

ISSN: 2007-2112

PUBLICACIÓN SEMESTRAL
AÑO 3/ NUMERO 5/2011
REVISTA DE DIVULGACIÓN
CIENTÍFICA DE LA FACULTAD DEL
HÁBITAT DE LA U.A.S.L.P.
PRECIO EN MÉXICO: \$60.00
EN EL EXTRANJERO: 8.00 USD

H+D

HÁBITAT MÁS DISEÑO

Colaboradores en este número

Magdalena Jaime Cepeda
Ma. Del Rosario Valdez Huerta
Jorge Lainez Jamieson
Eduardo Santos Perales
Eustaquio Ceballos Dorado
Mónica Susana De La Barrera Medina
Ricardo Carrillo Maciel
Salvador Espinosa Muñoz
Jorge Aguillón Robles
Gerardo Javier Arista González
Guadalupe Eugenia Nogueira Ruiz
Francisco Javier Quirós Vicente
Alejandra Torres Landa López



FACULTAD
DEL HABITAT

Directorio

Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Mario García Valdez
Rector

Manuel F. Villar Rubio
Secretario general

Luz María Nieto Caraveo
Secretaría académica

Dr. Fernando Toro Vázquez
Secretario de investigación

Facultad del Hábitat
Anuar Abraham Kasis Ariceaga
Director

María Dolores Lastras Martínez
Secretaría académica

Fernando García Santibáñez Saucedo
Coordinador del posgrado de la Facultad
del Hábitat

Jesús Victoriano Villar Rubio
Coordinador de Investigación de la Facultad
del Hábitat

Carla de la Luz Santana Luna
Editora

Eulalia Arriaga Hernández
Redacción

Ana Luisa Oviedo Abrego
Traducción y corrección del inglés

Luis Rosendo Martínez Rangel
Ismael Posadas Miranda García
Diseño editorial
CEDEM, Centro de Diseño Editorial
y Multimedia, Facultad del Hábitat

H+D HÁBITAT MAS DISEÑO, año 3, número 5, Enero-Junio 2011, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Álvaro Obregón #64, Centro Histórico, C.P. 78000. San Luis Potosí, S.L.P. A través de la Facultad del Hábitat por medio del Instituto de Investigación y Posgrado del Hábitat. Con dirección en: Niño Artillero # 150, Zona Universitaria C.P. 78290. San Luis Potosí, S.L.P. Tel. 448-262481. <http://habitat.uaslp.mx>. Editora responsable: Carla de la Luz Santana Luna. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2010-120716055100-102. ISSN: 2007-2112. Licitud de Título y Licitud de Contenido: en trámite. Impresa en los Talleres Gráficos Universitarios, Av. Topacio esq. Blv. Río Española s/n, Fracc. Valle Dorado, C.P. 78399, San Luis Potosí, S.L.P. Este número se terminó de imprimir el 1 de Octubre de 2011 con un tiraje de 1000 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, a través de la Facultad del Hábitat.

Colaboradores en este número

Magdalena Jaime Cepeda
Ma. Del Rosario Valdez Huerta
Jorge Lainez Jamieson
Eduardo Santos Perales
Eustaquio Ceballos Dorado
Mónica Susana De La Barrera Medina
Ricardo Carrillo Maciel
Salvador Espinosa Muñoz
Jorge Aguillón Robles
Gerardo Javier Arista González
Guadalupe Eugenia Nogueira Ruiz
Francisco Javier Quirós Vicente
Alejandra Torres Landa López

Comité editorial y de arbitraje

Dr. Felix Beltrán Concepción
Universidad Autónoma Metropolitana

Dra. Silvia Fernández Hernández
Universidad Nacional Autónoma de México

Dra. Silvia Verónica Ariza Ampudia
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Dra. Mercedes B. Rosell Lam
Universidad de la Habana. Cuba

MCM. Gabriel de Jesús Fonseca Servin.
Universidad de Colima

Dr. Alejandro Galván Arellano
Universidad Autónoma de San Luis Potosí

MDG. Irma Carrillo Chávez
Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Dr. Jesús Villar Rubio
Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Dr. Adrián Moreno Mata
Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Los artículos publicados por **H+D HÁBITAT MÁS DISEÑO** son sometidos a un estricto arbitraje de pares académicos, en la modalidad de árbitros y autores desconocidos. Los pares académicos son en su mayoría externos a la Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

Índice

Carta editorial	3
Presentación	6
Conjugando diseño gráfico y arte activista en el dogma social de las tribus urbanas de la Escuela de Artes Plásticas de la UA de C.	10
Magdalena Jaime Cepeda Eduardo Santos Perales Jorge Lainez Jamieson Ma. del Rosario Valdez Huerta	
La división de la ciudad de Zacatecas, en cuarteles, 1796	23
Eustaquio Ceballos Dorado	
Un acercamiento de la antropología social al diseño	31
Mónica Susana De La Barrera Medina	
Propiedades físicas y mecánicas de concreto que contiene agregado reciclado	39
Ricardo Carrillo Maciel	
Simulación solar para el diseño de vivienda de interés social en las zonas media y centro de San Luis Potosí	46
Salvador Espinosa Muñoz Jorge Aguillón Robles, Gerardo Javier Arista González	
Plataforma eVirtual de la UASLP: Un gran apoyo a nuestros cursos.	57
Guadalupe E. Nogueira Ruiz	
Estudio iconográfico, compositivo y de conservación del lienzo de la presentación de la virgen en el templo, anonimo del siglo XVIII	67
Francisco Javier Quirós Vicente	
La infraestructura educativa no es únicamente edificios	76
Alejandra Torres Landa López	
Semblanzas	84
Guía para los autores	87

Estudio iconográfico, compositivo y de conservación del lienzo de la presentación de la virgen en el templo, anónimo del siglo XVIII

Iconographic Studio, composition and preservation of the painting The Presentation of the Virgin Mary at the Temple, anonymous work from the Century XVIII.

Francisco Javier Quirós Vicente

Recibido: 11 febrero 2011/ Dictaminado: 21 de septiembre 2010

Resumen

En este ensayo se analizan diversos aspectos de la obra “*La Presentación de la Virgen en el Templo*”, pintura colonial perteneciente al acervo de la *Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*. En primer lugar se lleva a cabo un estudio iconográfico de la obra, la cual está relacionada con uno de los pasajes más importantes de los *Evangelios Apócrifos*. También se realiza un estudio compositivo de la imagen, observando que posee un tipo de estructura sintáctica muy particular del arte barroco.

Tras los estudios previos y procesos de conservación y restauración, se puede decir, que éste bien cultural es testimonio de los usos y costumbres en la historia, de modificar los tamaños y formatos de las pinturas para readaptación a nuevos espacios; pues así, esta obra pasa de tener un formato de medio punto acorde con la arquitectura de un convento o templo, a rectangular por medio de agrandamiento, posiblemente para readaptarlo a un espacio de galería o palacio. Y por último mencionar su proceso de restauración, el cual se hizo por medio de un reentelado a la gacha, y la utilización de materiales naturales y reversibles.

Palabras claves: Conservación, restauración, pintura, arte colonial, museos

Summary

This essay analyses different aspects of the colonial painting ‘The Presentation of the Virgin Mary at the Temple’ which is part of the heritage of the Autonomous University of Puebla. First an iconographic study of the painting, which belongs to one of the Apocryphal Gospels, is done. Then, it deals with a study of the compositing of the image, including the type of syntactic structure, a characteristic of the baroque art. Following previous studies and conservation and restoration processes,

it appears that this well is testimony to the cultural traditions and customs and practices in the history, to change the sizes and shapes of the painting for rehabilitation to news spaces, as well, this book grew from have a half-point format according to the architecture of a monastery or temple, a rectangular though enlargement possibly to retrofit to a gallery space or a palace. And finally to mention the restoration process, which is made by a relining to "gacha", and the use of natural materials and reversible.

Key words: Conservation, Restoration, Painting, Colonial Art, Museums

Introducción

La Presentación de la Virgen en el Templo, es una muestra inigualable de los alcances del barroco en el arte colonial mexicano. Se trata de un óleo sobre lienzo atribuido a Miguel Cabrera, aunque durante el proceso de restauración no se encuentra vestigio de su firma que pueda servir para confirmar su autoría. Pertenece al acervo Histórico de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, y es parte de las colecciones del Museo Universitario "Casa de los Muñecos". Como gran parte de la obra de la universidad, tras el sismo de 1999, fue trasladada y almacenada por cerca de siete años, sufriendo daños tanto a nivel estructural como a nivel estético.

En este estudio se desarrollan aspectos fundamentales de su conservación y restauración, como es el proceso de reentelado aplicado "a la gacha", y el concepto de reversibilidad empleado en cada uno de sus tratamientos. Se hace mención, del hecho de que este cuadro sufrió una modificación de tamaño, por el cual en un momento determinado de su historia pasó de tener forma de *medio punto*, a convertirse en un cuadro con formato *rectangular*, esto posiblemente por readaptación a un nuevo espacio diferente del originario para el que fue concebida. Este tipo de modificaciones son comunes en el *siglo XVIII*, siendo esta obra un

testimonio de ello. Asimismo, se lleva a cabo un análisis iconográfico y compositivo de la obra, mencionando el concepto de repetitividad y disposición circular de los elementos de la escena, propio del barroco.

1. La presentación en el templo

El tema de la *Presentación de la Virgen en el Templo*, proviene de los *Evangelios Apócrifos* (*Protoevangelio de Santiago*, VII y VIII, y *Evangelio del Pseudo Mateo*, IV), y narra el hecho (Carmona, 1998) de que *en cumplimiento de la promesa hecha al ángel por su madre Ana, cuando María cumplió tres años fue llevada al Templo, y al llegar frente a la fachada, subió tan rápidamente las quince gradas, que no tuvo tiempo de volver su vista atrás y ni siquiera sintió añoranza de sus padres, cosa tan natural en la niñez. Esto dejó a todos estupefactos, de manera que hasta los mismos pontífices quedaron llenos de admiración, y allí vivirá alimentada por un ángel, hasta los doce años, en que es entregada a José.*

Entre los judíos había dos géneros de presentación en el Templo (Leg. 536, f. 349-350): *La primera era de obligación, pues era mandada por ley, y era la que hacían las mujeres en determinados días después de sus partos; es a saber, a los ochenta días por las niñas, y a los cuarenta por los varones. La otra presentación se hacía por los que habían votado consagrar a sus hijos al servicio de Dios en el Templo; según el tratado "Año Christiano, o ejercicios devotos", esta ceremonia se hacía siempre con solemnidad: los padres, acompañados de toda la parentela, llevaban sus hijos al Templo; habiendo el padre y la madre presentado al niño al Sacerdote al pie del altar, le decían el voto que habían hecho de consagrar a su hijo al Templo; y después de ciertas oraciones, el Sacerdote lo admitía solemnemente en el número de los Ministros o sirvientes de la Casa de Dios, hasta un tiempo determinado; y esto es lo que se llamaba prestar un niño al Señor.*

Según el Tratado de "El pintor Christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen



Fig.1 Presentación de la Virgen en el templo, antes del proceso de restauración. Fotografía de autor

cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas”; La Iglesia restituyó de nuevo y restableció la festividad de la Presentación de la Virgen en el Templo (Interian, 1772), la que, como cosa menos cierta, y averiguada, ó a lo menos nueva, había quitado ella misma del catálogo de fiestas, y solemnidades, que solía celebrar, siendo el promotor de dicha fiesta, *Francisco Turriano, Varón de mucho nombre; este mismo autor dice; “que después de que el Pontífice Pio V, hubiese quitado del Breviario, como menos antigua, la Fiesta de la Presentación, sacó Turriano de su tesoro recóndito de Antigüedades, Autores antiquísimos Griegos, y Latinos, probando con sus testimonios, que Padres antiguos y santísimos habían conocido, y celebrado mucho tiempo, la Fiesta de la Presentación”,* restableciéndose dicha festividad al día 21 de noviembre.

También se menciona en este texto, que “(...) en la descripción de este hecho, pintan regularmente los Pintores a la Virgen de muy tierna edad, y con razón, pues según la común, y recibida opinión, no tenía entonces más de

tres años. La pintan también adornada con un rico vestido, por ser creíble, que sus santos, y piadosos padres, como a niña muy tierna, la adornarían con mucha decencia, para que en el Templo, en lugar proporcionado separado de los hombres, y destinado a este fin”. De igual manera, este autor comenta que, “representan a la muy tierna niña subiendo por sí sola, y sin ayuda de nadie las gradas, ó escalones; con tal alegría de ánimo, que a los que asistían, y particularmente a sus padres, les llenaba de gozo, y admiración(...) pues de quince gradas, como afirma Joseph, constaba la escalera por donde subía”. “(...) En la cumbre de la escalera suelen pintar nuestros Pintores, a un Sacerdote, que con los brazos abiertos está recibiendo a dicha infanta, y representan al Sacerdote Sumo, como se echa de ver por sus insignias, a saber, por llevar puesta la tiara, y además, el superhumeral (...) Con efecto, no pocos autores afirman, y enseñan (bien que esta es una cosa muy oscura) que el Sacerdote que recibió a la Virgen, cuando esta se ofreció en el Templo, no fue otro sino Zacarías”. Respecto a las vestiduras del Sacerdote el mismo autor indica: “viendo al traje, que usaban los Sacerdotes comunes, cuatro eran las cosas particulares que traían; y dejando una, que eran los calzones, que se llamaban de femoralia (porque los cabría hasta el Alba). La primera de las tres era esta, que se llamaba túnica Línea, sobre que venía la pretina, o ceñidor, que se llamaba Balteu, o Zona; la tercera era la Mitra llamada Cidarís”.

2. Iconografía, composición simétrica y repetitiva

Al observar este lienzo motivo de estudio (*v. Fig.-1*), se puede concluir que posee todos los elementos iconográficos de una Presentación en el Templo; en la parte central vemos a la Virgen, que nuestro autor la pinta subida a tres gradas, a diferencia de lo que usualmente es de quince como se narra en

Fig. 2. Estudio compositivo de la obra, donde se aprecia una perspectiva central y composición simétrica. Fotografía del autor



los *Evangelios Apócrifos*. A su izquierda se encuentra el Sumo Sacerdote *Zacarías* en actitud de aceptación con los brazos abiertos, a su derecha *Santa Ana* y *San Joaquín*, padres de María representados como dos ancianos en actitud de gozo y admiración. Al frente en primer plano y en escorzo dos niños llevan rosas en sus manos y se encuentran sentados en las gradas, y jugando, ajenos a lo que está sucediendo en el interior del Templo; *Tras María* y al fondo, un grupo de doncellas observan a la *Virgen* en su Presentación, con rostros de expectación.

Se trata de una obra de gran colorido y fuerte contraste entre luces y sombras, llegando al *claroscuro*, donde los personajes se desenvuelven en una atmósfera de teatralidad. Compositivamente muestra un esquema de *perspectiva central* (Parini, 2002); según este autor, “en éste, las líneas concurren en un único punto en el infinito, es una síntesis de la racionalidad y trascendencia; es la imagen de un mundo dirigido por las leyes divinas, pero ocupado por una humanidad donde comienzan a latir las pasiones, es una perspectiva fundamentada en los principios del Humanismo (...), que se asienta en las bases de la perspectiva entendida como Ciencia”. Con una estructura de planos superpuestos que crean efecto de profundidad espacial, potenciado por la arquitectura del Templo,

sus habitáculos, columnas, arcos, cornisas y escalinatas, pudiendo distinguir un *-primer plano* donde están los dos niños sentados en la escalinata, un *-segundo* donde se desarrolla la Presentación, y un *-tercer plano* arquitectónico al fondo. Parini Pino comenta a cerca de la necesidad de introducir la figura humana en el espacio,” *al afianzarse la necesidad de una nueva racionalidad y de una relación con Dios a través de la Naturaleza*”. Presenta una *composición simétrica y repetitiva*, tanto en la arquitectura como en la disposición de los personajes que parecieran estar por pares. Nuestro pintor en esta obra, utiliza la misma modelo para representar dos de las doncellas del fondo, las cuales se repiten pero en distinta posición, pudiendo apreciar con facilidad que se trata de la misma persona en que se inspira. (V. Figura 2)

3. Conservación del lienzo

Un dato digno de mención, viene de la forma y composición de su soporte; a saber, se trata de una pieza de tela de lino de 3.42×2.97 cm, con una extensión total de 10.73 cm², compuesto de varios paños, unidos por zurcido simple como es común en la pintura virreinal. Lo particular de este caso, es que en la parte superior izquierda de la obra hay un paño de fibra de algodón ajeno a la obra, que se trata de un añadido posterior a su factura (v. Fig.- 3). Este paño forma una cuña en forma de triángulo cuya hipotenusa se une a la obra original y forma un arco de medio punto. Tras lo que se acaba de comentar, se deduce que el cuadro originalmente no tenía un formato rectangular como ocurre en la actualidad; sino que está obra poseía un formato de *medio punto*.

Las modificaciones de tamaños y formatos en obras de arte son propias del *Renacimiento* y *Barroco* (Macarrón, 1995); según esta autora, es en el *Renacimiento*, donde estructuras en forma de cúspide de la época anterior ya no son válidas. Por ello

muchos polípticos son reelaborados y transformada su forma en rectangular. De igual manera, *“el auge del coleccionismo supone el traslado de las obras de arte de unas colecciones a otras, de unas salas a otras, por lo que, la mayoría de las veces, los tamaños de aquellas no se adaptaban a las dimensiones de la nueva ubicación, siendo entonces amputadas o recortadas”*. Pero es en el Barroco según esta autora que predominan este tipo de modificaciones en su tamaño y forma por dos razones: para adaptarlos a los nuevos emplazamientos y decoraciones, y como consecuencia de intervenciones de resane en obras que han sufrido algún tipo de daño, y comenta: *“las adaptaciones de pinturas al “buen gusto” o las exigencias de amueblamiento de las galerías de los grandes personajes, es una costumbre de los coleccionistas del absolutismo europeo. A finales del siglo XVI, son Felipe de Guevara, que estuvo al servicio de Carlos V, en los -Comentarios de la pintura-, contempla el derecho de los mecenas de hacer modificar el tamaño, color, etc. (...), de los cuadros que favorecen o potencian para acoplarlos a sus salas, en una concepción de justicia, derecho ganado gracias a su mecenazgo”*.

En el lienzo de la *Presentación de la Virgen en el Templo*, queda la incógnita de cuál fue el motivo de su cambio de un formato de medio punto a *otro rectangular*; su primigenia forma de medio punto nos hace pensar que posiblemente este lienzo estuvo ubicado en algún recinto conventual ó templo, adaptado a una arquitectura, motivo de su forma, y que posteriormente fue cambiado de lugar y readaptado a *rectangular*, según el gusto de los coleccionistas de la época.

Como peculiaridades de este añadido, es importante mencionar que está hecho de tela de algodón con una *trama y urdimbre* muy regular y sin nudos, lo que nos hace pensar que se trata de un tejido hecho en máquina y posterior al *siglo XVIII*, y tiene una preparación de cola muy delgada. Estaba pegado a la tela original del cuadro y asegurado con clavos en cada diez centímetros, en lugar de con costura como es de suponer, y a su vez estos tapados con estuco. Por las características de la tela, los clavos y



Fig.- 3 Detalle de añadido que revela el formato original de la obra de medio punto. Fotografía del autor

los adhesivos encontrados, se puede lanzar la hipótesis de que se trate de una restauración hecha en el *siglo XIX*. No siendo esta la única intervención pues también se encontraron parches de diversos tipos de tela, y repintes en algunos de los personajes de la obra.

La obra muestra mal estado de conservación, con procesos de deterioro activos, los más importantes afectan al *soporte*; a saber, estos consisten en un debilitamiento generalizado de la tela, que se manifiesta en picaduras del lienzo, orificios, rasgones y faltantes, estos últimos sobre todo en la parte inferior donde se localiza una gran zona de pérdida de soporte. Esta circunstancia hace recomendable la aplicación de un *entelado*, que *Giannini*, lo define como (*Giannini, 2008*): *“la operación de forrado de soporte textil sobre el que se aplica una segunda tela, también denominado reentelado o forrado. La técnica, usada en los siglos XVIII y XIX, se desarrolló con fines conservativos y se aplicaba a las telas que habían perdido tensión. Podía realizarse como un forrado preliminar del que se ocupaban los reenteladores de profesión o como parte de una restauración. Pueden aplicarse más de dos telas, unas sobre otras. Se impregnan con un adhesivo que sirve también para fijar las capas de preparación y las pictóricas. Después se coloca todo el conjunto en un basti-*

dor que lo mantenga en una tensión constante. Las técnicas más modernas tienden a separar la intervención de consolidación y forrado”.

El *reentelado* es un tratamiento conservativo, aunque hay autores que no lo definen íntegramente como tal. Muñoz Viñas, comenta (Muñoz, 2003) que “en la práctica, la conservación y la restauración se superponen con frecuencia, de forma que no siempre es posible distinguir entre ambas actividades; y pone como ejemplo el reentelado, según este autor; cuando se entela una pintura sobre lienzo se evitan futuras alteraciones del objeto debidas a la deformación de la tela envejecida (operación de conservación), pero simultáneamente se está contribuyendo a mejorar el aspecto de la pintura, porque la superficie resultante es más tersa y alisada (operación de restauración)”.

Conservación es, según este autor: “la actividad que consiste en preparar un bien determinado para que experimente la menor cantidad posible de alteraciones interviniendo directamente sobre él, e incluso alterando o mejorando sus características no perceptibles –no perceptibles, se entiende, para un espectador medio en las condiciones habituales de observación de ese bien. La conservación directa también puede alterar rasgos perceptibles, pero sólo por imperativos técnicos”. Y restauración por el contrario es la actividad que aspira a devolver a un estado anterior los rasgos perceptibles de un bien determinado –perceptibles, se entiende, para un espectador medio en condiciones normales de observación. Basándonos en esto, se puede concluir que el entelado es la aplicación de una tela de refuerzo a la tela original del cuadro, que se hace con la finalidad de mejorar sus características físico-mecánicas de resistencia, pero nunca se lleva a cabo para modificar ningún rasgo visual o perceptivo de la obra, por lo cual es un tratamiento conservativo más que restaurador.

A esta pintura se le aplicó un *reentelado* “a la gacha”; las preparaciones de harina o gachas para imprimación, fueron muy difundidas en España y en el *cinquecento italiano*, sobre todo en Venecia, por lo que es acertado decir que es uno de los métodos más apropiados para la realización del *entelado*,

y la restauración de lienzos; pues se utilizan materiales afines a los que se emplearon a la hora realizar la obra. El siguiente texto de Palomino es prueba de que la gacha se utilizó antaño para imprimir los cuadros (Villarquide, 2004); y dice: “La primera mano de aparejo, que se le ha de dar, suele ser en dos maneras, la una, y más antigua, es de gacha, esta se hace cociendo el agua, a proporción de lo que es menester, y echándole después su harina de trigo bien cernida por cedazo delgado, y bien espolvoreada fuera del fuego, sin dejar de menearla, hasta que este como un tanto espeso, y algunos le echan después un poco de miel, y un poco de aceite de linaza, a discreción (pero no aceite de comer, porque es muy perjudicial a la pintura, (...)) y luego se vuelva poner a el fuego alumbre mansa, meneándola hasta que se vaya trabando, y tomando punto, sin que le queden gurullos; y con esto se le da la primera mano a el lienzo, (...) se ha de ir tendiendo la gacha, y apurándola de suerte, que no quede cargada, sino que tape los poros todos del lienzo(...)”

En la capa pictórica se encontraron otro tipo de deterioros en menor medida, como son: -ampollas prematuras, -faltantes de capa pictórica, -zonas de cazoletas, -pulverulencias, y -abolsadas, pero son dignas de mención diversas áreas de repintes, que más que un deterioro son el testimonio de restauraciones anteriores; en estas se observa la aplicación de una capa de pintura grasa, de un solo color, terciario más concretamente de la gama del color magenta violáceo, a modo de reintegración neutra.(v. figura.-4)

Por último, señalar que el criterio aplicado en el proceso de restauración de este lienzo, es el de reversibilidad y respeto al original. Se entiende por reversibilidad (Giannini, 2008), “(...) principio sobre el cual se puede devolver a un objeto al estado anterior a una operación de restauración. La reversibilidad absoluta no existe (...). Es un requisito necesario de los productos en el campo de la restauración, especialmente en el caso de los materiales sintéticos. Este principio se fundó en la primera “Carta del restaurador”: El empapelado por ejemplo tiene que basarse en ma-



Fig. 4. Áreas de reintegración neutra con un color terciario rojo violáceo en rostro y cuello de algunos personajes del fondo. Fotografía del autor

teriales reversibles.(...) Es un principio ético orientativo”.

Por lo que se puede decir, que los tratamientos aplicados han sido realizados con productos naturales, de características similares a las de la obra, que en un momento dado se pueden retirar y dejar la pintura en el mismo estado en el que estaba antes de ser intervenida, respetando el original y la naturaleza de la obra de arte.

restauración con óptimo resultado; de entelado a la gacha, según los principios de reversibilidad y respeto al original, con el fin de que la obra perdure en el tiempo, y pueda ser conocida y deleitada por futuras generaciones.

4. Conclusiones

Esta obra atribuida a Miguel Cabrera, es un ejemplo del arte barroco mexicano por su teatralidad, colorido y técnica de claroscuro propios del siglo XVIII. Su perspectiva central, y estructura de planos superpuestos, aportan un efecto de profundidad de campo potenciado por la arquitectura del Templo. También se observa, la composición simétrica y repetitiva, tanto en elementos como en figuras y personajes. Este lienzo, ha sufrido una modificación de formato, debido a un cambio de ubicación, pasando de estar en un templo a formar parte de una galería o colección particular; práctica común de la época. El mal estado de conservación en el que se hallaba, requirieron de la aplicación de un tratamiento de conservación y



Fig. 5 Lienzo después
de la restauración.
Fotografía del autor

Bibliografía:

CARMONA MUELA, JUAN (1998). *Iconografía Cristiana*, Ed. Istmo S.A. Madrid.

GIANNINI, CRISTINA Y ROANI, ROBERTA, (2008). *Diccionario de restauración y diagnóstico de la a a la z*", Editorial Nerea, San Sebastián.

MACARRÓN MIGUEL, ANA MARÍA (1995). *Historia de la conservación y la restauración*, Editorial Tecnos, Madrid.

Madrid, *Biblioteca Nacional de España*. *Año Christiano, o ejercicios devotos, contiene la vida de N.S. Jesu-Christo, sacada de los cuatro evangelistas: y de la Santísima Virgen María madre de Dios. Con algunas notas históricas, y reflexiones morales*. MDCCLXXVIII. Tomo sexto, Imprenta de D. Antonio de Sancha en la Aduana Vieja.

Madrid. *Biblioteca Nacional de España*. *Tratado del pintor Christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir imágenes Sagradas*. MDCCLXXII, trad. Fr. Juan Interian de Ayala. Ed. Joachin Ibarra .

MUÑOZ VIÑAS, SALVADOR (2003). *Teoría de la Restauración*, Editorial Síntesis, Madrid.

PARINI, PINO (2002). *Los recorridos de la mirada, del estereotipo a la creatividad*, Edizioni Artemisia, Barcelona.

VILLARQUIDE, ANA, (2004). *La pintura sobre tela I, historiografía, técnicas y materiales*", Editorial Nerea, San Sebastián.

