



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“ANATOMÍA ARTÍSTICA DE UN CUADRO  
NOVOHISPANO”

Tesis que para obtener el grado de  
maestro en artes visuales

*presenta*

Darío Alberto Meléndez Manzano

*Director de Tesis*

Dra. María del Carmen López Rodríguez

México, D.F., febrero 2010

UNAM  
POSGRADO  
Artes Visuales





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“ANATOMÍA ARTÍSTICA DE UN CUADRO  
NOVOHISPANO”

Tesis que para obtener el grado de  
maestro en artes visuales

*presenta*

Dario Alberto Meléndez Manzano

*Director de Tesis*

Dra. María del Carmen López Rodríguez

México, D.F., febrero 2010

UNAM  
POSGRADO  
Artes Visuales



*A* Daya

Esta incipiente investigación se llevó a cabo gracias a la Beca del Centro de Estudios de Posgrado de la UNAM, obtenida por parte del Posgrado en Artes Visuales de la Academia de San Carlos, ENAP; institución con la que estoy profundamente agradecido por haber sido mi *alma máter* y en cual he pasado innumerables horas en sus antiguos y entrañables talleres.

De manera particular agradezco a la Dra. Carmen López, mi directora de tesis, quien desde un principio acompañó pacientemente el desarrollo de este trabajo aportando certeras críticas y parcos pero sinceros elogios.

Igualmente reconozco a todos los miembros del comité su interés en el buen término de éste trabajo. Al Dr. Daniel Manzano, nuestro coordinador de posgrado, de quien siempre recibí apoyo durante mi estancia en la Academia. También quiero mencionar a mi amigo, el Mtro. Arturo Miranda quien durante mi estancia en la Academia, me espoleó para experimentar con otros materiales y soportes pictóricos. A la Mtra. María Teresa Sánchez Lozano a quien le debo el haber reorientado ciertos aspectos del texto gracias a su atenta y diligente lectura.

Un reconocimiento especial al Mtro. Alfredo Nieto por haber sido el vínculo con el Instituto de Investigaciones Estéticas, lugar en el que se desarrolló gran parte de la tesis.

# Agradecimientos

Mención aparte merece el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas y el Instituto de Física por haberme acogido dentro del proyecto DGAPA PAPIIT IN402007 “Estudio científico de patrones de referencia de materiales y técnicas de ejecución de la pintura novohispana del siglo XVI”, a partir del cual se desarrollaron los planteamientos de esta investigación.

Agradezco al responsable del Proyecto, Dr. José Luis Ruvalcaba, y a todos los miembros del Laboratorio, al coordinador, Francisco Villaseñor, a Tatiana Falcón, Sandra Zetina, Eumelia Hernández y muy especialmente a Elsa Arroyo por su constante asesoría y comprensión durante mi estancia en el Laboratorio.

Finalmente, estos agradecimientos estarían incompletos si no mencionara a aquellos que me han acompañado a lo largo de varios años: mi familia. A mis amigos Yoalitzli Mora por el diseño de los impresos, Carlos Rupit quien estuvo a cargo de las animaciones y a la compositora Diana Bravo que hizo música para los *stop motion*.



## ÍNDICE

- I Introducción
- II Objetivos
- III Proposición
- IV Capítulos

### 1. El Proceso y el Objeto Artístico

- 1.1 Binomio objeto-proceso. Nociones, definiciones y relaciones
- 1.2 Problemática de la producción artística. Una visión maniquea
- 1.3 Objeto y proceso artístico en la Pintura Novohispana del siglo XVI

### 2. Objeto artístico: *La Sagrada Familia con San Juan Niño* de Andrés de Concha

- 2.1 Biografía de Andrés de Concha
- 2.2 Historia del cuadro
- 2.3 Análisis formal y recursos plásticos



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## 2.4 Anatomía de la obra original

- 2.4.1 Soporte
- 2.4.2 Encolado
- 2.4.3 Enlienzado
- 2.4.4 Base de preparación
- 2.4.5 Imprimatura
- 2.4.6 Dibujo
- 2.4.7 Capa pictórica
- 2.4.8 Intervenciones

## 3. Proceso de Construcción de *La Sagrada Familia con San Juan Niño* (Después de Andrés de Concha)

### 3.1 Bitácora

- 3.1.1 Facsímil
- 3.1.2 Transcripción

### 3.2 Instalación

- 3.2.1 Diagrama
- 3.2.2 Maqueta

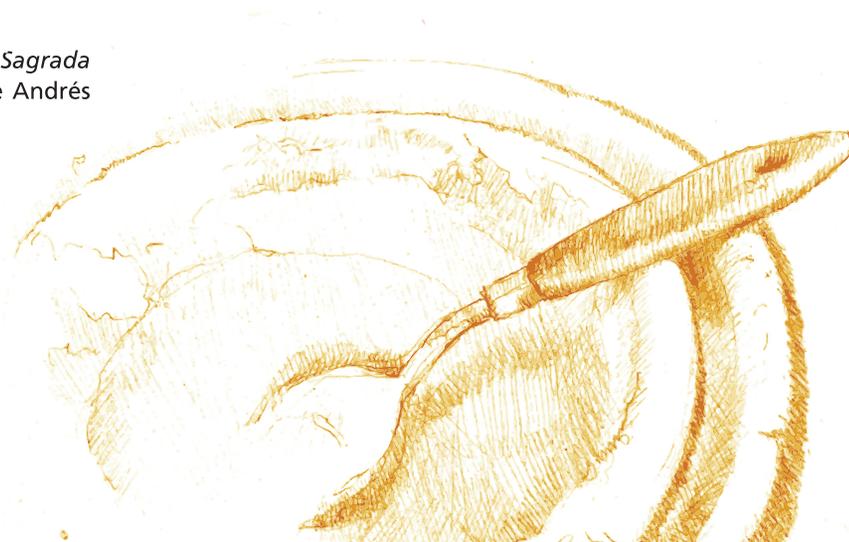
### 3.3 Animación

- 3.3.1 Dibujo
- 3.3.2 Pintura

## V Conclusiones

## VI Glosario

## VII Fuentes de Consulta



# 1. Introducción

Desentrañar los procedimientos empleados para la realización de un objeto artístico clásico ha sido una de las más fascinantes e inextricables problemáticas de la cultura occidental. Detrás de la inmaculada epidermis de las obras de los antiguos maestros se desplegaba un arduo proceso de construcción de la obra generalmente oculto por parte del artista.

Este celo por el proceso de construcción de la obra derivaba de los mismos usos y costumbres de la práctica artística. Desde la edad media, las organizaciones gremiales guardaban celosamente secretos de taller que les ofrecían ventajas sobre otras cofradías. En el caso del gremio de los pintores, el Gremio de San Lucas, cuestiones como la preparación de colores, el molido de pigmentos, preparación de barnices y, sobre todo, la aplicación del color eran algunos de los secretos que se transmitían de manera oral de maestro a discípulo. Afortunadamente parte de este conocimiento de los procesos antiguos ha sido preservado y estudiado desde dos ópticas distintas: por una parte, los artistas han registrado parte de sus procesos, y, por otro lado, historiadores y científicos han buscado comprender cómo se construían las obras.

En el campo de las artes, los registros que dan cuenta de los procesos pictóricos tradicionales son de dos tipos: manuales y libros de artista. En el caso de los manuales, éstos eran producidos con una finalidad didáctica. Buscaban guiar los procedimientos lo que conllevaba una cierta estandarización de los mismos, siendo el ejemplo paradigmático de esto *Il libro dell'arte* de Cennino Cennini del siglo XIV en los que se establecen "métodos pictóricos" a la usanza de Giotto. Este libro fue el inicio de toda una tradición tratadística que se extendió por toda Europa.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

De manera prácticamente paralela surgieron los libros de artista, en ese entonces simplemente llamados cuadernos, que constituían una aproximación más abierta de los procesos artísticos en los que la heterogeneidad inherente a éstos se pone de manifiesto.

Ejemplo claro de esto son los cuadernos de Leonardo o los libros de estampas de Vasari los cuales contienen notas, dibujos y mediciones referentes a sus procesos.

Haciendo uso de manuales, libros de artista y documentos históricos, la Historia del arte también ha buscado desentrañar los procesos técnicos de la obra, siendo pionero en este campo el historiador alemán Gottfried Semper. Posteriormente, esta búsqueda por entender a la obra desde la materia se vio impulsada por la utilización de avances tecnológicos que permitirían conocer aspectos insospechados del arte.

En el caso del Arte Novohispano en México, los análisis científicos tales como rayos X, UV o infrarrojo, permitieron develar al restaurador e historiador del arte Abelardo Carrillo y Gariel repintes, utilización de ciertos pigmentos o fracturas internas de las obras. De este modo se empezaron a conocer los estratos ocultos de la obra.

Continuadores directos de esta línea de investigación, el grupo de especialistas del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas (LDOA-IIES)<sup>1</sup> formado por historiadores del arte, restauradores, químicos, físicos y pintores busca entender “la materia del arte”<sup>2</sup> a través del estudio poliédrico de las obras.

---

1 El LDOA está integrado por: Lic. José Francisco Villaseñor Bello (coordinador), Mtra. Elsa Minerva Arroyo Lemus, Lic. Tatiana Falcón Álvarez, Lic. Eumelia Hernández Vázquez, Lic. Sandra Zetina Ocaña, Quim. Víctor Santos Vásquez y Lic. Pablo Francisco Amador Marrero. Para mayor información ver:

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

<http://www.esteticas.unam.mx/cdiagnostico/directorio.html>, 16/11/09.

2 Referencia a la exposición La materia del arte, José María Velasco y Hermenegildo Bustos, Museo Nacional de Arte (MUNAL), Ciudad de México, junio 15 - octubre 3, 2004. Esta muestra fue un precedente crucial en el estudio técnico de las obras de arte en México, ya que se presentaron fotografías de gran formato de cortes estratigráficos, en los que eran visibles los pigmentos utilizados. El estudio estuvo a cargo de Tatiana Falcón, miembro del equipo de investigadores del LDOA-IIES. Ver más en Varios, La materia del arte. José María Velasco y Hermenegildo Bustos, México, INBA, 2004.

Mediante de la multiplicidad de enfoques este grupo de especialistas busca aproximarse al objeto artístico desde el análisis de imagen, ya sea abordándolo desde la iconografía, la iconología o los estudios visuales hasta las investigaciones científicas realizadas con Reflectografía Infrarroja (RIR), Rayos X y UV o la microscopía de secciones transversales. De este modo, el LDOA aporta estudios verdaderamente integrales acerca de objetos artísticos pertenecientes a distintas épocas del arte mexicano, haciendo énfasis en la materialidad de la obra

Animado por este interés de entender al objeto artístico antiguo desde la materia, me integré al equipo de trabajo del Proyecto PAPIIT IN402007 “Estudio científico de patrones de referencia de materiales y técnicas de ejecución de la pintura novohispana del siglo XVI” por invitación del Mtro. Alfredo Nieto Martínez<sup>3</sup> de la ENAP.

En dicho Proyecto, cuyo responsable es el Dr. José Luis Ruvalcaba Sil del Instituto de Física (IF), los especialistas del LDOA en coordinación con estudiantes de la ENAP a través del Mtro. Alfredo Nieto hemos investigado, tanto teórica como prácticamente, lo referente a los procesos de construcción de obras específicas del primer siglo del arte colonial en México. Mi participación dentro del proyecto consistió en llevar a cabo la parte experimental de la investigación, es decir, llevar a la práctica los procesos pictóricos reportados en manuales, literatura especializada y en los análisis técnicos realizados a los cuadros *La Sagrada Familia con San Juan Niño* de Andrés de Concha y *La Asunción, coronación de la Virgen*, anónimo del siglo XVI, obras estudiadas como parte de este proyecto.

---

<sup>3</sup> Profesor titular de la asignatura de Técnicas de los Materiales y del Taller de Pintura Mural de la carrera de Artes Visuales, ENAP-UNAM.

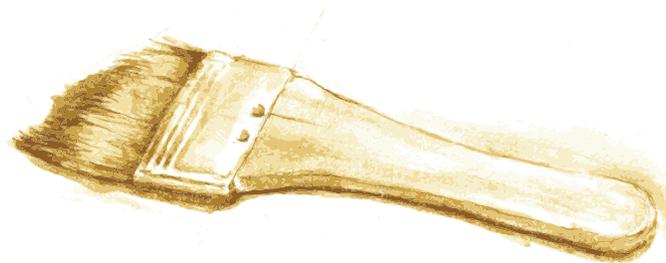
Asuntos tales como preparación de soportes y barnices, molido de pigmentos y aplicación de bases de preparación siguiendo los protocolos de la época, fueron algunas de las tareas que realicé dentro del proyecto, las cuales resultaron esenciales en mi formación antes de comenzar la reproducción de *La Sagrada Familia con San Juan Niño* de Andrés de Concha. Esto lo menciono debido a que el manejo de ese tipo de materiales, así como su preparación y comportamiento difiere radicalmente respecto de los materiales contemporáneos, por lo que es indispensable aprehender este conocimiento antes de ejecutar una obra; es decir, tuve que ser aprendiz, oficial y maestro en un breve periodo de dos años y medio, tiempo durante el cual participé en dicho proyecto.

En cuanto a la selección del tema, ésta corresponde a diversos intereses. En primer lugar, considero que la posibilidad de estudiar técnica pictórica a partir de la reproducción de una obra que cuenta con un pormenorizado análisis técnico, así como el acceso a una gran cantidad de información especializada y la continua asesoría del grupo de especialistas de LDOA para la ejecución de la copia resultan invaluable en mi formación como pintor. El adentrarse con esta certeza y profundidad en la anatomía y en los procesos de una obra antigua resulta una experiencia invaluable en la adquisición del oficio del pintor, ya que, tradicionalmente, el artista sólo estudia la obra del otro a través de la copia epidérmica. Es decir, el artifice se centra únicamente en interpretar los recursos plásticos de la obra copiada, sin tomar en cuenta la materialidad y los procesos originales de la obra original.

Por otra parte, dentro del ámbito académico del arte considero necesaria la existencia de documentos que registren de manera clara y cabal los procesos de un obra. Resulta notable que pese a la "pérdida de aura" de las obras, los artistas aún no se han preocupado por develar sus propios procesos, parece que el mito de "la gran obra" aún flota en el ambiente. Desde este ángulo, mi investigación es un esfuerzo por poner al descubierto, lo más completo y legible que pude, el proceso de esta reproducción.

En el caso del arte antiguo, el estudio de sus procesos sigue restringido al campo de la restauración y de la investigación, siendo pocos los esfuerzos que han intentado abordar la vida del objeto del pasado desde el arte o el diseño. Existe, de manera general, un entendimiento de la obra antigua como imagen final y no como materia en constante cambio. Naturalmente, al desconocerse como fue hecha la obra, se preserva el enigma de la obra y por lo tanto su "aura". En este caso, la investigación busca revalorar la parte procesual de esta obra antigua, mostrando cada una de las etapas construcción a través del registro escrito, gráfico y fotográfico. Dicho registro es presentado en forma de texto, bitácora y dos animaciones con lo cual se busca incidir en el ámbito del arte y del diseño.

De manera paralela, en la producción artística contemporánea las aproximaciones al arte del pasado se dan generalmente de dos modos; ya sea a partir de la apropiación de la técnica y de los elementos formales de tal o cual época y/o autor, ó, desde la reinterpretación, apropiación e intervención de una imagen perteneciente a otra época. Tomando en cuenta lo anterior, el presente trabajo incluye estas dos maneras de retomar una obra antigua, ya que por un lado se están utilizando técnicas y materiales de la época y, por otro, la animación introduce el factor tiempo en la manera de percibir la imagen original.



*Anatomía artística de un cuadro Novohispano*

## II. *Objetivos*

### **Objetivo general**

Reflexionar de manera plástica y teórica en relación al proceso y al objeto artístico en el caso de la pintura novohispana La Sagrada Familia con San Juan Niño de Andrés de Concha, a partir de la reproducción de un fragmento de la misma.

### **Objetivos específicos**

Analizar los procesos de construcción de La Sagrada Familia con San Juan Niño a partir de la realización de una reproducción de un fragmento, aplicando los métodos reportados en los estudios técnicos realizados a la obra original.

Elaborar una bitácora que registre los procesos seguidos en la ejecución de la reproducción.

Proyectar la realización de una instalación que muestre las principales etapas constructivas de la obra estudiada.

Producir animaciones digitales que permitan visualizar el proceso de reproducción de la obra.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

### III. Proposición

Desde una lectura contemporánea, los procesos de construcción de un objeto artístico tienen tanta valía como la obra en sí. En el caso del arte novohispano, éste es generalmente entendido desde el análisis de la imagen, ya sea a partir del análisis iconográfico, la psicología, la sociología o, más recientemente, los estudios visuales, desde donde se ha abordado el arte novohispano como producto terminado.

A partir de los análisis científicos recientes se comenzó a estudiar el objeto artístico novohispano desde su materialidad al develar los procesos de construcción. Esto último constituye la base del presente trabajo en el que se abordan los procesos de construcción de un caso específico del arte novohispano, la pintura *La Sagrada Familia con San Juan Niño* de Andrés de Concha, mediante la reproducción de un fragmento de la obra partiendo de análisis realizados a la obra original y utilizando los materiales reportados en dichos estudios.

Los procesos de construcción de la reproducción quedarán registrados en una bitácora, una instalación y una animación los cuales ofrecen una visión de esta obra antigua desde su concepción y no desde la epidermis de la imagen.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## IV. Capítulos

### 1. El Proceso y el Objeto Artístico

*Proceso:*  
“(Del latín *processus*)  
m. conjunto de fases sucesivas  
de un fenómeno natural o de una operación  
artificial. Transcurso del tiempo”<sup>4</sup>.

En este capítulo se exponen las nociones generales del objeto y proceso artístico desde el campo de las artes así como su problemática, para finalmente ver como funcionan estas categorías en el caso de la pintura novohispana. La pertinencia de abordar estos dos conceptos radica en que la investigación busca plantear una lectura contemporánea de un objeto antiguo.

---

<sup>4</sup> Sub voce: proceso, en DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, 22ª ed., <http://buscon.rae.es>, 06/02/2009.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## I.1 Binomio Objeto-proceso. Nociones y Relaciones.

Desde los orígenes de la cultura occidental, el objeto artístico ha sido el depositario de una serie de valores que abarcan diversas esferas humanas. Custodio de la religiosidad en épocas antiguas como sarcófagos o manes en Roma y Egipto<sup>5</sup>, materialización de la efervescencia nacionalista como el arte ruso de inicios del siglo XX o sarcasmo frente al arte sensorial de los futuristas como el urinario de Marcel Duchamp, el objeto artístico ha tenido un sinnúmero de funcionalidades a lo largo de la historia.

Sin embargo, por su misma existencia fáctica, el objeto artístico tiene un valor muy específico que le ha acompañado a lo largo de toda su existencia: el valor de cambio. Esta valoración mercantil del objeto artístico deriva en gran parte de la visión renacentista<sup>6</sup>, época en la que el valor de cambio de una obra dependía de que el producto estuviera “terminado”, por lo cual se entiende que los procesos de construcción de una obra no tenían valor por sí mismos (ni estética, ni económicamente hablando)<sup>7</sup>.

El valor de cambio, vinculado al prestigio y estatus del poseedor, pervivió fuertemente durante todo el arte occidental hasta mediados del siglo XX, momento en el que varios artistas<sup>8</sup> comenzaron a producir obras que escapaban a los tradicionales valores estéticos y económicos del arte. Es decir, en sus obras ya no importaba tanto el soporte material como la acción, privilegiándose el proceso sobre el objeto artístico.

---

<sup>5</sup> The Manhattan Rare Book Company, <http://www.theworldsgreatbooks.com/Rome,07/02/2009>.

<sup>6</sup> Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, 4ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 45.

<sup>7</sup> Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, 5ª ed., Kairós, 2002, passim.

<sup>8</sup> Dicho valor fue exacerbado por el proyecto moderno que durante el siglo XX manifestó contundentemente sus fragilidades. *Idem*.

Uno de los principales antecedentes de la ruptura con los valores tradicionales del arte fue el surgimiento del action painting cuyo referente más inmediato es el artista norteamericano Jackson Pollock. En el action painting, el acto de pintar, el suceso mismo era parte crucial de la obra<sup>9</sup>. La importancia del proceso pictórico de Pollock se hace evidente mediante los numerosos registros fotográficos realizados por el fotógrafo alemán Hans Namuth en los que se devela la técnica del dripping o chorreado característico de Pollock. La importancia de esas fotos también radica en el hecho de que al mostrar la "técnica del genio", se pierde una parte importante del "aura", y por ende la idea del artista como creador divino (Fig. 1).

---

<sup>9</sup> Sagrario Aznar Almazán, *El arte de acción*, Hondarribia, Nerea, 2000, pp. 17-19.

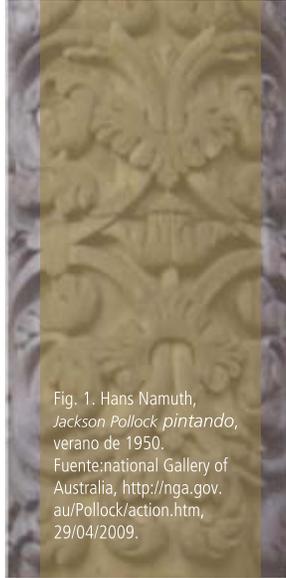


Fig. 1. Hans Namuth,  
*Jackson Pollock pintando*,  
verano de 1950.  
Fuente: national Gallery of  
Australia, [http://nga.gov.  
au/Pollock/action.htm](http://nga.gov.au/Pollock/action.htm),  
29/04/2009.



Por otra parte, el cuestionamiento a las concepciones clásicas del arte no sólo tuvo como origen la pintura, también provino del lado del *performance*<sup>10</sup>, el cual, al utilizar el cuerpo como soporte, ya no era susceptible de comercio<sup>11</sup>. Otras referencias fundamentales son el *Happening*<sup>12</sup>, el Arte

---

10 Del inglés *performance*: ejecución. Práctica artística representada en público como una suerte de acción teatral. Los antecedentes en E. U. A. Proviene del movimiento Fluxus ligado a Joseph Beuys, Nam June Paik y Yoko Ono entre otros. Cabe mencionar que si bien el performance surgió de manera flamante y glamourosa en los EUA, no debe olvidarse que de manera paralela nació el Grupo GUTAI en Japón. Los GUTAI, a diferencia de los accionistas norteamericanos cuyas preocupaciones en el arte eran sobre todo de carácter estético, desarrollaron este arte por cuestiones éticas surgidas de los desastres provocados por la Segunda Guerra Mundial. Basta citar que, a mediados del siglo XX, Hiroshima y Nagasaki fueron arrasadas por la modernidad. Ver más en Uta Grosenick (ed.), *Art now*, Colonia, TASCHEN, 2008, p. 336, y Amalia Martínez, *De Andy Warhol a Cindy Sherman*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2000, p. 92.

11 O al menos es fue lo que se propuso, ya que en la escena contemporánea los registros (fotos, vídeos o cualquier clase de rastro) son objeto de mercado alcanzando en ocasiones precios superiores a las registradas por el arte tradicional. Ejemplo de esto son las declaraciones de Marina Abramovic, figura central del performance, quien ve injusto que el performance no se venda en el mercado del arte. Ver más en Laboratorio Arte Alameda, <http://www.artaalameda.bellasartes.gob.mx>, 05/02/2009.

12 Del inglés *Happening*: suceso, acontecimiento. Práctica artística surgida en los años 60's en la que se disuelve la frontera entre productor y espectadores mediante la participación de éstos. Sus primeros antecedentes están vinculado al artista estadounidense Allan Kaprow quien, en octubre de 1959 en la Reuben Gallery de Nueva Cork, realizó el primer happening titulado *18 happenings in six parts* basado en los planteamientos del recién fallecido Pollock. Ver más en Grosenick (ed.), *Idem*, Paul Schimmel, "Leap into the Void: Performance and the Object", *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, Londres, Thames and Hudson, 1998, p.61, y Aznar, *op. cit.*, pp. 19-22.

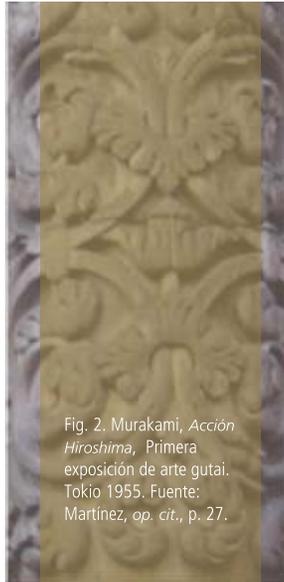


Fig. 2. Murakami, *Acción Hiroshima*, Primera exposición de arte gutai. Tokio 1955. Fuente: Martínez, *op. cit.*, p. 27.

*Povera*<sup>13</sup>, el Arte Conceptual<sup>14</sup> o aún cierta vertiente del *Minimal*<sup>15</sup>, movimientos que han sido parte de la progresiva desmaterialización del arte<sup>16</sup> (Fig. 2).



13 Del italiano *Povera*: pobre. El Arte *Povera* fue un movimiento artístico italiano surgido en la década de 1960. En el cual los artistas utilizaban materiales “pobres” centrándose en los procesos artísticos más que en la obra acabada. Sus principales representantes son Kounellis, Pistoletto, Merz y Penone entre otros. Ver más en Aurora Fernández Polanco, *Arte povera*, Hondarribia, Nerea, 1999, p. 65.

14 Surgido en los años 60's , el arte conceptual da primacía al contenido de la obra la cual es generalmente presentada a manera de textos . Más en Grosenick, *op. cit.*, p. 334.

15 Tendencia artística de origen estadounidense que utiliza formas claramente definidas y busca una relación directa con el espectador. Autores vinculados al minimal son Donald Judd, Robert Morris, Richard Serra, Sol LeWitt y Frank Stella entre otros. Idem.

16 Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, Ciudad de México, FCE, 2007, *passim*.

Las reflexiones en torno a la problemática de la relación entre el objeto y el proceso artístico que derivan de éstas propuestas son de especial interés para el desarrollo del presente trabajo<sup>17</sup>. Entre las principales, se cuestionaba la verdadera existencia de la frontera entre objeto y proceso artístico, lo cual llevó a ampliar las nociones de producto artístico. De este modo lo que antes eran sólo actos preparatorios o momentos de reflexión del proceso de configuración de la obra devienen obras en sí mismas<sup>18</sup>.

A partir de este planteamiento, de fuerte raigambre povera, se ha comenzado a esbozar el llamado "Arte Procesual". Cabe señalar que no existe una corriente o grupo de artistas dedicados exclusivamente a problematizar la relación objeto-proceso. Sin embargo, esta pseudo-categoría ha servido para englobar a una gran variedad de artistas pertenecientes a corrientes distintas cuyas reflexiones giran en torno al binomio proceso-objeto artístico.

Ejemplos de esta diversidad de frentes desde los cuales se propone el arte procesual tenemos al norteamericano Robert Morris y al italiano Giuseppe Penone quienes realizan propuestas cuyos ejes conceptuales presentan fuertes similitudes.

En el caso de Morris, otrora uno de los principales artistas y teóricos del *Minimal* y que en sus inicios produce objetos artísticos completamente "acabados", propone, la noción de anti-forma vinculada al proceso de fabricación de la obra en 1968.

---

<sup>17</sup> *Ídem*.

<sup>18</sup> Paul Ardenne, *Un arte contextual*, Murcia, CENDEAC, 2006, p. 38.

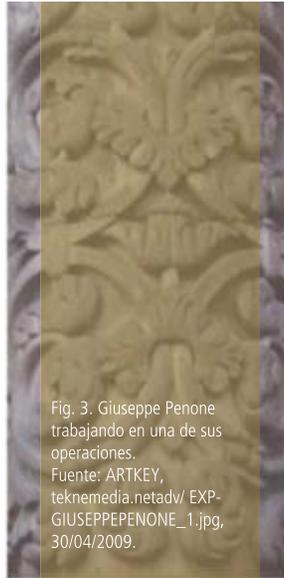


Fig. 3. Giuseppe Penone  
trabajando en una de sus  
operaciones.  
Fuente: ARTKEY,  
teknemedia.netadv/ EXP-  
GIUSEPPEPENONE\_1.jpg,  
30/04/2009.

En ese mismo año, Penone comienza a realizar sus operaciones que terminan en 1984. En ellas el artista realiza una serie de esculturas de madera que le lleva casi dos décadas (Fig. 3). A través de estas operaciones, Penone sitúa al objeto artístico como un organismo en permanente evolución, distanciándose de las concepciones tradicionales de obra de arte<sup>19</sup>.



Las reflexiones anteriormente expuestas no sólo estaban circunscritas al ámbito del arte, sino que cimbraban otros pilares ideológicos de la cultura moderna occidental. El hecho de considerar arte al proceso mismo, correspondía a afirmar que las cosas inacabadas podían estar al mismo nivel que lo "perfectamente acabado", concepto monolítico de la modernidad<sup>20</sup>. Se había roto la jerarquía existente entre objeto y proceso.

---

<sup>19</sup> Fernández, *op. cit.*, p. 66.

<sup>20</sup> Foster (ed.), *op. cit.*, pp. 27-33.

## 2. Problemática de la producción artística.

El desvanecimiento de la frontera entre objeto y proceso artístico ha propuesto una zona de debate en múltiples áreas del conocimiento debido a que no sólo atañe al arte, sino que cuestiona fundamentos de la cultura occidental dentro de la cual se concibe al individuo como productor de objetos "terminados" y por lo tanto vendibles <sup>21</sup>.

Dentro de la práctica artística contemporánea el binomio proceso - objeto sigue siendo una problemática vigente. Más allá de la cuestión de pertenecer o no al mercado del arte, las reflexiones de los artistas se vinculan al decidir cuando una obra está acabada, a la pertinencia de la existencia física de la obra, el considerar al documento como la obra o, aún más allá, que el proceso sea único y la obra ni siquiera se documente; de manera que sólo el artista y los asistentes al performance, acción o happening la conozcan<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> *Idem, passim.*

<sup>22</sup> *Martinez, op. cit., passim.*

Contrario a lo que sucedía durante la modernidad, cuando las concepciones eran hegemónicas e inamovibles, el arte contemporáneo se caracteriza por su multiplicidad. Esta condición ha permitido que todas estas reflexiones en torno al proceso artístico coexistan de acuerdo a los intereses y necesidades de producción. Dentro de la práctica artística contemporánea se ha roto la visión maniquea de entender al objeto separado del proceso. La lectura de obras artísticas desde la óptica contemporánea está generalmente vinculada al proceso.

Sin embargo sucede algo muy distinto con las obras del pasado. El acercamiento al arte antiguo se da desde el objeto artístico ya terminado. Son pocos los casos de artistas clásicos que tenían interés en mostrar los procesos fuera de los cuadros inacabados, los bocetos sobrevivientes y los pocos testimonios registrados, ya sea de boca de los propios artistas o de sus conocidos<sup>23</sup>.

En el caso del objeto artístico estudiado, se plantea una lectura de una obra del siglo XVI a partir de la reconstrucción de su proceso. Cabe aclarar que lo que se busca conocer es el proceso de construcción del cuadro, no reproducir la apariencia, con el fin de entender la problemática plástica de este objeto. Gracias a los estudios científicos y a los materiales aportados por el LDOA, la reproducción se realizó con los materiales y procedimientos de la época por lo que el acercamiento a esta obra resulta más fidedigno. De este modo, se ofrece una visión de esta obra antigua como un proceso en movimiento, y no únicamente como el vestigio de una época.

---

23 Teresa del Conde, "Algunas consideraciones en torno al proceso creativo", Alberto Dallal (comp.), *El proceso creativo. XXXVI COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE*, Saltillo, IIES-UNAM, 2006, pp. 492-493.

### 3. Objeto y Proceso Artístico en la Pintura Novohispana del Siglo XVI

Las nociones tradicionales de objeto y proceso artístico, expuestas en el apartado anterior, resultan de interés fundamental para este apartado, ya que fueron las que guiaron la producción artística en la Nueva España del siglo XVI, lugar y época en la que se pintó *La Sagrada Familia con San Juan Niño* de Andrés de Concha<sup>24</sup>. Sin embargo, estas nociones no derivan de coloquios o discursos académicos. Proviene tanto de la misma práctica artística de los pintores y artífices que llegaron al Virreinato de Nueva España, como de los documentos que nos legaron. Dichos documentos son de dos tipos: contratos y ordenanzas.

---

<sup>24</sup> Especifico que son nociones y no ideas o conceptos, ya que no se encontraban estipuladas en ningún documento académico o tratado filosófico. En esa época las instituciones no tenían esas preocupaciones, siendo su interés central la conquista espiritual.

En el primero de ellos, se estipulan de manera clara y precisa precios, fecha, tema y otras especificidades relativas al comercio de piezas artísticas que sitúan al objeto artístico novohispano como un producto con valor de cambio<sup>25</sup>. A partir de estos documentos se puede comprobar que en la práctica artística de la colonia el objeto artístico tenía prioridad sobre el proceso ya que no se pagaba por piezas sin terminar.

En cuanto a las ordenanzas, estas consistían en una serie de documentos que regulaban la actividad de los gremios de la Nueva España. En ellos se estipulaban toda clase de prácticas referentes al “nobilísimo arte de la pintura”, tales como la formación del pintor, la calidad de los materiales empleados, los temas que era conveniente ejecutar, etc. Ejemplo de esto es el siguiente extracto de las famosas *Ordenanzas para Pintores y Doradores de 1557*<sup>26</sup>:

*“...ordenamos y mandamos que los oficiales que hubieren de labrar al fresco sobre encalados, que sean examinados en las cosas siguientes de lo Romano y de follajes y figuras, conviene que sea dibujador y sepa la templa que requiere la cal al fresco porque no se quite después de pintada aunque se lave”*

---

25 Al respecto pueden citarse una gran cantidad de contratos entre los cuales se encuentran algunos del famoso pintor peninsular Andrés de Concha, autor del objeto de estudio de este proyecto. Ver más en Carmen Sotos Serrano y Pedro Ángeles Jiménez (comps.), *Cuerpo de documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, 1543-1623*, México, IIES-UNAM, 2008, p. 71.

26 Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, México, IIES-UNAM, p. 220.

*En las Nuevas Ordenanzas de 1686*, que establecieron criterios más estrictos respecto a la práctica, se especifica:

*“...por lo que mucho importa el que las personas que hubieren de ejercitar tan ilustre arte, como el de pintor, sean, cuanto pudieren ser en ellos, perfectos, han de ser examinados desde el principio del aparejo del lienzos, láminas y tablas y otra cualesquiera materia para su permanencia y por que el que lo comprare no vaya engañado dando suficiente razón de todo, de obra y de palabra y mucho más en el dibujo y sus varias formas en escorzos y partes en que se compone, por ser lo principal de la pintura...”*

A partir de las anteriores líneas se pueden vislumbrar ciertas concepciones del objeto artístico. Al ser los criterios de evaluación la perfección de los modelos europeos, la práctica artística se vio orientada hacia la producción de objetos perfectamente terminados. Para avalar la producción de estos objetos, se examinaba a los artífices con base a lo perfecto de sus objetos. En esa época los procesos estaban en una relación jerárquica menor respecto de la pieza final, ya que eran considerados sólo una forma de construir el mismo.

Esto puede afirmarse debido a que no ha llegado hasta nuestra época un corpus significativo de los procesos de construcción de la obra tales como bocetos, cartones, dibujos de presentación o bocetos definitivos que pudieran dar cuenta de los procesos de los artífices<sup>27</sup>.

---

27 El único ejemplo de carton en la Nueva España es la copia de un cuadro de *El Pasmó de Santa Sicilia* de Rafael. Ver más en Abelardo Carrillo y Gariel, *El Cristo de Mexicaltzingo. Técnicas de la escultura en caña*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia - Dirección de Monumentos Nacionales, 1949, pp. 21-29.



En el caso de Andrés de Concha y Simón de Pereyns, los primeros y más influyentes pintores europeos de caballete del siglo XVI en la Nueva España, éstos sólo dejaron un mínimo rastro de esta clase de prácticas que obviamente desarrollaron durante su larga carrera pictórica en tierras americanas. En el caso de Concha sólo se conoce un dibujo autógrafo, pero éste es relativo a sus labores como arquitecto.

Esta falta de interés por el proceso contrasta con el ejemplo italiano, donde artistas de la misma época conservaban el registro de sus procesos, siendo Vasari el caso más significativo (Fig. 4).<sup>28</sup>.



---

28 Giorgio Vasari, *Lives of the artists*, New York, The Noonday, 1957, pp. 9-13.

Además del valor de cambio, el objeto artístico novohispano respondía a una necesidad de la corona española por evangelizar a la población indígena. A través de las imágenes, era posible hacer visibles los relatos de la Vida de Cristo y de los santos a fin de que se convencieran de la veracidad de ésta nueva fe. Especialmente efectiva resultaba esta forma adoctrinar pues para los indígenas la imagen no era, como para el europeo católico, una simple representación de Dios, sino su encarnación misma<sup>29</sup>.

Esto lo menciono para hacer énfasis en la importancia que tuvo la imagen, tanto en el proceso de asentamiento, como en la consolidación del Catolicismo en América (Fig. 5). Como es lógico, las imágenes religiosas producidas en la Nueva España trataban de legitimar el dominio religioso de la corona española<sup>30</sup>.



Fig. 5. *Fraille franciscano predicando ante indígenas, criollos y españoles, con la ayuda visual de cuadros religiosos.* Grabado s/papel. Publicado como frontispicio en: Juan de Torquemada. *Los veinte i un libros rituales i monarchia indiana.* Madrid: 1723. (Primera edición: 1615). Tomado de la *Rhetorica Christiana*, publicada en Perusa en 1579 por el fraile novohispano Diego de Valadés (Mujica 2002:239) (Foto: Daniel Giannoni).

<sup>29</sup> David Brading, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, México, FCE, 2004, p. 122.

<sup>30</sup> Digo de la Corona Española y no de Roma, pues el Papa Alejandro VII le da al gobierno español la autoridad sobre la Iglesia en la Nueva España mediante el Patronato Real. En la Nueva España la Iglesia es un brazo del poder secular.

La exposición de estos conceptos es de capital importancia pues permite situar la obra a estudiar dentro de las categorías en las que fue producida. A partir de ellas, el estudio de *La Sagrada Familia con San Juan Niño* de Andrés de Concha tiene una dimensión múltiple que incluye tanto el contexto como la parte técnica. En cuanto a las consideraciones acerca del objeto anteriormente expuestas, puede adelantarse que esta obra pertenece a la clase de objetos con un determinado valor de cambio, lo cual puede inferirse a partir de la existencia de contratos de Andrés de Concha. En cuanto a la función evangelizadora de la imagen, esta obra no pertenece al grueso de la producción artística novohispana del siglo XVI que buscaba evangelizar a los naturales. Debido a las dimensiones, localización e historia del cuadro<sup>31</sup> puede sospecharse que formaba parte de un altar privado, los cuales eran de uso exclusivo de los peninsulares.

---

31 *La Sagrada Familia con San Juan Niño* fue probablemente encargada por un rico encomendero de Yanhuitlán como la mayor parte de la obra de este español. Ver más en Toussaint, *op. cit.*, pp. 67-70 y en Pablo Amador *et al.*, "Y hablaron de pintores famosos de Italia". Estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI", ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, No. 92, 2008, *passim*.



**2. Objeto artístico: *La Sagrada Familia con San Juan Niño* de Andrés de Concha. (Fig. 6)**

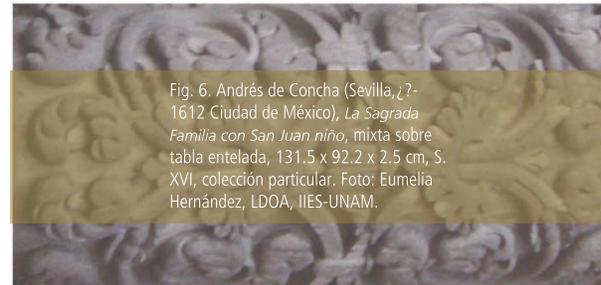


Fig. 6. Andrés de Concha (Sevilla, ¿?-1612 Ciudad de México), *La Sagrada Familia con San Juan niño*, mixta sobre tabla entelada, 131.5 x 92.2 x 2.5 cm, S. XVI, colección particular. Foto: Eumelia Hernández, LDOA, IIES-UNAM.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Una vez expuestas las consideraciones acerca del objeto y del proceso artístico que enmarcan el estudio, se aborda el caso específico de *La Sagrada Familia con San Juan Niño* de Andrés de Concha desde dos ópticas. En una primera parte se habla del productor, de la historia del cuadro así como de los elementos formales de la obra, con lo que se ofrece una lectura de este cuadro desde el contexto histórico y el análisis formal. En la segunda parte se habla de la anatomía de la obra original a partir de los análisis científicos proporcionados por el LDOA del IIES. De este modo, se plantea un panorama global para poder emprender el estudio del objeto desde el proceso de elaboración, el cual está registrado en el capítulo 3.

## 2.1 Biografía de Andrés de Concha

*El pincel y escultura<sup>32</sup> que arrebató  
el alma y pensamiento por los ojos  
y viento, cielo, tierra y mar retrata;  
adonde con bellísimos despojos  
se goza del gran Concha la agudeza  
que hace a la vista alegres trampantojos.<sup>33</sup>*

Con estos versos Bernardo de Balbuena, sacerdote y poeta español, hacía referencia a su compatriota Andrés de Concha de quien fue contemporáneo. Cómo se percibe en el soneto, Concha fue muy valorado en su época y es ahora considerado el primer gran pintor español que trabajó en tierras americanas.

---

<sup>32</sup> Aquí hay una referencia al oficio de entallador que también practicó Andrés de Concha.

<sup>33</sup> Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana*, México, UNAM, 1937, pp. 49-50.

Sin embargo, al correr del tiempo, el otrora famoso pintor fue olvidado durante todo el siglo XVIII y parte del XIX hasta ser rescatado por Bernardo Couto quien lo menciona en su *Diálogo sobre la historia de la Pintura en México*<sup>34</sup>. Pero a quien debemos la definitiva valoración de este importante artífice novohispano fue al historiador Manuel Toussaint quien, en 1927, comenzó a publicar importantes referencias sobre Andrés de Concha<sup>35</sup>, mismas que quedaron asentadas en sus dos principales obras *Pintura Colonial en México* y *Arte Colonial en México*.

A partir de estas obras y como puede observarse en las publicaciones relativas al arte novohispano del siglo XVI, Andrés de Concha ha sido revalorado como uno de los pilares del quehacer pictórico colonial en México<sup>36</sup>. La cantidad de textos publicados en torno a su vida daría pie a un capítulo completo por lo que, en concordancia con los objetivos de este trabajo, se presenta una breve biografía que permitir dar al lector una idea panorámica del artífice citado<sup>37</sup>.

---

34 José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, CONACULTA, 1995, p. 23.

35 Manuel Toussaint, "Pintura colonial. Notas sobre Andrés de Concha", *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, vol. I, núm. I, 1927, pp. 26-39.

36 Amador *et al.*, *op. cit.*, p. 49.

37 Vale la pena destacar que pese a la cantidad de textos publicados la mayoría de ellos repiten datos acerca de su vida, por lo cual, pese a haber agotado las fuentes, se citan únicamente las pertinentes para tener todos los datos de su vida.

Andrés de Concha (Sevilla – 1612, Ciudad de México)

Hijo de Francisco de Concha y de Isabel de Garnica, ambos habitantes de Sevilla. De este enlace tuvo como hermanos a Pedro, Francisco y Leonor. Estando en Sevilla, Andrés de Concha contrajo matrimonio con María Núñez de Godoy, unión de la que nació Pedro de Concha quien fungió como escribano Real en la Nueva España. En cuanto a su formación artística en Sevilla sólo se conoce que estuvo probablemente en el círculo del pintor español manierista Luis de Vargas<sup>38</sup>, sin quedar registro alguno de su actividad durante esa época.

---

38 Guillermo Tovar de Teresa, Repertorio de artistas en México, Tomo I, México, Grupo Financiero Bancomer, 1996, p. 272.

En 1568, espoleado por un encargo del encomendero Gonzalo de las Casas<sup>39</sup>, viaja a la Nueva España. El trabajo consistió en la realización del retablo de la iglesia dominica de Yanhuitlán (Fig. 7) <sup>40</sup> en la zona de la Mixteca Alta, Oaxaca, hacia 1575<sup>41</sup>. Dicho trabajo está registrado en un contrato que se encuentra actualmente en el Archivo de indias de Sevilla. Relativo a su vida personal, en esta época se casa en la Nueva España con María de San Martín, y tuvo por hijos a Francisco y a Andrés de Concha.

Posteriormente en 1584-1585, participó en la reparación hecha a la Catedral vieja de la Ciudad de México. Su colaboración consistió en realizar el retablo mayor del templo, con sus remates, así como los del Sagrario, siendo los cuadros del retablo mayor obra del pintor flamenco Simon Pereyngs<sup>42</sup>.



Fig. 7. Andrés de Concha, *Adoración de los pastores*, c.1575, Iglesia de Yanhuitlán.

39 Hijo de Francisco de las Casas, fundador de Yanhuitlán y amigo de Hernán Cortés. Ver más en Carmen Sotos Serrano, "Luces y sombras en torno a Andrés y Pedro de Concha", ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, No. 83, México, UNAM, 2003, pp. 125-152.

40 Por esa época, Yanhuitlán era uno de los puntos estratégicos y económicamente más importantes de la Mixteca Alta gracias a los industriosos Dominicos que, con ayuda de los mixtecos, explotaron la agricultura de la zona.

41 Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, México, IIES-UNAM, 1974, p. 68.

42 Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, p. 68.



Fig. 8. Reconstrucción de un túmulo de la época erigido para las exequias de Carlos V. Fuente: Francisco Cervantes de Salzar, *México en 1554 y Túmulo imperial*, México, Porrúa, 1991, p. 212.

Una vez finalizado este encargo hace el retablo del templo de San Agustín en México (1587) del cual no quedan restos debido al incendio acaecido la noche del 11 de diciembre de 1676<sup>43</sup>.

Como parte de las exequias de Felipe II en 1599, se le encargaron dos cuadros para decorar el túmulo<sup>44</sup>, edificado por el arquitecto y constructor de relojes Alonso Arias (Fig. 8). Los cuadros eran alegóricos, siendo los temas *La Fama* y *La Victoria*.

En 1602 y 1603 realiza trabajos para la Catedral de México entre los que se cuentan el arco conmemorativo de la entrada del 5º Arzobispo Don Fray García de Santa María. También realizó dos relicarios de madera tallada y dorada para los laterales del altar mayor. En 1603 hace el arco para la entrada triunfal del virrey, marqués de Montes Claros por encargo del cabildo eclesiástico.



43 *Ídem*.

44 Túmulo: armazón de madera, vestido de paños fúnebres, que se erige para la celebración de las honras de un difunto. Ver más en *sub voce*: túmulo, en *DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA*, 22ª ed., <http://buscon.rae.es>, 15/07/2009.

No se vuelven a tener noticias de él sino hasta el 8 de noviembre de 1610, fecha en la se sabe hizo el retablo de San Gregorio Taumaturgo para una capilla, según consta en un acta del cabildo del Ayuntamiento. Al año siguiente, el 1º de noviembre de 1611, en un acta del mismo cabildo se registra que Andrés de Concha no ha terminado un encargo en el plazo establecido y pide se le otorguen un pago que se le adeudan para que finalice la obra<sup>45</sup>.

Después de ésta vicisitud se encuentra a Concha en trabajos de planeación arquitectónica que nunca se llegaron a realizar. Trazó los planos para la Alcaicería<sup>46</sup> de las casas del Marqués del Valle quedando como único testimonio físico los callejones de la Alcaicería y el del Arquillo, por llevar un arco a la entrada. Actualmente ese callejón es la calle 5 de mayo<sup>47</sup>.

---

45 *Ibidem*, p. 69.

46 Alcaicería. (Del ár. hisp. *alqaysariyya*, y este del lat. *Caesar* a, por levantarse tales edificios por privilegio imperial). 1. f. En Granada y otros pueblos de su antiguo reino, aduana o casa pública donde los cosecheros presentaban la seda para pagar los derechos establecidos por los reyes moros. 2. f. Sitio o barrio con tiendas en que se vende seda cruda o en rama u otras mercaderías. *Sub voce*: alcaicería, en DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, 22ª ed., <http://buscon.rae.es>, 23/08/2009.

47 *Idem*. Al respecto Toussaint dice que: "El plano fue revisado y firmado el 22 de agosto de 1611, por Don Jerónimo Leardo, gobernador del Estado y marquesado del Valle, y puede verse, reproducido en litografía, en las *Disertaciones de Alamán*".

En la última etapa de su vida hacia 1608-609, el pintor era nombrado “maestro de arquitectura” según un documento del Archivo General de las Indias donde se le encarga un trazado de planta de la Ciudad de México<sup>48</sup>.

La última noticia de Andrés de Concha es que ejecutó obras para el retablo principal de la iglesia de Santo Domingo en Oaxaca. El retablo se colocó en 1612 y fue sustituido en 1681, conservando las pinturas del sevillano. Desafortunadamente el retablo fue destruido durante las guerras de Reforma<sup>49</sup>. Andrés de Concha muere en México en 1612.

Como una muestra del declive artístico de Andrés de Concha, Toussaint sostiene el hecho de que no haya acabado la obra en el tiempo estipulado, así como su tardía incursión en terrenos de la arquitectura. Señala, además, que los inicios del siglo XVII es la época de auge de Echave Orío. Sin embargo, nada de lo dicho es concluyente por no contar con más elementos. Habría que hacer un estudio diacrónico de su obra, así como contar con más documentos para poder afirmar tal cosa.

## 2.2 Historia del cuadro

Partiendo del hecho de que *La Sagrada Familia con San Juan Niño* es una obra de reciente atribución al sevillano<sup>50</sup>, y de que no hay registro de esta obra, la historia del cuadro sólo puede conjeturarse a partir de los datos biográficos del pintor, así como de las características físicas de construcción del soporte, ya que, hasta el momento, no hay fuente documental alguna que arroje luz sobre las vicisitudes de este cuadro.

---

48 Sotos y Ángeles (comps.), *op. cit.*, p. 162.

49 Antonio J. Gay, *Historia de Oaxaca*, México, Gobierno del Estado de Oaxaca, 1978, p. 142.

50 Amador *et al*, *op. cit.*, pp. 49-50.

Únicamente se puede aventurar que perteneció a un retablo o quizá a un marco, debido a que en los cuatro bordes hay orificios que parecen haber sido causados por la introducción de un clavo de hierro forjado. Además, en las cuatro esquinas hay un desbaste que posiblemente fue realizado para que encajara en una estructura de mayor tamaño como un retablo, situación que es muy probable tomando en cuenta que Concha estuvo esencialmente ligado a esta clase de producción artística, tal y como se menciona en su biografía.<sup>51</sup>

Haciendo una reflexión acerca del tamaño de la obra, (131.5 x 92.2 cm) resulta difícil que, en el caso de que haya pertenecido al retablo de un gran templo, se haya encontrado en una posición central<sup>52</sup>.

Otra cuestión que podría apoyar la idea de que ésta es una obra secundaria, es el hecho de que fue construida a partir de tablones irregulares. Lo cual hace suponer su elaboración a partir de sobrantes de otras obras. Además, los tablones presentan nudos<sup>53</sup>, que si bien fueron reparados, también hacen pensar que no se trataba de una obra tan importante. Finalmente puede aventurarse la idea de que la obra perteneció a una pequeña capilla con poco presupuesto donde sí pudo haber ocupado un lugar importante.

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, pp. 61-62.

<sup>52</sup> La idea de considerar a esta obra como perteneciente a un retablo proviene del hecho de que Concha estuvo esencialmente ligado a esta clase de producción artística, tal y como se aborda en su biografía.

<sup>53</sup> Zonas de reacción de la madera que afectan la estabilidad del Panel por contener gran cantidad de resinas.

## 2.3 Análisis formal y recursos plásticos

Los análisis formales y de recursos plásticos de *La Sagrada Familia con San Juan Niño* de Andrés de Concha, se harán tomando como referencia las tres obras de este pintor sevillano que se encuentran en el Museo Nacional de Arte (MUNAL). Dichas obras son: *El martirio de San Lorenzo*, *La Sagrada Familia* y *La Santa Cecilia* (Figs. 9-11)<sup>54</sup>.

La elección de estas obras como referentes para el estudio de recursos plásticos y análisis formal obedece a las siguientes razones:

En cuanto a *El Martirio de San Lorenzo*, se eligió sobre todo por la posibilidad de entender a fondo sus recursos plásticos, ya que a dicho cuadro le fueron realizados análisis científicos por parte del LDOA del IIES que permiten conocer sus etapas constructivas<sup>55</sup>. Por lo anterior, *El Martirio de San Lorenzo* será la referencia principal para entender los procesos y los recursos plásticos de *La Sagrada Familia con San Juan Niño*.

*La Sagrada Familia* se eligió debido a que aborda el mismo tema que el objeto de estudio de este trabajo. Esto permite establecer importantes concomitancias entre estas obras en lo relativo a la composición, al tipo de figuras empleadas y a los gestos.

Finalmente se optó por *La Santa Cecilia* al presentar características similares en cuanto al tipo de figuras empleadas.

Sin embargo, las referencias a *La Santa Cecilia* y a *El Martirio de San Lorenzo* en lo relativo a los recursos plásticos, serán menores ya que, como lo aseveran distinguidos especialistas, dichos cuadros presentan notorias intervenciones<sup>56</sup>.

---

54 Para el análisis de los recursos plásticos realicé una investigación de campo en la sala "Transplante y Asimilación del Arte Europeo (1550-1640)" del Museo Nacional de Arte, 27 de junio de 2008. La importancia de la visita radica en que, si bien las cuestiones estilísticas son inteligibles y en las fotografías, no sucede lo mismo con los recursos plásticos. Hay que subrayar que la pintura es, ante todo materia, y muchas de sus cualidades son sólo apreciables de manera presencial.

55 Amador *et al*, *op. cit.*, p. 62.

56 *Ibidem*, p. 51.



Fig. 9. Andrés de Concha, *El martirio de San Lorenzo*, óleo s/ tabla, 223.5 x 165.9 cm, MUNAL. Foto: Darío Alberto Meléndez Manzano.

10



11



Los aspectos formales a considerar son composición, color y luz, dentro de cada uno de estos se analizarán los recursos plásticos empleados.

En lo que toca a la composición de Concha, ésta se caracteriza por ser dinámica debido a la presencia de las direcciones diagonales que describen las figuras y los elementos del cuadro. Este dinamismo es especialmente visible en *El martirio de San Lorenzo* (Fig. 9) donde todas las direcciones de las figuras y de los elementos son diagonales pronunciadas, existiendo sólo algunas líneas rectas: la base donde descansan los pies del santo, la columna y el cortinaje que se encuentran en la esquina superior derecha de la obra. Además puede hablarse de una composición zigzagueante formada al relacionar las direcciones de las figuras con el juego de gestos y miradas (Fig. 12).

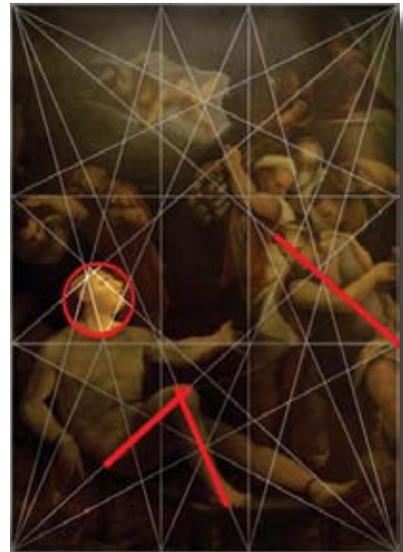
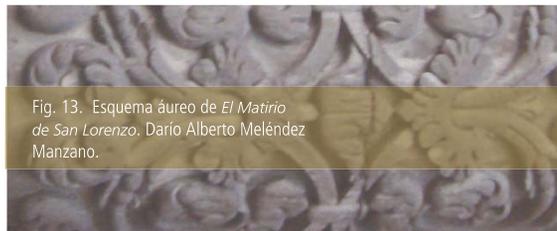


Fig. 10. Andrés de Concha, *La Sagrada Familia*, óleo s/ tabla, 132 x 118 cm, MUNAL. Foto: Eumelia Hernández, LDOA, IIES-UNAM.

Fig. 11. Andrés de Concha, *Santa Cecilia*, óleo s/ tabla, 291 x 193 cm, MUNAL. Foto: Darío Alberto Meléndez Manzano.

Fig. 12. Esquema compositivo de *El Martirio de San Lorenzo*. Darío Alberto Meléndez Manzano.

Por otra parte, la mencionada influencia italiana en el artista se hace evidente al superponer un esquema de sección áurea a la obra, ya que, como es bien conocido, la composición áurea fue recurrente en la producción pictórica italiana renacentista. En la siguiente figura se puede observar que tanto la posición de las figuras, como las direcciones de éstas corresponden a líneas o puntos áureos. Basta con observar como la posición de la cabeza del santo, las direcciones de las piernas del mismo o el eje del torso del verdugo principal se encuentran inscritas en esta estructura compositiva (Fig. 13).



Al igual que en la obra anteriormente analizada, en *La Sagrada Familia* (Fig. 10) también existe un cierto dinamismo en la composición, el cual es patente en las direcciones diagonales de las figuras. Si embargo, este dinamismo se ve atenuado por la presencia central de la figura de la virgen que aporta estatismo y solidez a la composición. Esta misma solidez se ve reforzada por la presencia de la mesa y de algunos pliegues del mantel que establecen una relación ortogonal<sup>57</sup> con el formato rectangular de la obra. Por otra parte, la posición central de la virgen se ve reforzada por la presencia de nubes que sirven para guiar al espectador hacia dicha figura (Fig.14).

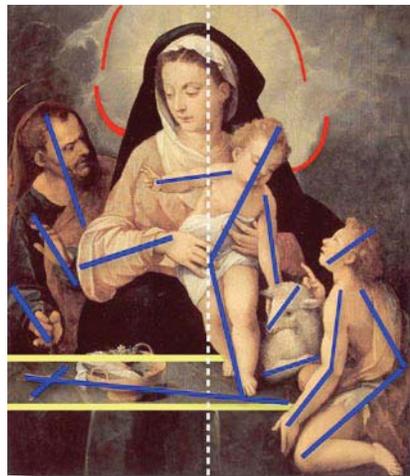


Fig. 14 Esquema compositivo de *La Sagrada Familia*, Darío Alberto Meléndez Manzano

<sup>57</sup> Que está en ángulo recto. *Sub voce*: ortogonal, en DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, 22ª ed., <http://buscon.rae.es>, 21/06/2009.

Este equilibrio entre estabilidad y dinamismo es especialmente característico del tipo de composición empleada en la pintura italiana del Alto Renacimiento. En esa época, la forma compositiva predilecta por presentar dichas cualidades fue la composición triangular. En *La Sagrada Familia*, la construcción triangular principal está conformada por la figura de la Virgen con el Niño, siendo los límites del manto los catetos del triángulo mientras que el borde de la mesa sería la base. De igual modo, puede observarse que dentro de esta estructura triangular principal, la figura del Niño describe un triángulo secundario que tiene como vértices las manos y la cabeza. Siguiendo esta lógica se pueden seguir encontrando relaciones triangulares secundarias a partir de las direcciones de las figuras, como en el caso de la Virgen con el Niño, o con base en los centros de interés: manos, pies y miradas. La figura siguiente muestra una serie de construcciones triangulares posibles dentro de la obra (Fig.15).

De manera similar a la obra anterior, y en concordancia con la composición triangular de raigambre renacentista, en *La Sagrada Familia* también puede evidenciarse la deuda con los métodos compositivos renacentistas mediante el análisis áureo de la obra. En el siguiente esquema áureo se hacen visibles las concordancias con los principales puntos y líneas áureos. Es de especial interés que tanto el rostro del Niño Jesús como el de San Juan, se encuentren situados exactamente en los principales puntos áureos. De igual manera, el rostro de la Virgen se encuentra muy cerca de un punto áureo, razón por la cual está señalado en verde, a diferencia de los rostros de San Juan y del Niño Jesús, destacados en rojo.

Finalmente se observa que la posición del manto y el brazo derecho de la Virgen están en relación con una de las principales líneas áureas (Fig.16).

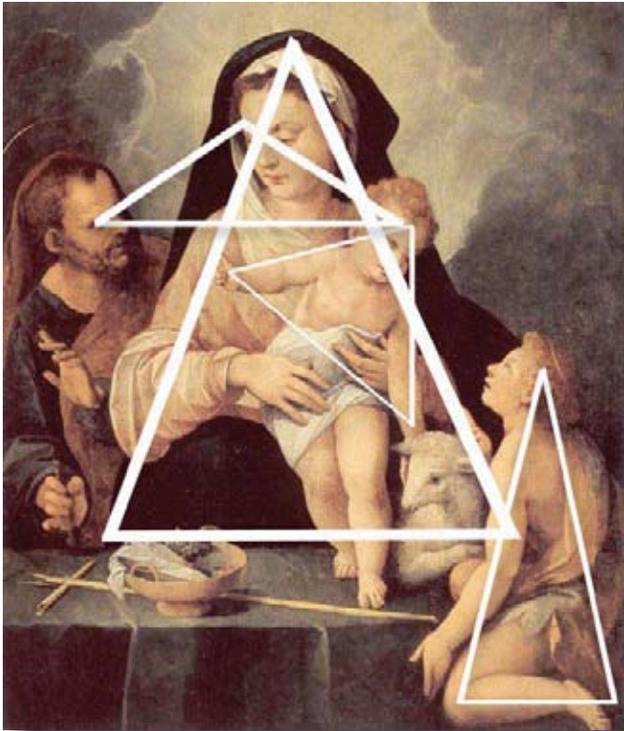


Fig.15. Triángulos en *La Sagrada Familia*,  
Darío Alberto Meléndez Manzano.

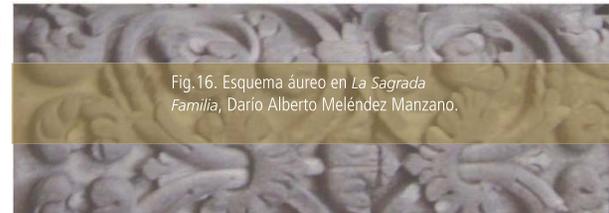
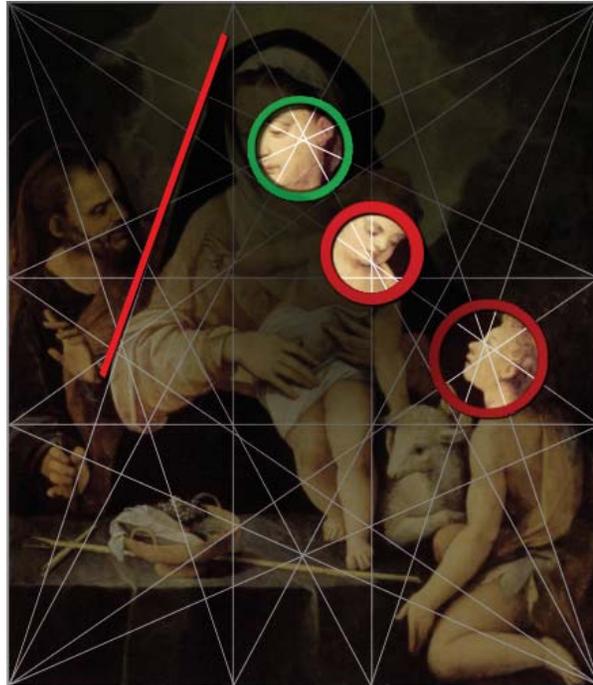


Fig. 16. Esquema áureo en *La Sagrada Familia*, Darío Alberto Meléndez Manzano.

Retomando las características compositivas del par de obras analizadas, se hace evidente que *La Santa Cecilia* presenta fuertes similitudes. Antes de iniciar el análisis compositivo es necesario evidenciar la existencia de dos espacios simbólicos unidos por nubes y ángeles músicos: la esfera celeste de la Virgen y el mundo terreno en el que se encuentra la Santa. Como se verá más adelante, esta manera simbólica de disponer el espacio pictórico permitirá un mejor entendimiento compositivo de la obra.

En una primera mirada, puede decirse que la composición es central lo cual es evidente por la presencia de tres figuras en el centro geométrico de la imagen: Santa Cecilia, La Virgen y el Niño Jesús. En el caso de la santa, esta centralidad se ve reforzada por la diagonal descrita por el brazo del ángel músico que se encuentra a su lado. Sin embargo, y a pesar de su centralidad, existe un cierto grado de dinamismo en la figura de Santa Cecilia visible en las direcciones diagonales que describen sus miembros y paños. En concordancia con lo anterior, esta figura tiene un fuerte sabor manierista por su parentesco con la figura *serpentinata*. Este dinamismo no se restringe únicamente a la figura de la Santa, también se encuentra en el par de grupos de elementos laterales unen las dos partes del cuadro y que se encuentran dispuestos de modo zigzagueante a la manera de la composición de *El Martirio de San Lorenzo*.

Finalmente, la presencia de nubes en la obra tiene la función de vincular a todas las figuras presentes, dotando de suavidad al cuadro gracias a las gráciles curvas que dibujan. Basta con imaginar la obra sin nubes para entender el aislamiento en el que se encontrarían los personajes (Fig. 17).

Respecto a este último punto, es notable como las celestiales nubes tiene una función compositiva-  
iconográfica que refuerza la idea de vincular la esfera celeste con la esfera terrena.



Fig. 17. Esquema compositivo de *La Santa Cecilia*. Darío Alberto Meléndez Manzano.

Las consideraciones realizadas a partir del análisis compositivo de estas tres obras de Andrés de Concha evidencian su formación dentro de la tradición pictórica de su tierra natal. Esto es evidente en el tipo de composición empleada por Concha, la cual es similar a la empleada por pintores manieristas italianizantes como Luis de Vargas o Pedro Villegas de Marmolejo, principales representantes de la escuela de pintura sevillana en el siglo XVI. (Fig.18).



La herencia italiana en Sevilla, en este caso rastreada a través de la composición, proviene principalmente de Luis de Vargas, artífice formado en Italia con Perino del Vaga colaborador de Rafael. Al ejercer Vargas una fuerte influencia en Sevilla y ser el probable maestro de Andrés de Concha, es comprensible la influencia italiana manierista de raíz rafaelsca en Concha. Como se expondrá más adelante, la presencia italiana en la obra del sevillano, previamente abordada en la breve biografía contenida en este estudio, resultará fundamental para conocer no sólo la composición, sino los procesos pictóricos de Concha en la obra estudiada.

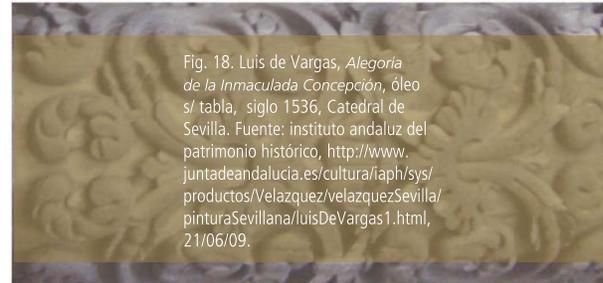
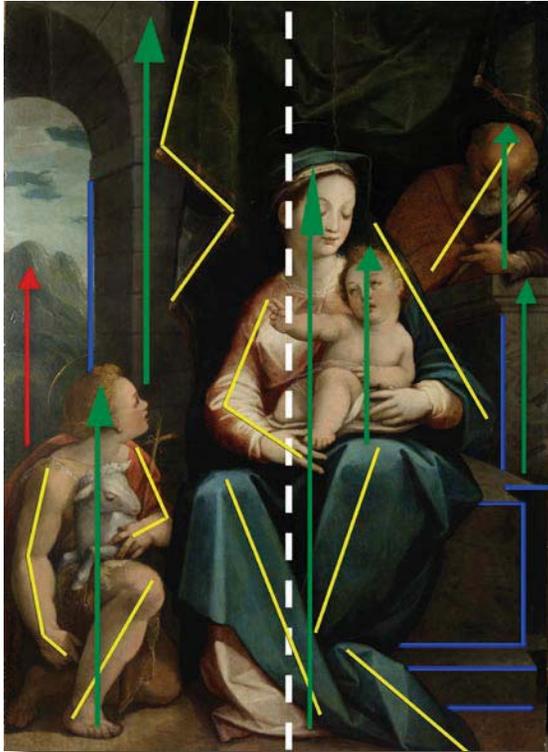


Fig. 18. Luis de Vargas, *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, óleo s/ tabla, siglo 1536, Catedral de Sevilla. Fuente: instituto andaluz del patrimonio histórico, <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/sys/productos/Velazquez/velazquezSevilla/pinturaSevillana/luisDeVargas1.html>, 21/06/09.

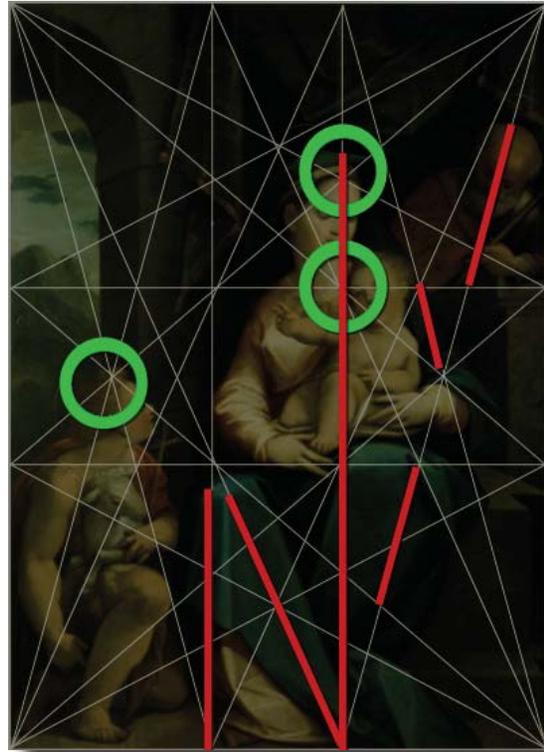
Retomando el aspecto formal, pasemos al análisis compositivo de *La Sagrada Familia con San Juan Niño*. Primeramente, puede decirse que la disposición del formato rectangular es vertical condicionando la manera de disponer los elementos en el espacio pictórico. Generalmente los elementos siguen la dirección de la orientación del formato, tal y como sucede en este caso ya que, al ser vertical el cuadro, las figuras tienen la misma dirección. De manera general, puede decirse que la composición de la obra estudiada es de tipo asimétrico es decir, hay una mayor cantidad de personajes del lado derecho de la obra (La virgen, el niño y San José) que del lado izquierdo (San Juan Bautista y el corderito). La asimetría está reforzada al no existir una figura situada exactamente en el centro geométrico de la obra. Esto es evidente al observar a la Virgen, desfasada del centro de la imagen.

Este tipo de composición, asimétrica y descentrada, tiene como característica principal el dinamismo, mismo que se ve acentuado por la gran cantidad de direcciones diagonales que describen las figuras, los drapeados y las líneas de fuga de la arquitectura. En contraposición a este dinamismo, los únicos elementos estáticos del cuadro son la columna con sus sillares, el fuste de elemento arquitectónico sobre el que descansa San José y el trono en el que está sentada la virgen, estatismo que se debe a su carácter rectilíneo y a la relación ortogonal que guardan con el formato del cuadro (Fig. 19).

19



20



54



En cuanto al análisis de sección áurea de la obra, se encontraron un mayor número de correspondencias que en las piezas anteriores. Se observa que la cabeza de la virgen, el rostro de Niño, así como el de San Juan se encuentran muy próximos a puntos áureos. De igual manera, las correspondencias también se hallan con las líneas áureas; lo cual es visible en las direcciones de los pliegos del vestido de la Virgen, el cuerpo de San José y la posición del cuerpo de la Virgen. Por lo anterior, podría suponerse que el artífice tenía un sobrado conocimiento de las pautas compositivas de la época, lo cual se relaciona con los datos anteriormente expuestos acerca de su raigambre artística italiana (Fig. 20).

Tanto la presencia de una composición dinámica como el uso de la sección áurea, es acorde a una obra tardorrenacentista o manierista de influencia italiana, clasificación ya mencionada por Toussaint, Ángeles y Amador, Tovar de Teresa y otros especialistas. Asimismo, son evidentes las similitudes compositivas entre las tres obras del MUNAL analizadas y *La Sagrada Familia con San Juan Niño*. Es decir: composiciones dinámicas.

En cuanto al uso del color, puede decirse de manera general que es evidente el uso del *cangiamento*<sup>58</sup>, de influencia manierista<sup>59</sup>, es decir, se destaca un color poniendo su complementario saturado junto a él, generando notorios contrastes de color. Esto es visible en las combinaciones azul-naranja en *El martirio de San Lorenzo*, y en la contraposición de rosa-verde de *La Sagrada Familia*. Estos dos contrastes también están presentes en *La Santa Cecilia*.

58 Uno de los modos de pintar en la Italia renacentista fue el *cangiante*. El mejor exponente de esta manera fue Miguel Ángel. Basta ver los frescos de *La Capilla Sixtina* o *El tondo doni*, para entender mejor lo expuesto. Ver más en Rogelio Ruiz Gomar et al., *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte, Nueva España, Tomo II*, México, CONACULTA-INBA, 2004, p. 165. Más información ver *cangiante* en el Glosario.

59 Corriente derivada de la manera de pintar de Michelangelo. Consiste en la adopción de una composición dinámica, poses exageradas para acentuar la expresión y utilización del *cangiamento*. *Idem*.

En cuanto a las características tonales de las obras, es notoria la diferencia entre el tratamiento de paños respecto a las carnaciones. Mientras los paños presentan cangiamento y claroscuro<sup>60</sup>, los cuerpos representados tienen suaves transiciones de luz. Esto hace suponer la influencia de la llamada pintura clara<sup>61</sup> en la obra, es decir, un tipo de pintura que no utiliza sino tenues y sutiles variaciones tonales para dar la impresión de volumen.

Distintos también son los tratamientos de los objetos, en los que se advierte una influencia flamenca en cuanto al detalle. Ejemplo de esto son los troncos (Fig. 21) que carga uno de los verdugos de *El martirio de San Lorenzo*, quizá derivada de su estrecho contacto con Pereyns.

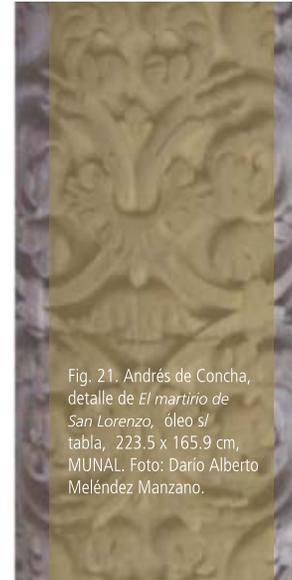


Fig. 21. Andrés de Concha, detalle de *El martirio de San Lorenzo*, óleo sobre tabla, 223.5 x 165.9 cm, MUNAL. Foto: Darío Alberto Meléndez Manzano.

<sup>60</sup> Ver Figura 8. Modo de pintar consistente en resaltar las cualidades lumínicas de la obra para crear la ilusión de volumen. El maestro de este estilo fue Caravaggio. Un representante de este estilo en la Nueva España fue el sevillano Sebastián López de Arteaga. *Ídem*.

<sup>61</sup> Esta forma de pintar utiliza veladuras para crear sutiles transiciones de tono. El máximo representante de esto fue Leonardo da Vinci con su famoso *sfumato*. *Ídem*.



Fig. 22. Andrés de Concha, detalle *Santa Cecilia*, Andrés de Concha, óleo s/ tabla, 291 x 193 cm, siglo XVI MUNAL. Foto: Darío Alberto Meléndez Manzano

Fig. 23. Andrés de Concha, detalle. *La Sagrada Familia con San Juan Niño*, óleo s/ tabla, 131.5 x 92.2, siglo XVI, Colección particular. . Foto: Eumelia Hernández, LDOA, IIES-UNAM.

Otro rasgo distintivo de este artífice sevillano, en cuanto a las figuras, son las manos que siempre se representan uniendo el anular con el cordial (Figs. 22 y 23).

22



23



Haciendo un recuento de lo expuesto, se puede hablar de influencia italiana, flamenca y sevillana en la obra de Andrés de Concha en ese orden de importancia. Italiano por la influencia manierista en la composición, el uso del *cangiamento*, la persistencia de ciertos esquemas compositivos renacentistas y el claroscuro en los paños. La influencia flamenca se encuentra en el trabajo de los detalles ya mencionados. En cuanto a su raíz sevillana es difícil esclarecerla, ya que en la época en que Andrés de Concha salió de Sevilla, esta ciudad aún no tenía un modo de pintar propio, sino que es una encrucijada de todos estos estilos, siendo Andrés de Concha un claro ejemplo de esta etapa en la que Sevilla constituía un crisol artístico.

Sin embargo, existe algo muy característico de la obra de este pintor quien, a diferencia de otros artífices de la época como Pereyns o Echave Orio que se caracterizan por su marcada preocupación por el detalle anatómico, Andrés de Concha tiene un mayor interés pictórico que dibujístico. Esto es visible en el trabajo de manos y pies (Figs. 24-25) donde las falanges y las uñas tienen una solución más pictórica al estar resueltas como transiciones tonales o manchas, en contraste con los citados pintores en los que todavía prima el dibujo preciso y lineal.



24



Fig. 24. Andrés de Concha, detalle de *El martirio de San Lorenzo*, óleo s/ tabla, 223,5 x 165,9 cm, MUNAL. Foto: Darío Alberto Meléndez Manzano

Fig. 25. Baltasar de Echave Orio (1558-1622), detalle de *El martirio de San Ponciano*, Óleo s/ tela, 1605, MUNAL. Foto: Darío Alberto Meléndez Manzano



25

En cuanto a las influencias mencionadas anteriormente, *La Sagrada Familia con San Juan Niño* presenta las siguientes:

Composición: Italiana Renacentista

Color: Presencia de cangiamento por la contraposición del rosa-verde en los mantos de la virgen, y naranja-azul de los mantos de San Juan y la Virgen.

Tratamientos:

Carnaciones: Influencia de la Pintura clara.

Mantos: Presencia de Chiaroscuro en las telas.

## **2.4 Anatomía de la obra original**

### **2.4.1 Soporte**

Se trata de un panel rectangular formado por tres tablones longitudinales e irregulares y dos travesaños de cola de milano. Medidas totales 131.5 x 92.2 x 2.5 cm. Se presenta un esquema de la estructura del panel (Fig. 26).

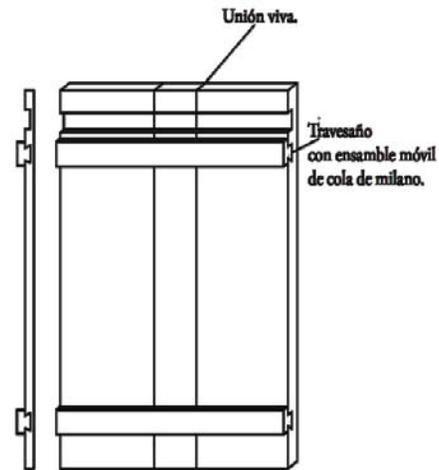


Fig. 26. Esquema del Panel de *La Sagrada Familia con San Juan Niño*. Dibujo Citlalli Coronel (IES-UNAM).

Los tablonces se desbastaron con achuela en sentido diagonal a la veta de la madera. A ciertos intervalos se observan marcas de 1.6 cm de ancho que cruzan en horizontal cada tabla. Según los expertos, puede tratarse de una varilla introducida para separar los tablonces (Fig. 27).

Se unieron los tablonces a hueso utilizando cola animal como adhesivo. Se observan escurrimientos transversales a la unión de los tablonces.

Dados los recursos de la época, los travesaños de cola de milano se trabajaron con sierra y el área de unión con formón y limas. Los travesaños fueron unidos a las tablas mediante un ensamble corredizo de Cola de Milano de 92.8 cm de largo por 7 cm de ancho y 3 cm de espesor.



Para la construcción del panel se empleo madera de pino cortada de manera mixta, radial y tangencial, con partes de albura y duramen, probablemente se trate de *Pinus ayacahuite*<sup>62</sup>. Cómo se verá más adelante, este es el único material propio de la region, ya que pigmentos, aglutinante y tela proceden de Europa. Regresando al soporte, éste presenta varios nudos que fueron rebajados con formón, encolado y cubiertos con un injerto de madera seca al mismo nivel de la tabla.

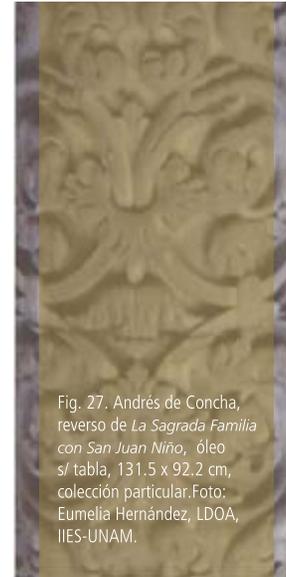


Fig. 27. Andrés de Concha, reverso de *La Sagrada Familia con San Juan Niño*, óleo s/ tabla, 131.5 x 92.2 cm, colección particular. Foto: Eumelia Hernández, LDOA, IIES-UNAM.

---

<sup>62</sup> Amador et al, *op. cit.*, p. 60.

Esto fue realizado para evitar que el movimiento de las fibras dañara la base de preparación. Una de las tablas tiene madera de albura que fue atacada por insectos. Fue resanada con un pasta amarilla similar a la base de preparación, por lo que se supone ya estaba deteriorada al momento de construir el soporte. Este deterioro fue causado por insectos xilófagos que pudieron haber entrado por las uniones que ya habían perdido sus enlienzados originales.

Los expertos deducen que la preparación que se llevó a cabo al reverso del soporte fue la siguiente:

Se lijó un pequeño desnivel en la zona de unión de los tablones con la finalidad de que se recubrieran esta zona con tiras de lino, esto es visible por los rastros de las de lino que aún pueden observarse al reverso del panel. La adhesión de las tiras de lino en las zonas de unión de los tablones tiene como objetivo dar mayor estabilidad al soporte y con ello evitar que se agriete la base de preparación por el frente. Esto se deduce a partir de los restos de la cola animal que se utilizó para pegar las tiras de lino.

#### **2.4.2 Encolado**

Con la finalidad de sellar la superficie de la madera, evitando humedad y un posible alabeamiento de la madera, se aplicó una capa de cola. Se desconoce el número de capas aplicadas y si la cola tenía algún otro elemento que actuara como fungicida.

### 2.4.3 Enlienzado

Se adhirió un fragmento de lino que se extiende hasta los bordes del panel. Se trata de un textil de tejido de tafetán 1:1 de grosor medio. Esto es especialmente visible en el borde inferior izquierdo del soporte (Fig. 28).

### 2.4.4 Base de preparación

Según lo reportado, esta obra tiene una base de preparación de Yeso, sulfato de calcio anhidro, aglutinado con cola. Mediante los datos reportados por la Microscopía Electrónica de Barrido se detectó que fue una capa gruesa aplicada de una sola intención. Los cristales de anhídrita son grandes y regulares.

Es decir, se trata de una preparación tradicional de *Gesso grosso* (Fig. 29-30) aplicada tal y como decía Cennino Cennini en *Il libro dell'Arte*, la cual es característica de la escuela de pintura italiana. Como decía Carrillo y Gariel:

*“Los aparejos, o preparación de los apoyos de la pintura, merecen atención especial por cuanto a que indican la existencia de una escuela que transmite la enseñanza del oficio”<sup>63</sup>.*

---

63 Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la Pintura en la Nueva España*, México, IIES-UNAM, 1983, p. 7.



Fig. 28. Detalle de *La Sagrada Familia con San Juan Niño*.  
Foto: Eumelia Hernández,  
LDOA, IIES-UNAM..



De manera que su filiación italiana no sólo se encuentra en lo relativo a la composición y al estilo, sino desde los procedimientos iniciales de la pintura, apuntalando así lo comentado acerca de su fuerte influencia italiana.

#### 2.4.5 Imprimatura

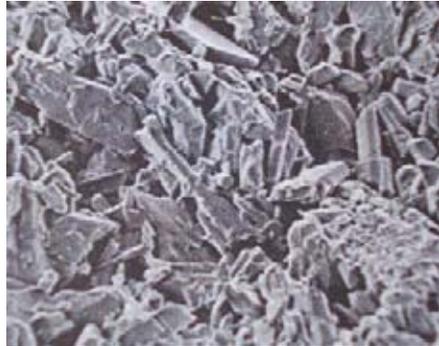
Se reporta una capa de color gris claro extendida por toda la superficie de la obra. Está conformada de blanco de plomo más algunos pigmentos que le dan el color gris: azurita, laca orgánica roja, tierras y un poco de negro de humo. La imprimatura se trasluce en las zonas poco trabajadas de la obra, por ejemplo el paisaje.

Al respecto de los pigmentos utilizados, los estudios no pudieron registrar que tipo de laca se utilizó en la obra. Sin embargo, las *Ordenanzas para Pintores y Doradores*<sup>64</sup> de 1557 así como otras fuentes de la época<sup>65</sup>, registran que la materia colorante que pudieron haber utilizado era el Carmín de Cochinilla. Lo anterior, unido al hecho de que Andrés de Concha estuvo activo en la Nueva España de 1584-1585 a 1612, hace suponer la inclusión de dicho pigmento en su paleta. Razón por la cual se utilizó esta laca en la reproducción.

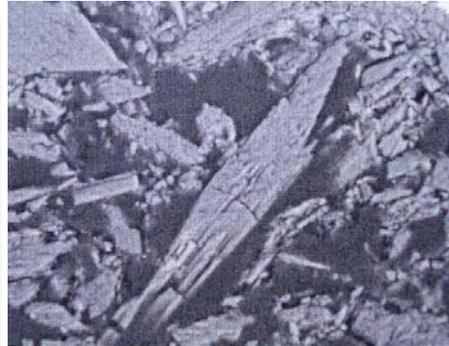
---

64 Manuel Toussaint, op. cit., pp. 220-226.

65 "Al referirse a la grana, las mismas ordenanzas establecen que los tintoreros "no hagan ningún colorado carmesí si no fuere con la propia grana de esta tierra"... la designada bajo el nombre de "grana de esta tierra", no es otra que la extraída de la cochinilla, cualquiera de sus especies, entre las que figura el *Coccus cacti* de los hemipteros-llamada fina mixteca- o el *Coccus silvestris*; todas viven en los nopales y la hembra proporciona el carmín o ácido carmínico, polvo constituido por cristales microscópicos de color rojo."  
"El mismo cronista de Felipe II describe en forma completa lo relativo a este insecto, que no tubeeo en transcribir todo el párrafo: "... En la provincia de Tlascala se coge en todo el año, y es la más fina; allí se haze el carmín para los pintores..." continúa en la 65.



29



30



Fig. 29. Yesso Grosso. Vista microscópica Ampliación: 1,080 x.

Fig. 30. Micrografía de la capa de Yesso grosso de la base de preparación de La Sagrada Familia con San Juan Niño. . Foto: Eumelia Hernández, LDOA, IIES-UNAM.

65 "Actualmente, el beneficio de la cochinilla, entre los indios, según el estudio llevado a cabo por la Secretaría de la Economía Nacional, se hace sobre nopales que, debido a su cultivo pierden las espinas; estos nopales vulgarmente llamados de Castilla, pertenecen al *Cactus coccinifer*."

"Sólo a título de curiosidad debe recordarse la existencia de otra grana que menciona Fray Toribio de Motolinia cuando describe la flora del país menciona que: "Hay unos árboles medianos, y echan muchos erizos como los de las castañas, aunque no tan grandes y tan ásperas, y dentro de grana colorada. Son los granos tan grandes como semillas de culantro. Ésta grana mezclan los pintores con la otra que dije que es muy buena, que se llama nocheztli; también hay esta buena de nocheztli".

No sabemos si el árbol a que se refiere Motolinia debe identificarse con el llamado achiote (*Bixa orellana*) de cuya semilla sácase también el rojo conocido con el nombre de la planta y que consta por Herrera que abundaba en Honduras, pues afirma que contrataban en "aves, mantas, plumas, sal, cacao, achite que es como vermellón, para pintarse, y otras cosas."

"Clavijero se opone, también, a la idea de que fueran los españoles quienes enseñaran a los indígenas el uso de la cochinilla y, entre otros razonamientos, esgrime los siguientes: "¿para que se daban -los indios- el trabajo de criar la cochinilla? ¿Por qué estaban obligados Huagiaca, Coyolapan y otros pueblos a pagar anualmente 20 sacos de cochinilla al rey de México, como consta en la matrícula de los tributos? ¿Cómo puede creerse que ignorasen el uso de la Cochinilla aquellas naciones tan aficionadas a la pintura, y que no supiesen emplear su color, sabiendo servirse del añil, del achiote y de muchas piedras y tierras minerales?".

Ver más en Abelardo Carrillo y Gariel, op.cit., pp.10-21.

#### 2.4.6 Dibujo subyacente

En cuanto al dibujo subyacente, no se ha localizado en el soporte otra cosa que algunos contornos en el cuello de San Juan y en el brazo de Jesús. Éstos fueron realizados con una pintura café muy diluida que los expertos identifican con un trazo previo. En el perfil de las montañas aparece también un trazo de color azul también diluido. Dichos trazos parecen constituir un esbozo más que un esquema compositivo.

Se presume que la obra no está ejecutada a partir de un esquema compositivo general, sino que constituye una suerte de collage en el que las figuras se resolvieron directamente sobre el soporte trabajando a partir de estampas y/u otras pinturas que pudieran haber estado en el taller. Esto está apoyado por las distintas correcciones que tiene la obra y que se expondrán más adelante.

Las correcciones y el que posiblemente la obra no haya tenido un esquema previo, hacen suponer que no era un encargo importante. Esto debido a que en la época, el mecenas, antes de la ejecución y el pago de una obra importante, solicitaba al pintor que le mostrase un previo de como se vería la obra finalizada<sup>66</sup>. En otras palabras, se mostraba un cartón o plan general de composición sobre el cual, pintor y donante, discutían cuestiones relativas a la composición como pueden ser tamaño y distribución de las figuras. De este modo, el cliente tenía una idea muy específica de cómo quería su obra, por lo que las variaciones respecto al cartón debían ser las mínimas, lo que no sucede en el caso de la obra estudiada.

Regresando al asunto de dibujo subyacente, no existen pruebas físicas concluyentes de que haya utilizado o no un trazo previo. En muchas ocasiones los trazos previos, al ser muy diluidos y por consiguiente tenues, se funden con las capas pictóricas subsiguientes por lo que es muy difícil detectarlos.

---

66 J. M. Cabrera y Carmen Garrido, "El dibujo subyacente y otros aspectos técnicos de las tablas de Sopetrán", en *Boletín del Prado*, 3 (1), Madrid, Museo del Prado, 1982, pp. 24-30.

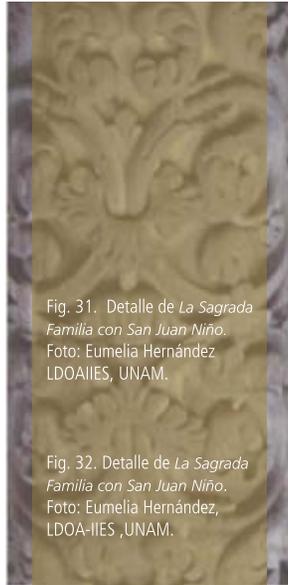


Fig. 31. Detalle de *La Sagrada Familia con San Juan Niño*.  
Foto: Eumelia Hernández LDOAIIES, UNAM.

Fig. 32. Detalle de *La Sagrada Familia con San Juan Niño*.  
Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIES, UNAM.

### 2.4.7 Capa pictórica

Se trata de una pintura principalmente al óleo. Sin embargo, en algunas zonas cambió el aglutinante. Ejemplos de esto son:

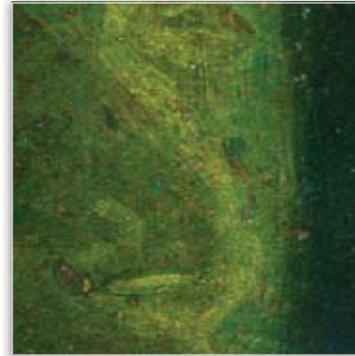
En los rayos dorados alrededor de la cabeza del Niño Jesús se utilizó sísa (Fig. 31).

En las veladuras del vestido de la Virgen y en el color verde del cortinaje se utilizó un medio resinoso mezclado con aceite (Fig. 32).

31



32



## Paleta<sup>67</sup>

Corresponde a una paleta típica del siglo XVI en la que existen 10 pigmentos de origen mineral y una laca (pigmento de origen orgánico).



---

<sup>67</sup> Se incluyen muestras de estos pigmentos en la Bitácora.  
<sup>68</sup> Probablemente sea carmín de cochinilla como ya se dijo .

De manera aproximada se puede decir que, cronológicamente, el proceso fue el siguiente:

### Dibujo

Trazo de los rasgos generales de la composición con pintura diluida para ubicar a los personajes.

### Encarnaciones

- Aplicación del tono base<sup>69</sup> muy diluido a las encarnaciones de las figuras a manera de planos de color con un pincel plano. En este paso algunas zonas se dejan sin tono base: boca, ojos, nariz y orejas que posteriormente hará a detalle. Dichas zonas traslucen el color gris de la imprimatura.<sup>70</sup>
- Superposición de capas pictóricas rojizas en veladuras para enfatizar los tonos rojizos de la carne con la finalidad de lograr transiciones tonales y cromáticas muy suaves<sup>71</sup>.
- Aplicación de sombras en tonos verdes por medio de veladuras.
- Aplicación de pintura espesa de tono rosáceo en las luces.
- Dibujo de detalles anatómicos con pintura diluida en un color oscuro.
- Se contornean las figuras con un tono café muy evidente.(Fig. 33).

---

69 Formado por blanco de plomo, laca orgánica roja, bermellón, azurita, ocre y un poco de negro. Durante la reproducción se observó que la cantidad de pigmento presente en la imprimatura sigue este orden: Blanco de Plomo, Bermellón y Ocre (casi en la misma proporción que el cinabrio), Azurita, Laca orgánica roja y Negro. Respecto a estos tres últimos pigmentos, se presume que son sólo trazas, pues su presencia es ínfima y no modifica sustancialmente el color de la imprimatura. El registro de esto se encuentra en la sección de la Bitácora.

70 Esto es bastante notorio en las carnaciones del San Juan.

71 Ejemplo de la *Pintura clara* de la que se habló anteriormente.

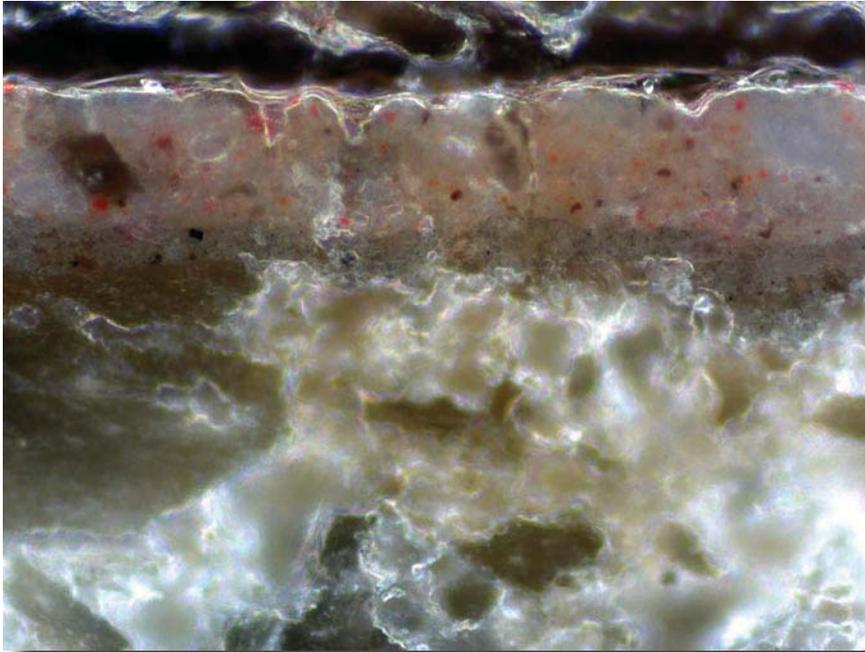


Fig. 33. Carnaciones.  
Estratigrafía.  
Foto: LDOA-IIES, UNAM.



Fig. 34. Detalle de el cortinaje de *La Sagrada Familia con San Juan Niño*. Foto; Eumelia Hernández, LDOA-IIES, UNAM.

### Paños

Aplicación del tono base<sup>72</sup> a manera de plano de color con un pincel plano. Aquí la consistencia de la pintura será más espesa para que corresponda al espesor y a la textura que se pretende representar.

- Aplicación, con un pincel plano, de pintura espesa y abundante en medio para hacer luces y sombras.
- Aplicación de una veladura de resinato de cobre diluido en aceite.
- Trazo de una línea de contorno de color verde oscuro de aproximadamente 5 mm de ancho.
- Trazo de los flequillos del cortinaje del fondo. Se utilizó un pincel delgado (Fig. 34).



---

72 Hecho con resinato de cobre y matizado con blanco y ocre para el color verde.

## Mantos

Aplicación del tono base<sup>73</sup> a manera de plano de color con un pincel plano. Al igual que en el paño verde, la consistencia de la pintura es espesa.

Aplicación de luces y sombras con pintura espesa con los planos tonales bien marcados. Es decir, no hay transiciones tonales suaves como en el caso de las carnaciones<sup>74</sup>. En el caso de las sombras<sup>75</sup> la pintura es más espesa<sup>76</sup>. (Fig. 35).



Fig. 35. Detalle del manto de *La Sagrada Familia con San Juan Niño*. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIES, UNAM.

73 Azurita.

74 Ejemplo de claroscuro.

75 Aplicadas con laca carmín que por sus características traslúcidas semeja la textura brillante y suave propia de la seda o del satín.

76 Esto se debe a que utilizó un aglutinante óleo-resinoso que se delata por el craquelado particular, que difiere del craquelado de red poligonal fino que se advierte en el resto de la capa pictórica, y que es consecuencia de la contracción del soporte. Al igual que en esta zona este comportamiento de los tonos oscuros es visible también en el azul oscuro del manto de la virgen, en el verde oscuro del cortinaje y en el carmín con apariencia de laca del vestido.

## Arquitectura

Aplicación de un tono base gris<sup>77</sup>.

Modelado de luces y sombras de los sillares en color café y verde (Fig. 36).



36

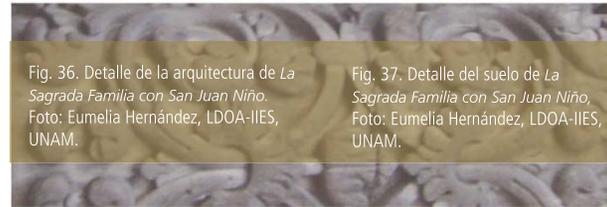


Fig. 36. Detalle de la arquitectura de *La Sagrada Familia con San Juan Niño*.  
Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIES,  
UNAM.

Fig. 37. Detalle del suelo de *La Sagrada Familia con San Juan Niño*.  
Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIES,  
UNAM.

## Suelo

Aplicación de un color base<sup>78</sup>.

Modelado de sombras con un color café oscuro<sup>79</sup>. (Fig. 37).



37

77 Probablemente formado con los mismos tonos de la imprimatura.

78 Ocre.

79 Sombra tostada.

## Paisaje

Hecho a partir de manchas irregulares de pintura muy diluida que parece mezclarse directamente en la superficie de la tabla (Fig. 38).



### Consideraciones generales acerca del proceso

La aplicación del color fue realizada por áreas que corresponden a los elementos del cuadro: el suelo, San Juan, la Virgen con el Niño, San José el cortinaje, la arquitectura y el paisaje. Es notable observar las distintas soluciones técnicas que se emplearon en el cuadro y que enlazan con las consideraciones que se expusieron en los apartados anteriores en lo relativo a que la obra pudo haber sido ejecutada por los miembros del taller de Concha. Esta diferencia en la ejecución de la pieza es muy notoria en los diferencia de tratamientos entre las encarnaciones y los mantos.

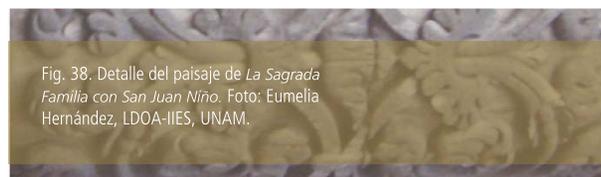


Fig. 38. Detalle del paisaje de *La Sagrada Familia con San Juan Niño*. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIES, UNAM.

#### 2.4.8 Intervenciones

Por otra parte también deben tomarse en cuenta las intervenciones de las que ha sido objeto esta obra. Esta cuestión es sumamente importante, ya que para llevar a cabo una copia íntegra de la obra debe tomarse en cuenta que zonas del cuadro son del siglo XVI y que partes son reintegraciones cromáticas.

Afortunadamente, los análisis con fluorescencia ultravioleta muestran en tono más oscuro las zonas que han sido intervenidas. En este caso, las reintegraciones de las zonas afectadas ha sido hecha mediante la técnica llamada *rigatino*<sup>80</sup> (veteado en italiano) que consiste en la aplicación del color en forma de líneas paralelas que siguen la dirección de la forma (Fig. 39-40). Sin embargo, no ha(n) podido datarse la(s) época(s) en la(s) que fue intervenida la obra.

---

80 Knut Nicolaus, *Manual de Restauración de cuadros*, Barcelona, Koneman, 1998, p. 290.

39



40

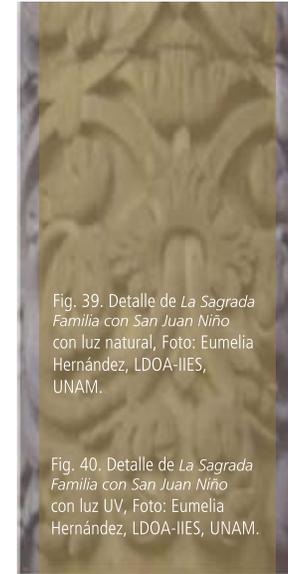


Fig. 39. Detalle de *La Sagrada Familia con San Juan Niño* con luz natural, Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIES, UNAM.

Fig. 40. Detalle de *La Sagrada Familia con San Juan Niño* con luz UV, Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIES, UNAM.

### 3. Proceso de Construcción de La Sagrada Familia con San Juan Niño (Después de Andrés de Concha)

Una vez expuesta la anatomía de *La Sagrada Familia con San Juan Niño*, se aborda la reproducción íntegra de un fragmento de la obra. Sólo se reprodujo un fragmento ya que, al utilizar los mismos materiales que la obra original, podría tomarse como una falsificación. Se buscó que fragmento elegido contuviera la mayor cantidad de recursos plásticos, variaciones cromáticas y tonales para poder entender como fue hecha la obra (Fig. 41).



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

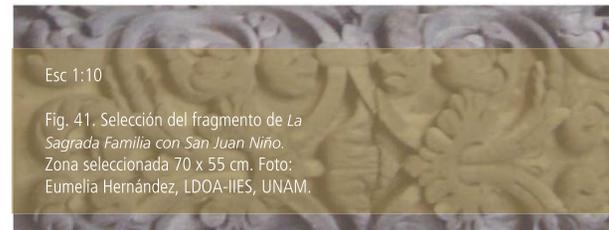
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



A pesar de que sólo se copió un fragmento, esto no afecta los objetivos del trabajo ya que no se busca “reproducir” la epidermis actual de la obra, sino tratar de entender su arquitectura interna mediante la reproducción. De modo más preciso y tomando en cuenta que se utilizan los mismos materiales, lo que se intenta es una reconstrucción de los procesos llevado a cabo en la obra.

Sin embargo, aquí surge un cuestionamiento: ¿Cómo llevar a cabo esta reconstrucción sin invadir el campo de la restauración? o, dicho de otro modo: ¿De qué manera puede abordarse este tema desde la óptica del artista contemporáneo?. Frente a este espinoso asunto, lo que se plantea es abordar el proceso de reconstrucción de este objeto mediante tres estrategias de producción del arte contemporáneo: bitácora, animación e instalación. La elección de estas estrategias se debe a que éstas privilegian el proceso. A continuación se explican cada una de ellas.



Esc 1:10

Fig. 41. Selección del fragmento de *La Sagrada Familia con San Juan Niño*. Zona seleccionada 70 x 55 cm. Foto: Eumelia Hernández, LDOA-IIES, UNAM.

## 3.1 Bitácora

### 3.1.1 Facsímil

El registro del proceso de reproducción se llevó a cabo mediante una bitácora. Se eligió esta clase de registro por su carácter manual, vinculado a la fascinación por el pasado y los procesos tradicionales, asuntos clave en este proyecto. Los registros contenidos en ella consisten en fotografías, dibujos y textos que recogen los procedimientos de construcción de la obra. A partir de la Bitácora es posible seguir de manera muy cercana los probables procesos de construcción de la obra estudiada. Debe tomarse en cuenta que los procesos descritos son solamente una aproximación a lo que pudieron haber sido las maneras de ejecutar esta obra. Más allá de pretender desentrañar las técnicas pictóricas del español Andrés de Concha, lo cual es imposible ya que no estamos en el siglo XVI, esta bitácora es un ejercicio plástico interesante para todo aquel que disfrute de la pasión por saber como estaban conformadas la obras antiguas.

Debido a que la obra presenta muy distintos modos de ejecución, en lo que a la capa pictórica se refiere, es difícil estandarizar los procesos. Razón por la cual se está muy lejos de poder presentar un manual que describa paso a paso los procedimientos llevados a cabo en la obra. No se puede hablar de un proceso, sino de "procesos", ya que los modos de aplicar los colores, de construir las mezclas y aún el mismo dibujo presentan muchas diferencias, cuestiones que pondrían en tela de juicio si la obra fue ejecutada por un solo artista o por varios.

He aquí algunas fotos de la bitácora, la cual se anexa en versión impresa a modo de cuaderno facsimilar (Fig.42).



Fig. 42. Bitácora, Fotos: Darío Alberto Meléndez Manzano

### 3.1.2 Transcripción

No obstante la imposibilidad de estandarizar los procesos, se presenta un resumen de los procesos llevados a cabo durante la reproducción con el objetivo de ofrecer de manera clara y esquemática las principales etapas constructivas de la copia.

#### Panel

##### Construcción

El Panel se fabricó a partir de un tablón de Banack del que se obtuvieron 3 tablas de 70 x 19.9 x 3 cm, 70 x 14.9 x 3 cm y 70 x 19.4 x 3 cm, 2 travesaños de ensamble de cola de milano de 55 x 5 x 3.5 cm y 4 pernos de 2.5 cm de diámetro por 6 cm de largo. Los tablones presentan dos desbastes de 5 x 1.3 x 54.2 cm al reverso para el ensamble de los travesaños (Fig.43).

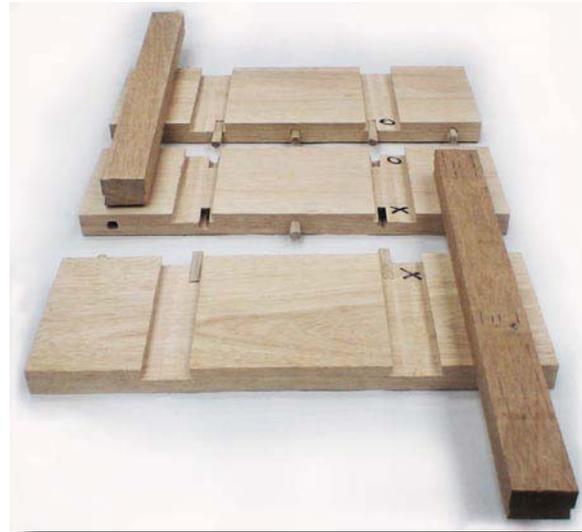




Fig. 44. Panel, Foto: Darío Alberto Meléndez Manzano.

### Armado

Se unieron los 3 tablones a hueso con los 4 pernos conformándose un panel rectangular de 70 x 54.2 x 3 cm. Una vez hecho esto se adhirieron, de manera perpendicular a las uniones de los tablones, los 2 travesaños de cola de milano a hueso (Fig.44).





Aplicación de tres capas de giscola en toda la superficie del panel (Fig. 45).



Fig. 45. Aplicación de giscola, Foto: Darío Alberto Meléndez Manzano.

## Preparación

### Enlizado del Soporte

Se enteló el frente del panel con un lino de grano medio marca Santiago (Fig. 46).

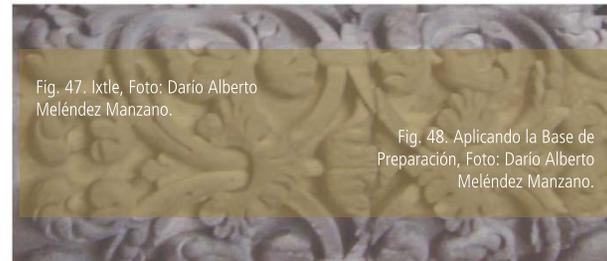


Fig. 46. Pegando el lienzo, Foto: Darío Alberto Meléndez Manzano



### Enfibrado

Al reverso del panel, en las zonas de unión de los tablones, se pegaron fibras de ixtle procedente de Ixmiquilpan con cola de conejo (Fig. 47).



### Base de Preparación

Aplicación de una sola capa gruesa de Gesso grosso (Fig. 48).



### Alisado

Se llevó a cabo el método de alisado a la manera de Cennini (Fig. 49).

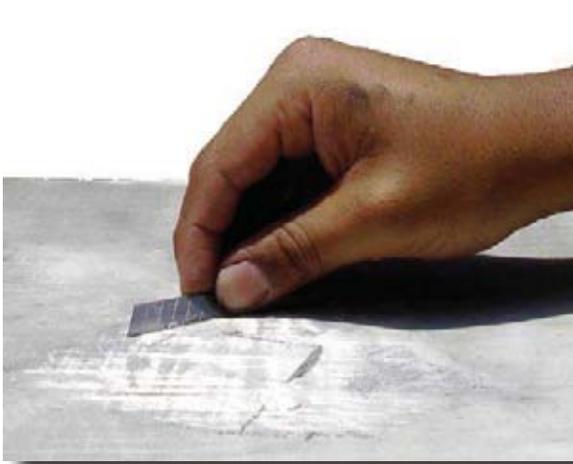


Fig. 49. Lijando el carbón de la Base de Preparación, Foto: Darío Alberto Meléndez Manzano.



Fig. 50. Sellado, Foto: Darío Alberto Meléndez Manzano.

### Sellado de la Base de Preparación

Aplicación de una capa de aceite de linaza preparado (Fig. 50).

## Imprimatura

Se aplicaron 2 capas de imprimatura gris claro formada por 5 pigmentos aglutinados con aceite de linaza preparado (Fig. 51 -52). La imprimatura estuvo formada por los siguientes pigmentos:

Blanco de Plomo  
Laca Cochinilla  
Azurita  
Ocre  
Negro de Vid

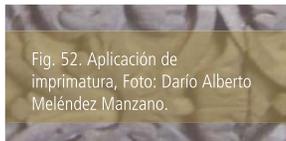


Fig. 52. Aplicación de imprimatura, Foto: Darío Alberto Meléndez Manzano.

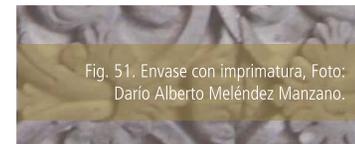


Fig. 51. Envase con imprimatura, Foto: Darío Alberto Meléndez Manzano.

## Cartones

Se dibujaron dos cartones de 70 x 55 cm con carbón vegetal. El primero se trabajó sobre papel blanco de algodón marca Fabriano Rusticus, mientras que el segundo se hizo sobre papel Kraft y sirvió de base para el dibujo subyacente (Fig. 53-54).



### Dibujo subyacente

Se realizó en dos pasos:

### Calcado

Se transfirió el dibujo del cartón al soporte mediante una calca de carbón vegetal, traspasando únicamente los contornos generales (Fig. 55).



Fig. 55. Calcado, Foto: Darío Alberto Meléndez Manzano.

Delineado

Se repasaron los contornos con Siena Tostada aglutinado con aceite de linaza preparado (Fig. 56).

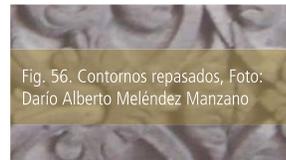


Fig. 56. Contornos repasados, Foto:  
Darío Alberto Meléndez Manzano

## Pintura

### Tipo de ejecución

La aplicación de las capas pictóricas se realizó por zonas que corresponden a los elementos que conforman la obra.

### Orden de ejecución

De manera esquemática puede decirse que el orden en el que se pintaron los elementos fue el siguiente:

Carnaciones de la Virgen y el Niño

Arquitectura

Cortinaje verde

Manto azul virgen

Manto rojo virgen

Paños blancos de la Virgen

Cabello de la Virgen y el Niño

Carnaciones de San Juan

Manto rojo de San Juan

Capa de San José

Borrego

Cortinaje azul grisáceo

Cruz de San Juan

Flecos dorados del cortinaje

Cintas doradas del cortinaje  
Cintas doradas de los paños blancos de la Virgen  
Listón blanco de la cruz de San Juan  
Velos blancos con cintas doradas  
Aureola del Niño Jesús

### **Variaciones**

No obstante, existieron variaciones en el citado orden debido a dos factores:

#### **Condiciones del material**

En algunos casos los tiempos de secado impedían terminar la zona trabajada en una sesión, por lo que fue necesario iniciar la ejecución de otros elementos del cuadro.

#### **Ajuste de tono y color**

Al pasar de una zona a otra, las relaciones de tono y color entre zonas variaba, haciéndose necesario volver a pintar algunas partes para reforzar estas relaciones.

Correcciones del dibujo

En repetidas ocasiones fue necesario reajustar el dibujo mediante trazos lineales o con la pintura misma.

Estos reajustes impedían terminar de pintar el elemento corregido, por lo cual también varió el orden de ejecución de los elementos.

## Aplicación de capas pictóricas

En cuanto al proceso de aplicación de las capas pictóricas en cada una de las zonas existen notables diferencias. No obstante, sí se puede establecer una cierta estandarización de los procedimientos llevados a cabo estableciéndose cuatro maneras de ejecutar las zonas:

### Caso 1

Aplicación de un color base plano.

Modelado con sombras formadas por el mismo color base más un color oscuro.

Aplicación de luces compuestas por el tono base más blanco.

Delineado general o parcial de la zona.

Los elementos que corresponden a esta manera de ejecución son:

Carnaciones de la Virgen y el Niño (Fig. 57)

Cortinaje verde

Cortinaje azul grisáceo

Cabellos de la virgen y del niño

Capa de San José



Fig. 57. Ejecución de carnaciones,  
Foto: Dario Alberto Meléndez  
Manzano.

## Caso 2

Aplicación de color base plano.  
Modelado con sombras y luces a la par.

Elementos

Manto azul

Arquitectura

Manto rojo de San Juan

Carnaciones de San Juan (Fig. 58)

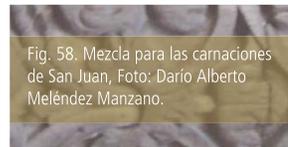


Fig. 58. Mezcla para las carnaciones de San Juan, Foto: Darío Alberto Meléndez Manzano.



### Caso 3

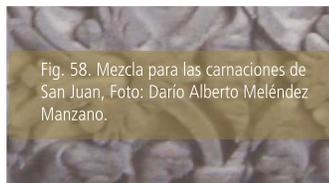
Aplicación simultánea del tono base y de las sombras.  
Luces.

Elementos

Manto rojo de la Virgen (Fig. 59)

Paños blancos de la virgen

Flecos y cintas doradas del cortinaje verde y azul grisáceo



#### Caso 4

Aplicación sincrónica de tono base, sombras y luces.

Elementos

Cruz de San Juan

Listón de la cruz de San Juan (Fig. 60)

Cintas doradas de los paños blancos de la Virgen

Velos blancos y cintas doradas de éstos



Fig. 60. Detalle de la cruz de San Juan,  
Foto: Darío Alberto Meléndez Manzano.



## Variaciones

Al igual que el orden de ejecución de las zonas, la aplicación de las capas pictóricas de cada elemento tampoco fue lineal. Las variaciones en el procedimiento y las zonas en los que éste fue modificado se presentan a continuación:

Repetición de uno o varios pasos del procedimiento empleado

Elementos

Carnaciones de la Virgen y el Niño

Cortinaje verde

Manto azul de la Virgen

Manto rojo de la Virgen

Paños blancos de la Virgen

Cabello de la Virgen y el Niño,

Cortinaje azul grisáceo

Manto rojo de San Juan

Carnaciones de San Juan

Arquitectura

Borrego

Cinta dorada del cortinaje

Listón de la cruz de San Juan

### **Repetición del todo el proceso**

#### **Elementos**

Cruz de San Juan  
Manto rojo de la Virgen  
Arquitectura  
Cortinaje azul grisáceo  
Cortinaje verde

### **Empleo de distintos procedimientos**

#### **Elementos**

Carnaciones de la Virgen y el Niño  
Manto Rojo de la Virgen

### **Cambio de procedimiento**

#### **Elementos**

Manto azul de la Virgen  
Arquitectura

Esta pluralidad de recursos en una misma zona tuvo como finalidad principal el aproximarse lo más posible a los procesos originales, lo que conllevó al reajuste de la forma, el tono, el color y la pincelada, así como de la cantidad de materia pictórica y de aglutinante empleado.

Por último presento una imagen de la obra terminada (Fig. 61).



Fig. 61. Darío Meléndez (Cd. de México 1985-¿?), *La Sagrada Familia con San Juan Niño* Después de Andrés de Concha, mixta sobre tabla entelada, 70 x 55.5 x 2.5 cm, S. XXI, Colección LDOA-IIES, UNAM, Foto: Darío Alberto Meléndez Manzano.

### 3.2 Instalación

Con la finalidad de exponer de manera más clara y didáctica los procesos de construcción de la obra estudiada, se propone hacer una instalación que muestre estrato por estrato, como fue hecha la reproducción<sup>81</sup>.

La instalación consistirá en el montaje de impresiones a tamaño natural (70 x 55 cm) de los registros fotográficos que muestren los pasos más significativos del proceso. Las impresiones fotográficas estarán montadas sobre acrílico, el cual estará sostenido por un pedestal de madera de 1 m de altura por 70cm de ancho y 40 cm de profundidad. De este modo se tendrán una serie de módulos los cuales no se colocarían pegados a la pared, sino que estarían dispuestos en hilera, con una separación de 1 metro aprox. De esa manera el espectador, al poder transitar entre los distintos módulos, tendrá la sensación de hallarse entre las capas de la obra misma. Transitar por su anatomía

---

<sup>81</sup> Esta instalación será presentada para la exposición de generación 2008-2009 de la Maestría en Artes Visuales titulada *San Carlos plural: diversos modos de hacer una realidad*, que se llevará a cabo del 13 de mayo al 10 de junio de 2010 en las Galerías 1 y 2 de la Antigua Academia de San Carlos. La muestra estará curada por David Torres y organizada por José Luis Rangel Luévano y Marcela Guerra, artistas egresados de la generación 2008-2009 de la Maestría en Artes Visuales, orientación Pintura de la ENAP-Academia de San Carlos, UNAM.

### 3.2.1 Diagramas

Con el fin de tener una aproximación visual a lo anteriormente expuesto, se presentan dos diagramas que dan cuenta de lo fundamental de la instalación. El primero de ellos presenta la estructura y medidas del módulo (Fig. 62).

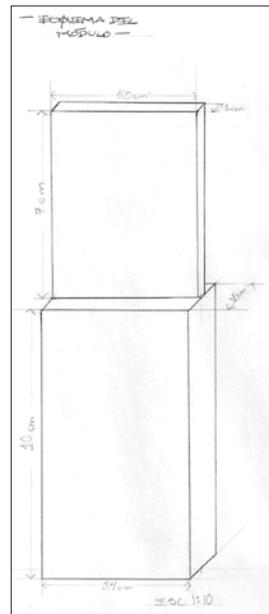


Fig.62. Esquema de un módulo. Esc. 1: 10,  
Dibujo: Darío Alberto Meléndez Manzano

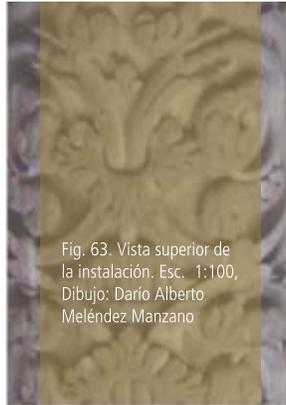
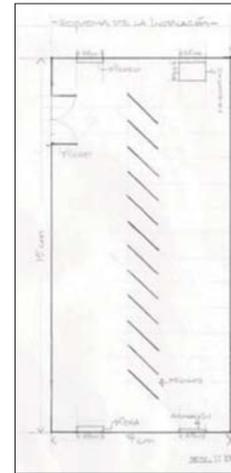


Fig. 63. Vista superior de la instalación. Esc. 1:100, Dibujo: Darío Alberto Meléndez Manzano

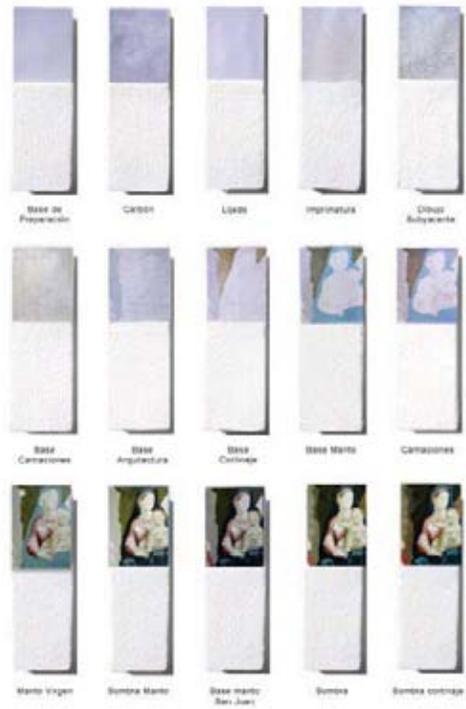
En cuanto al segundo, éste consiste en una vista superior del espacio en el que se proyecta colocar la instalación, así como de la disposición espacial de los módulos (Fig. 63).



### 3.2.2 Maqueta

Para tener una visión más cercana a lo que será la instalación se presenta una maqueta esc 1:10 en la que se muestran algunas etapas del proceso pictórico.

A continuación se muestran los módulos correspondientes a las principales etapas del proceso de construcción de la reproducción. (Fig. 64).



Vistas de la maqueta armada de acuerdo al diagrama (Figs. 65-66):



Fig. 65. Vista General de la Maqueta,  
Foto: Darío Alberto Meléndez  
Manzano.



Fig. 66. Vista de los Módulos, Fotos: Darío  
Alberto Meléndez Manzano



### 3.3 Animación

Como una de las maneras de aproximarse a una obra del pasado se presenta una animación en stop motion. La elección de esta técnica tradicional de animación busca establecer correspondencias entre los procesos tradicionales entre la pintura y el video. Mediante la animación, el espectador podrá tener un seguimiento diacrónico de las distintas etapas de ejecución de la reproducción.

La animación está generada a partir de un registro fotográfico secuenciado que intenta seguir de manera puntual el proceso de construcción de la obra pictórica reproducida. A través de la animación se pretende situar al espectador en los ojos del pintor. Este poder observar los distintos instantes que fueron conformando el proceso de construcción de la obra, posibilita un acercamiento más íntimo a la estructura o anatomía de la obra. Se presentan dos animaciones, la primera de ella relativa al dibujo y la segunda a la pintura, mismas que se incluyen en formato digital.

#### 3.3.1 Dibujo

Esta animación muestra el proceso de ejecución pictórica más desconocido en la práctica artística de la Nueva España del siglo XVI: El dibujo subyacente. Se considera importante la presentación de esta etapa ya que, a pesar de que el dibujo subyacente es una de las fases "ocultas" en el proceso pictórico, resulta central pues determina la composición y estructura básica de la pintura. La animación presenta como fue realizado el dibujo subyacente que corresponde a los rostros de la Virgen María y el Niño Jesús. Esta selección se debe a que esta zona del cuadro es una de las más complejas en cuanto al dibujo. Finalmente presento algunos fotogramas y los datos de la animación (Fig. 67).

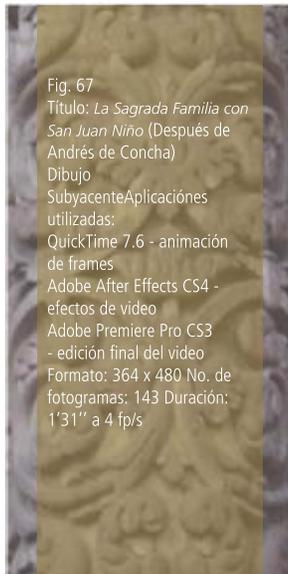


Fig. 67  
Título: *La Sagrada Familia con San Juan Niño* (Después de Andrés de Concha)  
Dibujo  
SubyacenteAplicaciones utilizadas:  
QuickTime 7.6 - animación de frames  
Adobe After Effects CS4 - efectos de video  
Adobe Premiere Pro CS3 - edición final del video  
Formato: 364 x 480 No. de fotogramas: 143 Duración: 1'31" a 4 fp/s



### 3.3.2 Pintura

En la animación referente a la ejecución general de la pintura se muestran las principales etapas constructivas de la obra. Presento algunos fotogramas y datos de la animación. (Fig. 67).

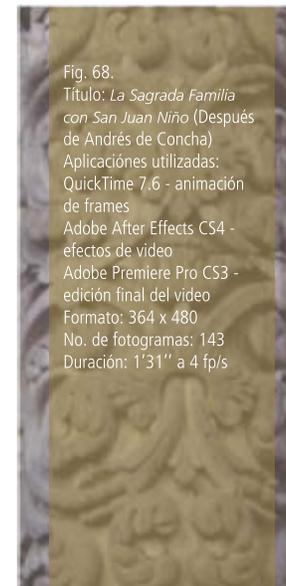


Fig. 68.  
Título: *La Sagrada Familia con San Juan Niño* (Después de Andrés de Concha)  
Aplicaciones utilizadas:  
QuickTime 7.6 - animación de frames  
Adobe After Effects CS4 - efectos de video  
Adobe Premiere Pro CS3 - edición final del video  
Formato: 364 x 480  
No. de fotogramas: 143  
Duración: 1'31" a 4 fp/s

## v. Conclusiones

Las reflexiones que se tienen al finalizar esta investigación se encuentran referidas a dos aspectos. Por una parte están las conclusiones relativas a la reconstrucción de este cuadro en particular, las cuales son de carácter técnico. Mientras que por otro lado, se abordan cuestiones de carácter teórico en torno al arte y a los procesos. A continuación se presentan ambos aspectos a manera de puntos específicos.

Entender con mayor profundidad los procesos de construcción de esta obra exigiría enfrentarse a la reconstrucción de otras obras de la misma época. Esto con la finalidad de tener un punto de comparación, que permita comprender que partes del proceso se ejecutaban del mismo modo y en cuales había variaciones. No obstante, a partir del enfrentamiento con esta obra se puede decir que el procedimiento general se resume en lo siguiente:

Para pintar cualquier objeto:

Aplicar un tono base. Ni muy oscuro, ni muy claro, el cual esta generalmente compuesto por varios colores. El rango va de 4 a 8. La temperatura del tono base era templada, es decir el color no debía ser excesivamente cálido o frío.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Aplicación de sombras. Compuesta por el mismo tono base, mezclado con una sombra. Podía ser negro o una tierra, sombra tostada por ejemplo.

Aplicación de luces. Formadas por el tono base más blanco de plomo.

Sin embargo, y aquí se recalca la imposibilidad de estandarizar el proceso, en ocasiones se aplicaban las sombras y el tono base a la vez o se aislaba cada capa con veladuras de tonos rojizos (en el caso de las carnaciones). Lo interesante es que en ocasiones se aplicaban procedimientos distintos en el mismo elemento por ejemplo en el manto rojo de la virgen, lo cual hace complicado hablar de un método.

Por otra parte, en esta obra de Concha es notable la utilización del color, ya que casi cualquier color aplicado estaba formado por varios colores lo que le confería riqueza y armonía cromática a la obra. Este modo de emplear el color, dista mucho de los procedimientos registrados en los manuales de la época, donde la mezcla de colores es bastante simple. Ante esta disonancia, se abren nuevas reflexiones en torno a la utilización del color en el arte novohispano considerado por algunos autores como metódico y lineal. Existe, al menos en este cuadro, una cuidadosa manera de calibrar el color que le confiere una gran complejidad cromática a la obra.

A pesar de contar con los análisis científicos y de lo reportado en los documentos históricos, no se pueden reproducir todas las variables presentes en la construcción de la obra original tales como son la preparación y selección de los materiales, el contexto sociocultural en el que fue generada la obra, la personalidad del o de los artista(s) que ejecutó(aron) la obra original por mencionar algunos.

Existe un factor determinante en el momento de estudiar una obra antigua: el tiempo con la consecuente degradación de los materiales, el cual, aunado a otros factores como humedad, exposición a la luz solar o barnizados posteriores hacen prácticamente imposible conocer la “aparición original” de la obra. Con lo que el presente estudio es sólo una aproximación a lo que pudo ser el proceso de construcción de la obra. A diferencia de la ciencia, el arte no es repetible<sup>82</sup>.

Si bien la obra contiene evidencias materiales acerca del proceso de construcción, existen elementos que no permanecen en la obra y que son cruciales para conocer los procedimientos. El más importante de ellos es la utilización de disolventes que ayudan a modificar el espesor de la pintura. Este factor resulta crucial, pues determina la técnica. En el caso de la pintura al óleo es imposible conocer la cantidad de disolvente empleado, ya que éste es volátil, con lo cual los procesos siempre serán una aproximación.

Es importante señalar que en el arte, y mucho menos en una época como la novohispana en la que los objetos artísticos eran generados por varios individuos, no existe un método. En la práctica gremial, la creación de cada objeto no seguía un camino lineal sino que era un ir y venir a lo largo de un cierto “procedimiento” que se encontraba ya fuertemente arraigado en los talleres. Desde una perspectiva contemporánea podríamos hablar que se trataba de una metodología<sup>83</sup>. Evidencia clara de ello es que los pintores variaban la técnica de un cuadro a otro de acuerdo a las necesidades impuestas por cada obra, tales como su importancia y/o la urgencia.

En cuanto a la autoría del cuadro, si bien es atribuido a Andrés de Concha, no debe olvidarse que este artífice tuvo un gran taller en Oaxaca, trabajaba en sociedad con Pereyng y otros artistas, por lo cual puede cuestionarse si la obra entera es de mano de Concha.

---

82 Guillaumin Godfrey, “El desarrollo de la metodología de la vera causa en el siglo XIX”, Ana Barahona *et al.*, (comps.), *Filosofía e historia de la biología*, Ciudad de México, UNAM, 2001, *passim*.

83 *Sub voce*: método, en DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, 22ª ed., <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?LEMA=anatom%C3%ADa&origen=RAE>, 06/01/2009.

Es más fácil inclinarse a pensar que el cuadro es obra de taller debido a que la complejidad en la realización de cada elemento es muy disímbola. Esto es evidente, al contrastar el trabajo de carnaciones con la ejecución del manto azul que viste la Virgen. En el caso de las carnaciones están formadas por nueve colores, fueron pintadas en varias capas, mientras que el manto sólo está formado por 3 colores y fue hecho en una sola sesión. Esta clase de bemoles en la ejecución podría indicar la presencia de varias manos en esta obra, cuestión que hace aún más difícil estandarizar los procesos.

Finalmente, el intento de desentrañar los procedimientos de esta obra novohispana, perteneciente a una etapa artística generalmente vista como sistemática e implantada, nos permite conocer la compleja heterogeneidad relativa a sus procesos. Cómo se ha visto, pese a los estudios, documentos y datos, los procesos del arte continúan siendo inextricables. El aura de la obra no ha desaparecido.

## vi. Glosario

A continuación se ofrece una lista de términos<sup>84</sup> relativos a la práctica pictórica novohispana del siglo XVI y a las técnicas utilizadas para estudiarla.

### Aceite

Los aceites que se utilizaban en la pintura europea durante el siglo XVI son aceite de linaza, aceite de nuez y de adormideras, los cuales eran utilizados por sus propiedades secantes, es decir, se oxidan y polimerizan (se secan) por la acción del oxígeno.

### Amarillo de plomo estaño

Pigmento que corresponde al compuesto químico llamado estannato de plomo o amarillo de plomo-estaño tipo II. Antiguamente fue conocido como *giallorino* o *giallolino*, palabra italiana que significa amarillo pálido. Tiene un buen poder cubriente y su tono es ligeramente apastelado o blanquecino por lo que para lograr tonos brillantes se mezclaba con lacas amarillas. Además del oropimente, es el único pigmento amarillo registrado en las obras de Andrés de Concha.

### Anhidrita

Químicamente es sulfato de calcio deshidratado. En la pintura novohispana del siglo XVI, es común hallarla como en la base de preparación correspondiente al *Gesso grosso*.

---

<sup>84</sup> Tomado de David Bomford, *La pintura Italiana hasta 1400 Materiales, métodos y procedimientos del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995, pp. 207-209 y de Knut Nicolaus, *op. cit.*, pp. 384-392.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

### **Azurita**

Pigmento de carbonato básico de cobre, de color azul o verde azul. Su color es menos puro que el azul del lapislázuli. En caso de utilizarse con óleo, su molido debe ser grueso para conservar su color, ya que, si se muele finamente, necesitará mayores cantidades de aceite lo que conlleva a un enverdecimiento del tono.

### **Blanco de plomo**

El pigmento blanco más utilizado a lo largo de la Historia del Arte por su poder cubriente y sus cualidades luminicas. Químicamente es Carbonato básico de plomo.

### **Bermellón**

Pigmento rojo anaranjado brillante constituido por sulfuro de mercurio. Generalmente es sintético pero tradicionalmente se preparaba moliendo cinabrio.

### ***Cangiante***

Del italiano, cambiante. Este adjetivo se aplicaba a la seda tornasolada que cambia de color de acuerdo al ángulo de incidencia de la luz y se obtenía utilizando hilos de diferente color en la trama y en la urdimbre. En la pintura esto era representado utilizando un color para la sombra y otro, complementario, en la luz.

### **Carbón vegetal**

Carbón hecho con ramitas quemadas de sauce o haya, también conocido como carboncillo. Estas ramitas fueron utilizadas ya desde el siglo XIV como instrumento de dibujo como lo menciona Cennino Cennini en *Il libro dell'Arte*.

De igual manera el carboncillo podía molerse y se empleaba para transferir un dibujo de un papel o un pergamino a un soporte definitivo.

### **Cola animal**

Adhesivo utilizado para hacer yeso, pintura al temple y también para dorados. Se hace con pieles de animales y despojos. Existen distintos tipos de colas y su nombre nos habla de su origen. Ejemplos: Cola de Conejo, fabricada con residuos de piel de conejo o liebre. Cola de esturión, obtenida de la vejiga natatoria del esturión. Cola de pescado, obtenida de la vejiga natatoria del cazón, una variedad del esturión.

### **Dibujo subyacente**

Dibujo ejecutado sobre el soporte antes de que se apliquen las capas pictóricas. También conocido como dibujo preliminar.

### **Fresco**

Tipo de pintura mural en la que los colores son aplicados sobre un aplanado de cal húmedo, de ahí su nombre.

### **Gesso**

Yeso en italiano. Material empleado en las bases de preparación las cuales estaban formadas por dos tipos de yeso: *Gesso grosso* y *Gesso sottile*. El primero se aplicaba en las capas inferiores de manera tosca, y estaba compuesto principalmente de yeso quemado con altas concentraciones de anhídrita, mezclado con cola animal. En cuanto al *sottile*, estaba formado por anhídrita y yeso quemado rehidratante ligados con cola animal. Las capas de esta clase de yeso eran mucho más finas y se empleaban en los estratos superiores.

### **Infrarrojo**

Más propiamente llamada Reflectografía infrarroja. Es una técnica relacionada con la fotografía infrarroja, en la que una cámara de televisión, adaptada para recibir radiación infrarroja, está conectada a un monitor de televisión. La imagen obtenida no es muy nítida debido a que es obtenida a partir de la pantalla. Al igual que la fotografía infrarroja, el reflectograma infrarrojo, muestra las capas subyacentes de una obra pictórica lo cual es utilizado para detectar el dibujo preliminar. Las técnicas son complementarias; la fotografía infrarroja produce una imagen más nítida, pero el reflectografía puede alcanzar una mayor penetración en las capas superiores de pintura.

### **Microscopía de secciones transversales**

Mediante la observación de secciones transversales de pequeñas muestras de pintura en un microscopio óptico, es posible observar la estructura estratificada tanto de la materia pictórica y como de la base de preparación. De igual manera, mediante secciones transversales se pueden identificar las propiedades cromáticas y ópticas de varios pigmentos.

### **Negro de carbón**

Pigmento de grano muy fino formado por condensación de una llama humeante sobre una superficie fría. Usado para trazar dibujos preliminares.

### **Ocre**

Pigmento de color tierra, de acuerdo a su procedencia puede variar desde un amarillo hasta un rojo opaco.

### **Oro en polvo**

Conocido en la época como oro de Concha. Se llamaba así porque tradicionalmente se guardaba en una concha de mejillón o similar.

### **Resinato de cobre**

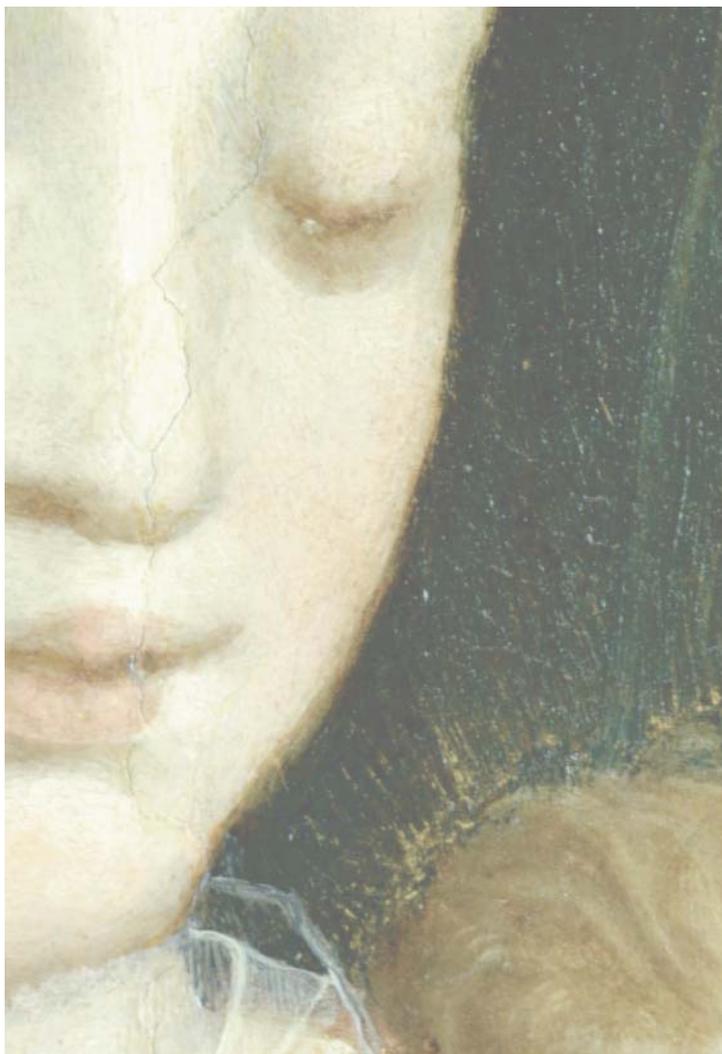
Término genérico para designar a un color transparente frío, verdeazulado. Fabricado con verdigris, una resina y aceites secantes.

## Templa

Término coloquial para designar al temple. Es usual encontrarlo en tratados españoles como *El arte de la pintura* de Francisco Pacheco. En el sentido amplio del término, como lo establece Cennini, hace referencia a todas las técnicas pictóricas. Actualmente es utilizado para designar la técnica del temple de huevo.

## Rayos X

Tipo de radiación que se caracteriza por atravesar cuerpos sólidos, siendo el grado de penetración de ésta dependiente de la clase de material. Mientras más pesados son los átomos que conforman al material, más opaco se muestra a los rayos X. Los compuestos que tiene metales, especialmente el plomo, aparecen más opacos mientras que las lacas y otros metales ligeros se muestran transparentes. A través de una imagen de rayos X de un pintura, comunmente conocida como radiografía, es posible localizar pigmentos con plomo los cuales se verán casi blancos, a diferencia de las tierras o lacas que se mostrarán como zonas grises u oscuras.



## vii. Fuentes de Consulta

### Bibliografía

ARDENNE, Paul, *Un arte contextual*, Murcia, CENDEAC, 2006.

AZNAR ALMAZÁN, Sagrario, *El arte de acción*, Hondarribia, Nerea, 2000.

BALBUENA, Bernardo de, *Grandeza mexicana*, México, UNAM, 1937.

BAXANDALL, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, 4ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

BOMFORD, David, *La pintura Italiana hasta 1400 Materiales, métodos y procedimientos del arte*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995.

BRADING, David, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, México, FCE, 2004.

CARRILLO Y GARIEL, Abelardo, *Técnica de la pintura en la Nueva España*, México, IIES-UNAM, 1983.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CARRILLO Y GARIEL, Abelardo, *El Cristo de Mexicaltzingo. Técnicas de la escultura en caña*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia - Dirección de Monumentos Nacionales, 1949.

CENNINI, Cennino Andrea D', *The craftsmans's Handbook "Il libro dell'Arte"*, New York, Dover Publications, 2003.

CERVANTES DE SALAZAR, Francisco, *México en 1554 y TÍTULO imperial*, México, Porrúa, 1991.

CONDE, Teresa del "Algunas consideraciones en torno al proceso creativo", Dallal, Alberto (comp.), *El proceso creativo. XXXVI COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE*, Saltillo, IIES-UNAM, 2006.

COUTO, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, CONACULTA, 1995.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, *Arte povera*, Hondarribia, Nerea, 1999.

FOSTER, Hal (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, 5ª ed., Kairós, 2002.

GAY, J. Antonio, *Historia de Oaxaca*, México, Gobierno del estado de Oaxaca, 1978.

GROSENICK, Uta (ed.), *Art now*, Colonia, TASCHEN, 2008.





MARTÍNEZ, Amalia, *De Andy Warhol a Cindy Sherman*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2000.

MICHAUD, Yves, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, Ciudad de México, FCE, 2007.

NICOLAUS, Knut, *Manual de Restauración de cuadros*, Barcelona, Koneman, 1998.

SCHIMMEL, Paul, "Leap into the Void: Performance and the Object", *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, Londres, Thames and Hudson, 1998.

SOTOS SERRANO, Carmen y ÁNGELES JIMÉNEZ, Pedro (compiladores), *Cuerpo de documentos y bibliografía para el estudio de la pintura en la Nueva España, 1543-1623*, México, IIES-UNAM, 2008.

TOVAR DE TERESA, Guillermo *Repertorio de artistas en México*, Tomo I, México, Grupo Financiero Bancomer, 1996.

TOUSSAINT, Manuel, *Arte Colonial en México*, México, IIES-UNAM, 1974.

TOUSSAINT, Manuel, *Pintura Colonial en México*, México, IIES-UNAM, 1990.

VASARI, Giorgio, *Lives of the artists*, New York, The Noonday, 1957.

VARIOS, *La materia del arte. José María Velasco y Hermenegildo Bustos*, México, INBA, 2004.

## Catálogos

RUIZ GOMAR, Rogelio *et al.*, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*. Nueva España. Tomo II, México, CONACULTA-INBA, 2004.

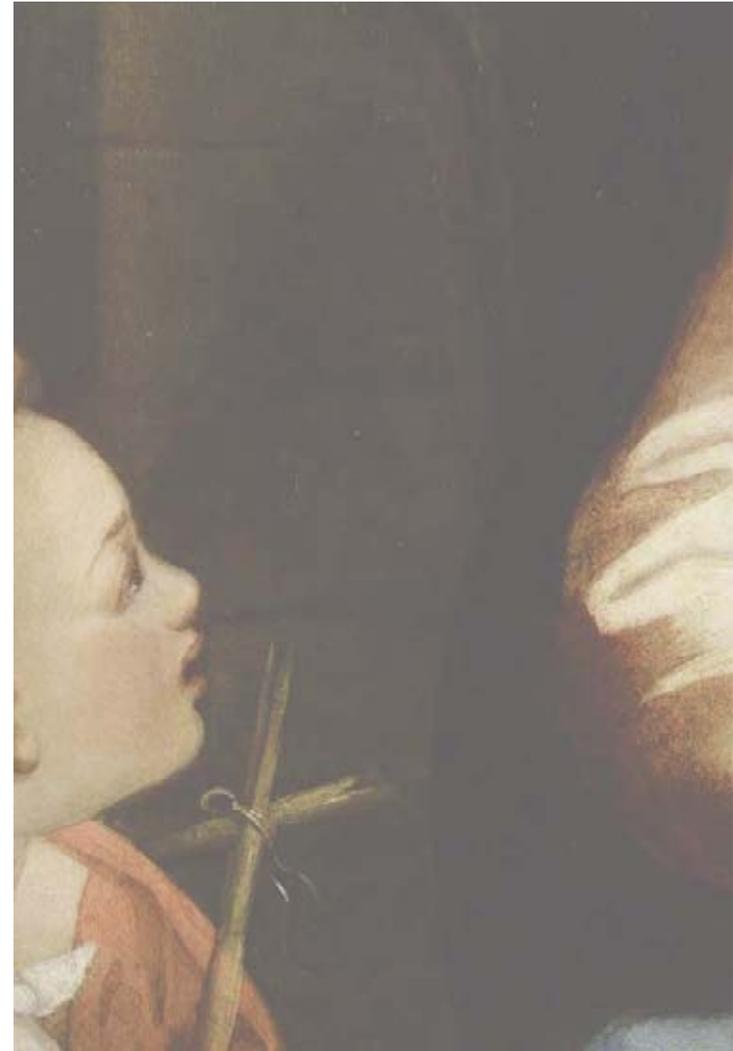
## Hemerografía

AMADOR, Pablo *et al.*, " 'Y hablaron de pintores famosos de Italia'. Estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI", *ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS*, No. 92, México, UNAM, 2008.

CABRERA J. M. y GARRIDO, Carmen, "El dibujo subyacente y otros aspectos técnicos de las tablas de Sopetrán", en *Boletín del Prado*, 3 (1), Madrid, Museo del Prado, 1982.

SOTOS SERRANO, Carmen, "Luces y sombras en torno a Andrés y Pedro de Concha", *ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS*, No. 83, México, UNAM, 2003.

TOUSSAINT, Manuel, "Pintura colonial. Notas sobre Andrés de Concha", *Revista Mexicana de Estudios Históricos*, Vol. I, No. 1, 1927.





### Recursos electrónicos

ARTKEY  
[teknemedia.net/adv/EXPGIUSEPPEPENONE\\_1.jpg](http://teknemedia.net/adv/EXPGIUSEPPEPENONE_1.jpg), 30/05/2009.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, 22ª ed., <http://buscon.rae.es>, 06/02/2009.

INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO  
<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/iaph/sys/productos/Velazquez/velazquezSevilla/pinturaSevillana/luisDeVargas1.htm> 21/06/09.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
<http://www.esteticas.unam.mx/cdiagnostico/directorio.html>, 16/11/09.

Laboratorio Arte Alameda  
<http://www.artelameda.bellasartes.gob.mx>, 05/02/2009.

Museo Nacional del Prado  
<http://www.museodelprado.es>, 8/02 2009.

The Manhattan Rare Book Company, <http://www.theworldsgreatbooks.com/rome>, 07/02/2009.

national gallery of australia  
<http://nga.gov.au/Pollock/action.htm>, 29/04/2009.

UNAM  
POSGRADO  

---

Artes Visuales



Bitácora

La sagrada Familia con san Juan Niño

PROFESOR



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esbozos, Virgen adolescente,  
carbón vegetal, oitos,  
Esc. 1:2 y 2008



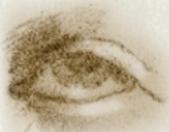
PAZCO



línea gruesa (1)



línea fina (2)



(1+2)

← Aplicación



(1)



Esc. 2:1

Bautista

Trab. en Esc. 2008

2008

# La obra completa y foto de Eui



La Sagrada Familia con San Juan Niño

Andrés de Concha

Pintura sobre tabla o. XVI

Colección Particular

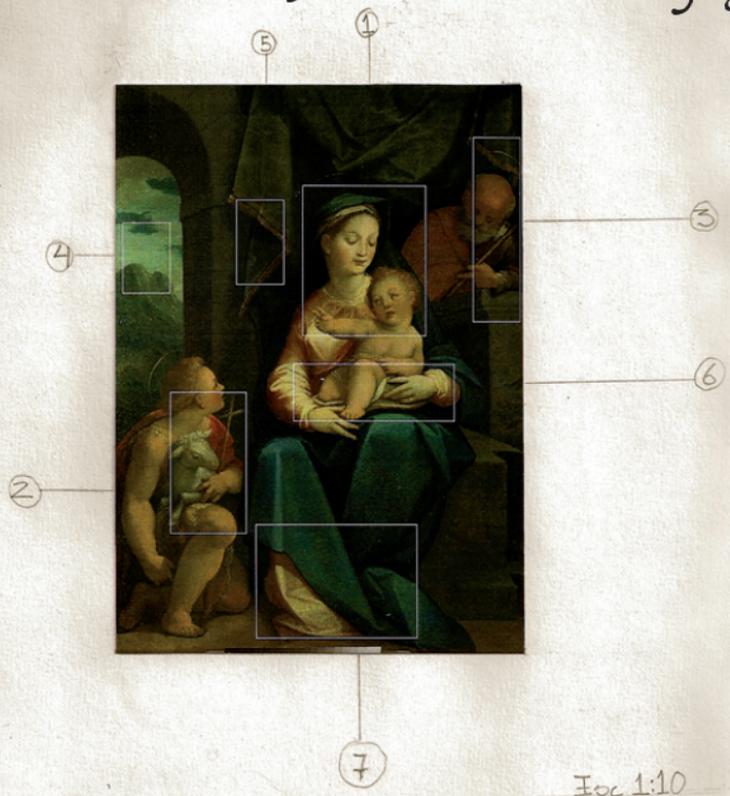
131.5 x 92.2 x 2.5 cm

7011

- EXPERIMENTACIÓN -

Selección de Fragmentos

si como no, iba a hacer 7 fragmentos



Foc 1:10 10

Medidas reales de los fragmentos

- 1 35 x 27 cm
- 2 32 x 17 cm
- 3 41 x 11 cm
- 4 16 x 10 cm
- 5 19 x 10 cm
- 6 13 x 36 cm
- 7 26 x 36 cm

Preparación de los Paneles

# Los preparativos

Para este apartado, el proyecto marca la aplicación puntual de los procedimientos determinados en el apartado 2.3 de la etapa de Experimentación. Sin embargo, Iba A. considera innecesaria para esta etapa la utilización del mismo tipo de madera así como el apartado 2.3.1. <sup>de la misma etapa</sup>, limitando únicamente cesarse a los procedimientos investigados a partir del punto 2.3.2 en adelante.

### NOTA:

Como reparten los estudios próximos a publicarse en los ANALISIS. La Base de Preparación de la obra en cuestión, consistía únicamente en una gruesa capa de Yeso Grueso por lo cual sus procedimientos en lo relativo a Bases de Preparación parecen emparentarse con lo que describe Lemini (Lemini en su obra El libro del Arte (vervece el apartado RECETAS de esta misma bitácora)

Lugar: ENAP-Xochimilco, Auka Luis Nohziguera

Hora: 10:20 horas

Actividad: Preparación de la Base de Preparación - Yeso Grueso

### Aplicación

#### + Materiales

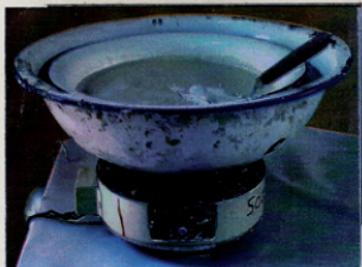
- a) Bola de Cencio - 70 gr
- b) Agua - 1 lit
- c) Yeso para Dipsitos - 1 Kg
- d) Escoria de Chus - 10 grs

#### = Herramientas

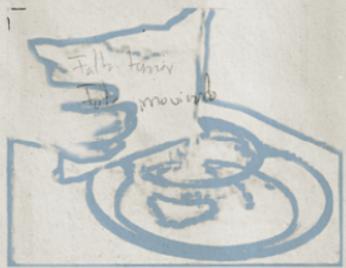
- a) Escudela
- b) Vaso de Precipitados de Vidrio
- c) 2 Paños gruesos de Feltre
- d) Extensión
- e) Parrilla
- f) Papel de Plástico
- g) Calderas de Metal
- h) Espátula de Metal
- i) Broche (corda Nylon)
- j) Estopa



K) Poner en Baño María hasta obtener una pasta consistente y caliente. Retirar del fuego.



Mientras está en Baño María la preparación puede mezclarse a la espatula para evitar la formación de grumos



## Jugando a la comida

Notas:

y la sopa

Se puede cortar la mezcla con una espatula para que al ponerse en Baño María se caliente más rápido.



Si la preparación es demasiado espesa se le puede agregar un poco de agua que compense la que se evaporó con los excesivos Baños.

El agua no debe ser demasiado para que la mezcla siga siendo consistente





m) Repartir bien la mezcla en el soporte  
 y la ayuda de una Espatula hasta obte-  
 ner una capa gruesa y uniforme.



Repartir bien la mezcla en el soporte  
 y la ayuda de una Espatula hasta obte-  
 ner una capa gruesa y uniforme.

## pastel



Los pincel  
 deben ejecutarse rápido-  
 mente para el seco fragua rápido y no  
 se extenderse con facilidad una vez que  
 esto comienza a cuajarse.

Los pincel  
 deben ejecutarse rápido-  
 mente para el seco fragua rápido y no  
 se extenderse con facilidad una vez que  
 esto comienza a cuajarse.



Lugar: LABORATORIO DE DIAGNÓSTICO DE OBRAS DE ARTE (LDOA)  
 INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS (IIEO)  
 CIUDAD UNIVERSITARIA (CU)  
 UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO, UNAM

Hora: 13:56 horas

Actividad: Sellado

+ Materiales

a) Aceite de Linaza preparado\*

+ Herramientas

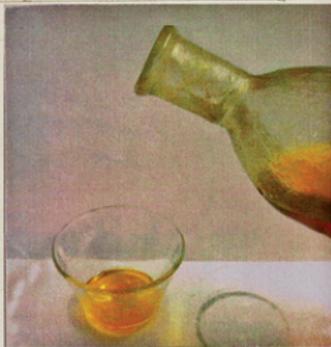
a) Brocha plana de Cordón "

b) Recipiente de Cristal

+ Procedimiento

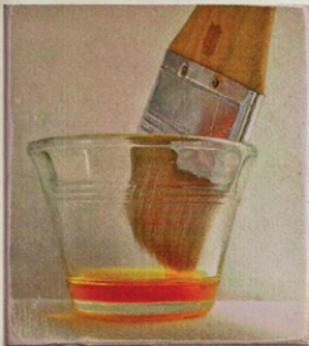


## menjures venenosos



a) Verter un poco de Aceite de Linaza preparado en el Recipiente de Cristal.

b) Tomar un poco de Aceite de Linaza preparado con la Brocha de Cordón procurando humedecer sólo la punta para no tener un exceso de Aceite que selle por completo la superficie.



\* Ver PREPARACIÓN DE MATERIALES.

Pigmentar la superficie.

Tomar la muñeca y frotarla con movimientos circulares sobre la superficie.



Extender con el pincel el carbón que no se adhirió a la superficie



Enneando,  
con carbón hecho a partir de buacales quemados,  
lijando con una alfa y limpiando

Esto se hace con el objetivo de pigmentar TODA la superficie, de manera homogénea tal como se muestra aquí:



Nota: El pigmentar la superficie con carbón tiene la función de marcar todos los imperfecciones que pudiera tener la Base de Preparación tales como grietas, hendidas, relieves que serán posteriormente eliminados en el siguiente paso

NOTAS: Desde el punto de vista formal y de manera general  
(CONTINUACIÓN) se puede decir que el celado del soporte influye  
en las transiciones tonales\* que se pueden hacer en la  
obra.

No podía faltar... el chupe y del más bara



LABORATORIO DE DIAGNOSTICO DE OBRA DE ARTE (LDOA)  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTETICAS (IIEO)  
CIUDAD UNIVERSITARIA (CU)  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO (UNAM)

# preparación del aceite con leoncito y pigmentos

Lugar: Preparación de Aceite

+ Materiales

- a) Aceite de Linaza Crudo
- b) Aglutinante de Corina
- c) Esoplep de Lavanda
- d) Minio

+ Herramientas

- a) Botella de Vidrio transparente (cacho)
- b) Espátula de Metal
- c) Embudo de Vidrio

+ Procedimiento

- a) Utilizando el embudo, se vierten todos los ingredientes en la Botella, exceptuando el Minio.
- b) Se toma un poco de Minio y la espátula y se le agrega a la mezcla
- c) Tapar la Botella y el cacho y agitar vigorosamente.
- d) Poner la Botella al sol por 10 días agitando una vez al día.



ACEITE DE  
LEONCITO

# Calcando con pigmento para construcción

Dibuj

a) Calcado

En la parte superior de los negativos que encuentran la derecha con visibles las incisiones en el soporte que resultan de la transferencia del dibujo \*



b) Reposo del Dibujo



2008

Taller Popo  
duración 15 horas

Actividad: Aplicación de la imprimatura

Materiales

a) Imprimatura  $\leftarrow$  MUESTRA  $\rightarrow$

Herramientas

a) Pincel de Pelo Natural N°16

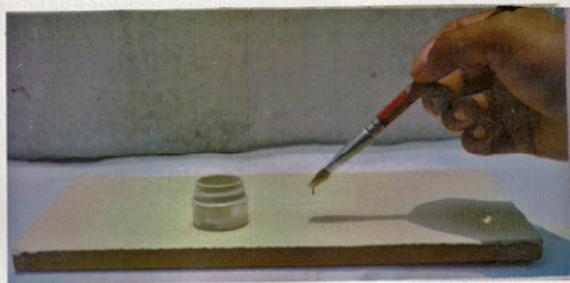
b) Pincel de Pelo Sintético N°4

Procedimiento

a) Tomar un poco de imprimatura y el Pincel de Pelo Natural.



Aplicando la imprimatura  
gris mugre . . .  
un revestido de colores



En este detalle se observa la consistencia de la imprimatura. Este diluido el Isopleto que al ser etéreo, se evapora rápidamente facilitando el secado.

Formada por la mezcla de los siguientes pigmentos aglutinados y el Aceite preparado y diluido y Isopleto:



Por ver el Modo de los pigmentos y la Preparación del Aceite con el Isopleto. PREPARACIÓN DE MATERIALES.

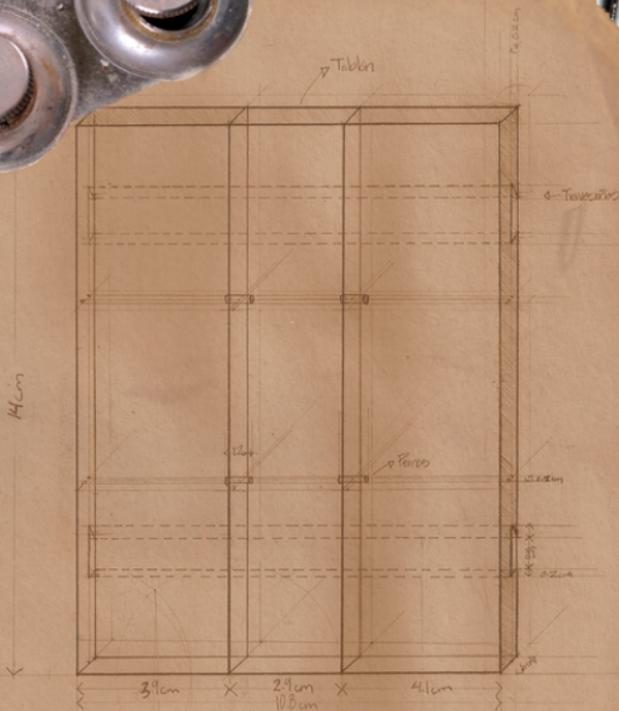
Pintando a la reinita del cielo, un vaso mugroso,  
mi paleta con tonos carnositos y probando el color carne de mi Virgencita



San Juan teenager con borrego, pruebas de color



# Esquema del panel



- Esc 1:5 -



El Estrecho  
de la  
Vida

De aquí saque el dibujo  
impresión láser de una HP



Protocolo  
de la  
Prueba

Protocolo  
de la  
Prueba

Protocolo  
de la  
Prueba

Dario & Yoaliztli  
fecit

en la muy noble y muy leal ciudad de México

2010