasgos se caracteriza como bueno en el anverso y reverso. Sin embargo, su principal problema es estético, debido al barniz envejecido que repercute y altera la visión de la obra como en su estado primigenio. Además, posee o presenta lagunas o perdidas tanto de la película pictórica, así como del estrato preparatorio.



Imagen 19. Fotografía con luz ultravioleta



Imagen 20.: Estado de conservación del reverso de la obra

⁴³ GOMEZ, M^a. *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación y restauración de obras de arte*, 1998, p. 413.

Se puede referenciar que la obra ha sido intervenida con anterioridad ya que al visualizar la obra con rayos U.V. se observan diversas reintegraciones, donde algunas de ellas han sido previamente estucadas. Dichas intervenciones han sido realizadas de modo ilusionista.

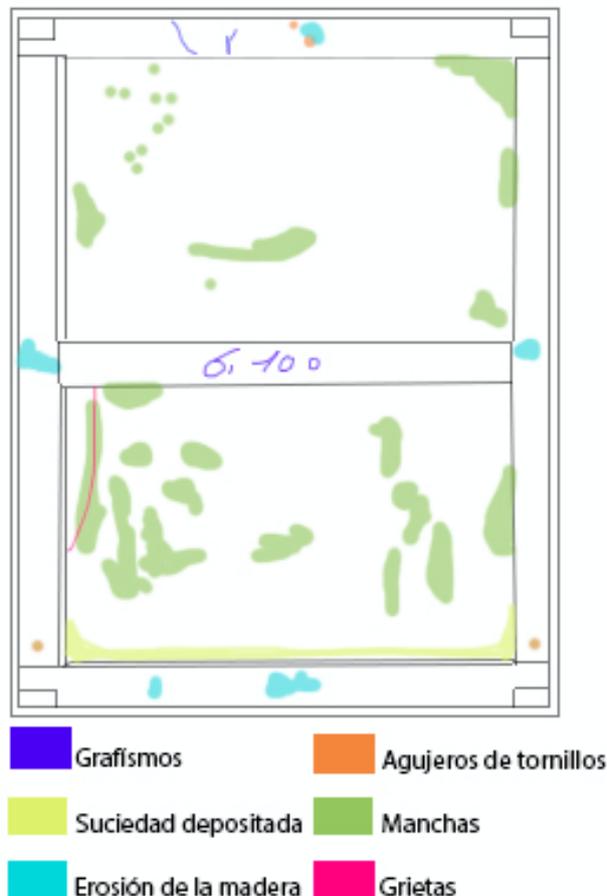


Diagrama 4. Estado de conservación del reverso.



Imagen 21. Manchas del reverso de la obra.

5.1 SOPORTE

5.1.1 lienzo

En el reverso de la obra se puede observar la presencia de un entelado, de naturaleza desconocida⁴⁴. Dicha capa proporciona al lienzo gran rigidez, la cual presenta diversas manchas de naturaleza distinta, que probablemente han podido ser causadas por suciedad, humedad u otros orígenes. La tonalidad amarillenta del entelado es probable de la adición

⁴⁴ No se han podido realizar los análisis para determinar la procedencia natural del mismo.



Imagen 22. Sistema de unión del marco al bastidor.



Imagen 23. Detalle del desprendimiento de la película pictórica y de la preparación.

de colas al estrato que con el paso del tiempo ha degradado y por lo tanto ha adquirido dicha cromatización.

Finalmente, el soporte textil no presenta desgarros, deformaciones o faltantes de tela ni tampoco se encuentra afectada por ataque de insectos.

5.1.2 Bastidor

En primer lugar, el bastidor, contiene suciedad en gran parte de su superficie, pero con mayor cantidad en la parte inferior, provocado por la orientación de la obra, referente al colgado del mismo.

Otro de los factores de gran interés es el sistema de unión del marco al bastidor mediante clavos que están provocando pequeños orificios en el soporte lúneo. El estado óptimo de los clavos, no ha degradado el estado de conservación del tejido ni del bastidor.

A nivel general, el bastidor se encuentra libre de ataques xilófagos. Finalmente, en algunas áreas del bastidor se pueden visualizar astillamientos o desgastes provocados principalmente por golpes en su manipulación y almacenaje.

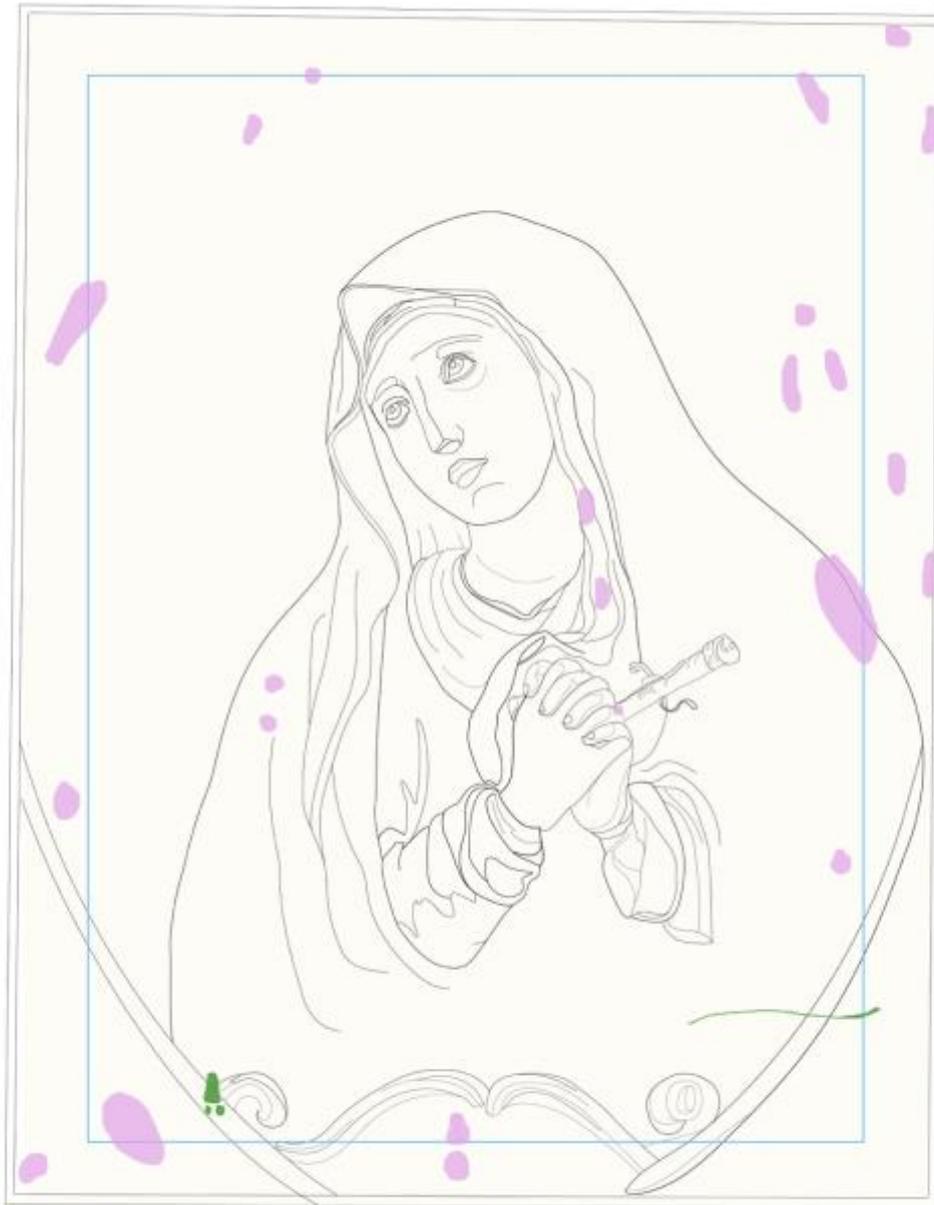
5.2 ESTARTOS PICTORICOS

5.2.1 Preparación

La presencia de una laguna situada en la parte inferior izquierda nos deja observar el soporte textil. A consecuencia de ello, indica la pérdida del estrato pictórico y la preparación almagra. Además de dicha pérdida principal, podemos encontrar pequeños desprendimientos en las áreas perimetrales de los bordes, provocados probablemente por la distensión y tensión que ha podido ejercer el bastidor o factores antrópicos, primordialmente golpes.

5.2.2 Película pictórica

La película pictórica se encuentra en un estado de conservación bueno, ya que a pesar de tener algunas craqueladuras y grietas, estas solo afectan al barniz y a la capa pictórica producido por el envejecimiento de los materiales y los aglutinantes que fueron utilizados en el proceso de creación. No obstante, solo hay dos pérdidas que generan mayor riesgo. Una de ellas, es una grieta de grandes dimensiones ubicada en la parte derecha inferior junto a la laguna comentada con anterioridad. Ambas pérdidas poseen las mismas connotaciones, ya que no contienen la película pictórica ni la preparación almagra.



- | | | | |
|---|--|---|-------------------------|
|  | Marca del bastidor |  | Antiguas intervenciones |
|  | Perdidas de película pictórica y preparación |  | Oxidación del barniz |

Diagrama 5. Estado de conservación del anverso.

5.3.2 Barniz

El estrato presente en la obra se visualiza amarillento y oscurecido, lo que afecta que ciertas áreas estén afectando a la percepción de la obra. Es importante mencionar que en la iconografía mariana se empleaban determinadas tonalidades características y/o representativas, que son el azul y el blanco, signo de dignidad y atributo de poder. No obstante, el significado se haya tras la pigmentación aludiendo o remontándose a lo divino, revelación, efusión de la gracia o propiedades como la Virginidad o Sabiduría que se distorsionan al observar una tonalidad verde que posee otras connotaciones.

5.2.4 Antiguas intervenciones

La presente obra como objeto de análisis ha sufrido por lo menos una intervención que ha estado basada en la adición de elementos del estrato pictórico, debido a que se observan diversas reintegraciones. La mayor parte de dichos tratamientos han sido estucados y reintegrados empleando una metodología de trabajo ilusionista. Se caracterizan por ser imperceptibles a simple vista, pero tras ser analizadas mediante rayos U.V. se convierten en discernibles. El estuco utilizado es de coloración blanca y se particularizan con carácter invasivo, ya a que en el proceso de limpieza del barniz se rebajaron algunos de ellos por tener una mala nivelación junto al estrato original. Por lo tanto, se observó que los estucos cubrían parte de las áreas circundantes o perimetrales de la película pictórica original.

Finalmente, a pesar de ello, las lagunas están resultas con un método de ejecución cromática ajustados, ya que las diversas áreas tratadas resultan imperceptibles.



Imagen 24. Detalle de un estuco, ubicado en el manto de la *Virgen María*.

6. PROCESO DE INTERVENCIÓN

Tras realizar el estudio técnico y el informe del estado de conservación, se llevó a cabo la restauración de la misma en el Taller de Restauración de pintura de caballete y retablos, correspondiente al Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de Valencia.

La intervención exhaustiva de la obra se realizó con el objetivo principal de evitar alterar la integridad física y estética del objeto. Teniendo en cuenta que el estado de conservación se clasifica como bueno, lo más destacable es la presencia alterada del barniz que altera el cromatismo de la obra.

Por lo tanto, en primer lugar, se ha llevado a cabo una limpieza del reverso. Para ello ha sido necesario una limpieza, con la finalidad de retirar el barniz oscurecido, ya que la pieza se encuentra estable y bien tensada.

6.1 TRATAMIENTOS ESTÉTICOS

Dentro de los aspectos estéticos, la fase de limpieza es uno de los procedimientos de restauración sobre pintura de caballete más relevantes y significantes, debido a los resultados que se pueden llegar a alcanzar, así como la complejidad de la eliminación de este.

La limpieza se plantea como un proceso de entendimiento de la obra, manifestando su autenticidad real a nivel estético y técnico. Por lo tanto, se pretende revelar a los lectores la apariencia de los estratos pictóricos como en el momento de su creación evitando la distorsión visual de la obra⁴⁵.

6.1.1 Limpieza

Previamente a realizar la fase de limpieza se determinó un protocolo de actuación basado en el Test de Cremonesi. Para ello, se elaboraron diversas catas con mezclas de disolventes. El barniz presente reaccionó ante la acetona de forma efectiva, a consecuencia de ello se puso en práctica el desarrollo de catas en diferentes proporciones como se visualiza en la tabla.

Mezcla	White Spirit (%)	Acetona (%)	Parámetros de Solubilidad		
			<i>fd</i>	<i>fp</i>	<i>fh</i>
LA8	20	80	57	26	17
LA9	10	90	52	29	19
A	-	100	47	32	21

Tabla 1: Protocolo de actuación basado en el Test de Cremonesi.

⁴⁵ BARROS, J. *Imágenes y sedimento. La limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*. 2005, p. 30.

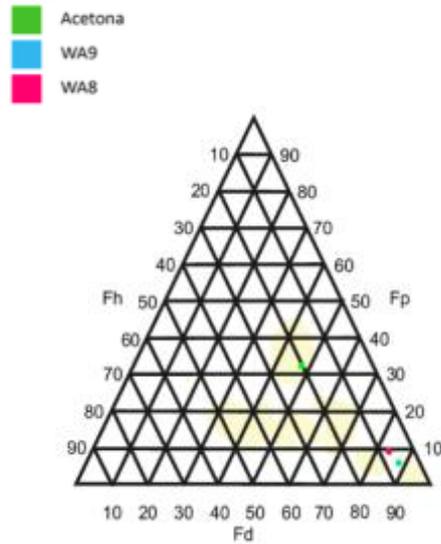


Diagrama 6: Triángulo de Teas con los valores de los disolventes empleados para la realización de las catas de limpieza.

Una vez finalizado dicho procedimiento, las composiciones LA8, LA9 y A fueron los porcentajes más efectivos. La Acetona fue el disolvente seleccionado para llevar a cabo la primera fase de limpieza, por sus resultados óptimos. La Acetona se define con un disolvente penetrante de baja tensión superficial y viscosidad caracterizada por una rápida evaporación⁴⁶. Es importante hacer hincapié, que durante la fase de limpieza se visualizó la presencia de dos capas de barniz. Un primer estrato de barniz de apariencia oscura a consecuencia de la restauración a la cual fue sometida y una segunda capa aplicada probablemente tras finalizar el proceso de creación de la obra, la cual posee un aspecto amarillento provocado por la degradación y envejecimiento de los materiales constituyentes del barniz.

La eliminación de dicho estrato se llevó a cabo con la mezcla A (Acetona), en diferentes fases. Se comenzó inicialmente por el fondo, seguido del manto, las manos y concluyendo con el rostro de la Virgen María.



Imágenes. 25 y 26. Secuencia de limpieza de la Virgen María

⁴⁶ Catálogo de productos: CTS. :http://www.ctseurope.com/es/pdf/Catalogo_2014.pdf(Fecha de consulta:07/06/17)



Imágenes. 27 y 28. Secuencia de limpieza de las manos



Imágenes .29 y 30. Secuencia de limpieza del rostro de la Virgen María.

Tras realizar la primera fase de limpieza, se optó por la elaboración de diversas catas con diferentes tratamientos con la finalidad de eliminar el segundo estrato de barniz y proporcionar la correcta lectura original de los pigmentos constituyentes de la obra.

En primer lugar, se testó Carbopol® Ultrez 21 con un pH 6,5 y 7, pero los resultados no fueron concluyentes. Seguidamente, se realizaron diversas catas con emulsiones, ya que consiste en una metodología de trabajo que combina protocolos de limpieza con disolventes orgánicos y métodos acuosos.

En primer lugar, cabe destacar que una emulsión está formada por dos líquidos inmiscibles, denominados fase interna y fase externa. La combinación de ambas sustancias, dan lugar a una distribución discontinua de un líquido combinado con el otro. No obstante, para mantener unidas la fase interna y externa y la estabilización de la mezcla

es necesario un tensoactivo y/o emulsionante⁴⁷.

Las mezclas seleccionadas para la elaboración de las catas y para su posterior uso en la retirada del barniz fueron los siguientes:

Tipo de fase	F. Interna	F. Externa
O/W	WS	S.T. pH 7,5
W/O	S.T pH 8,5 + EDTA	S.G. 90% W.S 10% A.B.
W/O	S.T. pH 5.5	W.S.

Tabla 2: Mezclas de emulsiones seleccionadas para la elaboración de las catas.

Es relevante hacer hincapié que cuando se emplean disolventes orgánicos en la fase interna, se denomina *oil in water* (O/W). En este caso, el emulsionante posee carácter magro y el tensoactivo será tipo hidrosoluble. En cambio, se define *water in oil* cuando el tensoactivo es liposoluble y la emulsión es de tipo grasa⁴⁸.

Visualizadas las diferentes catas con rayos U.V. se considera que ninguno de los tratamientos seleccionados, son óptimos para la eliminación del barniz. Dicha película no ha podido ser eliminada al emplear las emulsiones seleccionadas, ya que pone en riesgo la pigmentación de la pieza. Para la retirada del mismo, se deberían realizar diversos análisis exhaustivos para determinar la naturaleza y componentes del sustrato y posteriormente realizar una metodología de trabajo idónea para la obra.

Actualmente, no se ha podido eliminar dicha capa y por lo tanto no se han obtenido los colores de la obra como en su estado original. Sin embargo, desde el punto de vista de transformación continua de la obra, el estado original, solo se puede citar como una hipótesis o metodología de trabajo, ya que los materiales están en continua degradación y a consecuencia de ello no se podrá obtener dicho estado físicamente⁴⁹.

⁴⁷ GUEROLA, V.; MORENO, B.; COLOMINA.; T. *Notas para un proceso metódico de limpieza. Curso-taller de limpieza de caballete y escultura policromada*. Valencia, 2017, p. 37.

⁴⁸Ibíd., p. 39,40.

⁴⁹ BARROS, J. *Objetivos y límites en la limpieza de estructuras pictóricas I*, 1999, p. 112.

6.1.2 Barnizado

Teniendo en cuenta que los ensayos no aseguraban el reconocimiento, respeto y reversibilidad del objeto, se barnizó la obra empleando resina Dammar⁵⁰ + White Spirit (1:5) a brocha. Previamente a la aplicación del barniz, se retiraron los retos de algodón para que las fibras no quedaran adheridas al estrato pictórico. Se aplicó de forma uniforme sobre la superficie pictórica, siguiendo la dirección de trama-urdimbre de la obra en horizontal. Evitando los excesos y acumulaciones del material.

Finalmente, las resinas naturales tienden a ser muy brillantes. No obstante, se ha podido obtener cierta homogeneidad controlada en la presente obra, al emplear el pincel de forma adecuada.

6.1.3 Estucado

Tras barnizar la superficie pictórica se procedió al estucado de las diversas lagunas. El estuco empleado fue gelatina técnica + agua destilada + carbonato cálcico. La dureza media, la flexibilidad regular y la fácil reversibilidad fueron los factores primordiales para la selección del material. Para ello, se empleó un pincel fino con la finalidad de recuperar el nivel del estrato pictórico y la capa de preparación. Se trabajó el estuco muy diluido, debido a que el grosor de la obra es delgada y el uso de la superposición de capas permite un ajuste más preciso y exhaustivo de la nivelación en las áreas circundantes. El empleo del estuco se aplica en caliente, previamente calentado al baño maría. Una vez proporcionadas las capas en las diversas pérdidas del soporte textil, se procedió a nivelar los estucos con la ayuda de un corcho liso y homogéneo humedecido en agua. Además, las áreas perimetrales del exceso de estuco fueron eliminadas con un hisopo y agua destilada.

Para concluir dicho procedimiento, se texturizó con patrón de tela cumpliendo las características del tejido original, con la finalidad de que en la posterior reintegración cromática fuera prácticamente imperceptible. Para la correcta texturización se empleó una espátula caliente y presión, insistiendo por toda el área llegando a integrar la impronta correctamente sobre el estuco.



Imagen 31. Detalle del estucado y texturización de la impronta.

⁵⁰ Dammar, es una sustancia filmógena compuestas por resinas naturales. Se define como una resina, extraída de una subespecie de una familia de árboles asiáticos. Es relevante resaltar que posee un peso molecular medio y penetra en los micro-poros y fluye. A consecuencia de ello, proporciona la capacidad de saturar las tonalidades y aumentar los contrastes entre áreas luminosas y oscuras.

6.1.4 Ajuste cromático y barnizado

La reintegración se define como la fase en la que se devuelve la continuidad visual y la correcta lectura de la obra obteniendo de nuevo su unidad potencial⁵¹. En la realización de dicho procedimiento se empleó un material capaz de proporcionar a la obra reversibilidad y estabilidad, conocida como la acuarela. Su composición se caracteriza por la aglutinación de pigmentos y goma arábiga y su solubilidad en agua. Para ello, la metodología de trabajo llevada a cabo fue ilusionista otorgando a la obra la eliminación de la pérdida y generado una correcta lectura.

Tras finalizar con el procedimiento de estucado, se determinó seleccionar un barnizado multicapa. Se define por la aplicación de un primer barniz con mayor afinidad a la naturaleza de la obra y un segundo barniz con una resina sintética. Una vez suministrada la primera capa de barnizado con resina Dammar, se realizó el ajuste cromático con pigmentos al barniz, Gamblin[®], debido a que al abordar la reintegración con acuarela, las tonalidades suelen aclararse proporcionando una apariencia mate.

El segundo estrato de barniz aplicado a compresor fue empleado RegalrezTM 1094 (133g) diluido en *White Spirit* (400g), Kratón[®] G1650 (4g) y Tinuvin[®] 292 (2,7g). Dicho barniz posee un bajo peso molecular y tiene la particularidad de proteger la obra frente a las radiaciones UV⁵².



Imagen 32. Acabado final tras el ajuste cromático y barnizado.

⁵¹ FUSTER, L.; CASTELL, M. y GUEROLA, V.: *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo. Criterios, materiales y procesos*. Valencia, 2008, p. 96.

⁵² ZALBIDEA, M^a.; GÓMEZ, R. *Revisión de los estabilizadores de los rayos UV*. En: Arché. Instituto universitario de restauración del patrimonio de la UPV. Valencia, 2011, p. 496.

7. CONCLUSIONES

La presente realización del proyecto de Fin de Grado ha permitido alcanzar las siguientes conclusiones:

En primer lugar, la búsqueda bibliográfica de monografías, tesis, artículos y páginas webs, nos ha permitido el entendimiento de los aspectos estilísticos, iconográficos e históricos del periodo colonial. Sin embargo, a consecuencia de los escasos datos bibliográficos de José de Páez, ha sido necesario comprender la figura de Miguel Cabrera, debido a que él autor es uno de los continuadores de su estilo.

Dentro de la pintura novohispana, Páez se caracteriza como uno de los artistas más prolíficos y defensores de la estética de la escuela colonial. Seguidamente, tras el análisis de la iconografía de la obra, se concluye que la figuración representa el dolor durante la pasión de Jesús, definido como *Mater Dolorosa*.

En segundo lugar, el estudio fotográfico para la documentación de la pieza ha sido un factor primordial para la comprensión y elaboración del trabajo. El preciso análisis visual y técnico se ha convertido en una de las fases fundamentales para conocer las patologías referentes a su estado de conservación. A consecuencia de ello, se determinó una intervención óptima respetando las casuísticas y problemáticas de la obra.

Los resultados obtenidos respecto a la subsanación de grietas y estucados, definido como tratamientos estéticos, han proporcionado a la obra estabilidad y una óptima conservación futura. No obstante, en la fase de limpieza, no se han alcanzado los objetivos requeridos, ya que se ha realizado una primera fase de limpieza que ha permitido una aproximación cercana al color original de la pieza. Sin embargo, tras visualizar la obra mediante rayos UV, se pudo detectar la presencia de un nuevo barniz oxidado y oscurecido que genera una alteración en los ropajes de la figura retratada. Teniendo en cuenta que al realizar diversas catas y observar que el procedimiento podía desvirtuar o alterar el reconocimiento, respeto y reversibilidad de la obra, se decidió no incidir en la misma.

Finalmente, tras abordar la restauración y la observación exhaustiva de la obra, se detectó que el marco no es original debido a morfología y particularidades que lo conforman. A sí mismo, al realizar un análisis visual y comparativo de la madera del bastidor con coníferas y frondosas, se observó una tonalidad altamente oscura y la presencia de fibras gruesas con una disposición recta, por lo que puede tratarse de una madera tropical. A pesar de dicha hipótesis, es necesario realizar un

análisis de microscopia de masas, con la finalidad de verificarlo con mayor exactitud.

8. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

BARROS, J. *Imágenes y sedimento. La limpieza en la conservación del patrimonio pictórico*: Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 2005.

BOULEAU, C. *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. Madrid: Akal, Madrid, 1997.

BULWER J. *Chirolgia: or the Naturall Language of the Hand. Composed of the Speaking Motions, and Discoursing Gestures thereof. W hereunto is added Chironomia: or the Art of Manuall Rhetoricke etc*, London: Tbo, 1644.

CALVO, A. *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

CAMPO, G.; BAGAN, R.; ORIOLS, N. *Identificació de fibres: Suports tèxtils de pintures. Metodologia*. Barcelona: Departament de Cultura i mitjans de comunicació. Biblioteca de Catalunya. Colecció Museos, 2009.

DIEZ, F. *El Arte en nueva España*. México: S/imp. México, 1921.

ELIZONDO, L. *Visión de México y sus artistas. Herencia plástica del México colonial. Renovaciones a tres siglos de distancia*, Toma V, México: Qualitas, 2014.

FUSTER, L.; CASTELL, M. y GUEROLA, V.: *El estuco en la restauración de pintura sobre lienzo. Criterios, materiales y procesos*. Ed. U.P.V, 2008.

GARCIA, M.^a. *La pintura colonial en el museo de América. La escuela Mexicana*. Valencia: Ed. U.P.V, 1999.

GOMEZ, M.^a. *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación y restauración de obras de arte*. Madrid: Grupo Anaya, S.A, 1998.

GUEROLA, V.; MORENO, B.; COLOMINA.; T. *Notas para un proceso metódico de limpieza. Curso-taller de limpieza de caballete y escultura policromada*. Valencia: Ed, UPV, 2017.

LUCIO, R. *Reseña histórica de la Pintura Mexicana en los siglos XVII y XVIII*. México: Harvard University. 1864.

MONTES, F. *Un lienzo de la coronación de la Virgen de JÓse de Páez en la parroquia de San Miguel Marchena*. Sevilla: Laboratorio de Arte. Sevilla, 2010.

MOTTA, E. *La utilización del sistema colorimétrico CIEL *a*b en la evaluación de los barnices y sistemas de barnizado empleados en la restauración de pinturas: con referencia al brillo, solubilidad y apariencia*. Valencia: UPV, 2004.

MORAIS, A. *Pinturas mexicanas del siglo XVIII en una colección orensana*. SSN 0214-4964, Nº. 8, 1997-1998, págs. 291-294.

REVILLA, F. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

ROMERO DE TERREROS, M. *El Arte en México. Durante el Virreinato*. México: Porrúa, 1951.

SOLÁ, M. *Historia del Arte hispano- Americano*. México: S.A, 1935.

TORO, A. *Breves apuntes sobre la antigua escuela de pintura en México y algo sobre la escultura por Agustín F. Villa; con prólogo y notas del Lic. Alfonso Toro*. México: Porrúa, 1919.

WUFFARDEN, L. *Presencia de la pintura novohispana en el virreinato del Perú*. *Histórica*, [S.l.], v. 32, n. 1, p. 161-170, mar. 2012. ISSN 0252-8894. Disponible en: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/157/153>>. (Fecha de consulta: 1-5-17)

ZALBIDEA, M^a.; GÓMEZ, R. *Revisión de los estabilizadores de los rayos UV*. En: Arché. Instituto universitario de restauración del patrimonio de la UPV. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2011-2012, núms. 6 y 7. (Fecha de consulta: 2017- 07-7) Disponible en: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/34642/2012_6-7_495-504.pdf?sequence=1

<http://www.preguntasantoral.es/tag/virgen-dolores/> (Fecha de consulta: 8/5/17)

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-249X2011000100007 (Fecha de consulta 4-5-17)

<http://www.restauraciontiempos.com.ar/maderas.php> (Fecha de consulta 6-5-17)

<https://culturacientifica.com/2015/11/09/radiografiando-el-arte/>
(Fecha de consulta 1-5-17)

http://www.ctseurope.com/es/pdf/Catalogo_2014.pdf .(Fecha de consulta:07/06/17)

9.ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Fotografía del autor.

Imagen 2.

<https://historiadoreshistoricos.wordpress.com/2012/01/29/el-tercer-sol-de-mexico-el-camino-hacia-la-independencia-de-la-nacion-12-antecedentes-de-largo-recorrido/>

Imagen 3.

http://www.arcadja.com/auctions/es/cabrera_miguel/artista/37187/

Imagen 4. GARCIA, M.^a. *La pintura colonial en el museo de América. La escuela Mexicana*. Valencia: Ed. U.P.V, p.69.

Imagen 5: *Ibíd.*, p. 18.

Imagen 6: *Ibíd.*, p. 35.

Imagen 7: *Ibíd.*, p. 29

Imagen 8: Fotografía del autor.

Imagen 9: GARCIA, M.^a. GARCIA, M.^a. *Op. Cit.*, 2012, p. 23.

Imagen 10: *Ibíd.*, p. 27.

Imagen 11: Fotografía del autor.

Imagen 12: Fotografía del autor.

Imagen 13: Fotografía del autor.

Imagen 14: Fotografía del autor.

Imagen 15: Fotografía del autor.

Imagen 16: Fotografía del autor.

Imagen 17: Fotografía del autor.

Imagen 18: Fotografía realizada por José Antonio Madrid García.

Imagen 19: Fotografía del autor.

Imagen 20: Fotografía del autor.

Imagen 21. Fotografía del autor.

Imagen 22 y 23. Fotografía del autor.

Imagen 22 y 25. Fotografía del autor.

Imagen 26 y 27. Fotografía del autor.

Imagen 28 y 29. Fotografía del autor.

Imagen 30. Fotografía del autor.

Imagen 31. Fotografía del autor.

Imagen 32. Fotografía del autor.

