



Universidad Nacional Autónoma de México
Programa de Posgrado en Artes y Diseño
Facultad de Artes y Diseño

**¿Cómo pintó Miguel Cabrera la imagen de Sor Juana Inés de la Cruz?
Aproximación interpretativa en torno a una pintura del siglo XVIII mexicano,
como propuesta de aplicación en la pintura contemporánea.**

Tesis

Que para optar por el grado de:

Maestra en Artes Visuales

Presenta

Laura Jazmín Solís Gómez

Directora de tesis:

Dra. María del Carmen Lourdes López Rodríguez (FAD)

Miembros del comité tutor:

Dr. Ignacio Salazar Arroyo (FAD)

Dra. Mercedes Sierra Kehoe (FAD)

Dr. Jesús Felipe Mejía Rodríguez (FAD)

Dra. Laura Alicia Corona Cabrera (FAD)

Ciudad de México, febrero de 2022



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.

Dedicado a Laura cuando era niña.

Agradecimientos

Agradezco a la Secretaría de Cultura y al Museo Nacional de Historia, en donde trabajo desde hace siete años, por haberme brindado una beca de estudios para desarrollar mi maestría, especialmente al maestro Salvador Rueda, director del museo, por todas las facilidades para acercarme a mi objeto de estudio, el retrato novohispano de Sor Juana Inés de la Cruz, del pintor Miguel Cabrera.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), por ser un espacio que reúne las posibilidades para materializar proyectos. Gracias por la oportunidad para desarrollar el mío.

A la doctora Carmen López, a quien admiro por demostrar un auténtico interés por sus alumnos, que se refleja con su presencia atenta, constante y accesible, y en su preocupación por facilitar respuestas y soluciones oportunas. Gracias por aceptar ser mi tutora, por sus observaciones fundamentales y por marcar la ruta durante mi estancia de investigación en la Universidad Complutense de Madrid (UCM), España.

Al doctor Felipe Mejía, porque en sus clases identifiqué dentro de mi proyecto, los límites del «qué» y me aproximé a definir el «cómo». Además, sin proponérmelo, descubrí como su alumna que disfruto escribir en primera persona. Sus clases son un ejemplo de claridad. Agradezco su lectura atenta, así como también la de mis lectores: la doctora Laura Alicia Corona, el doctor Ignacio Salazar y la doctora Mercedes Sierra.

Gracias al doctor Manuel Huertas Torrejón, de la Universidad Complutense de Madrid, por permitirme integrarme a su cátedra y develar un proceso técnico-pictórico de la pintura española del siglo XVIII, que apliqué en mi proyecto de investigación y que, hasta ese momento, me era prácticamente incomprensible.

A la doctora Paula Mues, profesora de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, por concederme entrevistas interesantísimas en torno al retrato pictórico de la época novohispana. Su asesoría fue una brújula durante la selección de fuentes históricas.

A la doctora Elsa Arroyo, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, por facilitarme informes técnicos de identificación de materiales en pinturas del artista Miguel Cabrera, que me permitieron explorar diversos aspectos de su técnica pictórica.

A la maestra Carmen Chami, por haberme permitido colaborar en su estudio de pintura, donde aprendí sobre la práctica profesional y disciplinada de nuestro oficio. Aunque en múltiples ocasiones la observé pintar, lo que hace con los colores me sigue pareciendo magia.

Al maestro Gerardo Enciso, dibujante y pintor del Museo Nacional de Historia, por dedicar amplios espacios de tiempo para compartirme su experiencia con infinita paciencia y generosidad. Derivado de nuestras conversaciones y prácticas, se configuró un antes y un después en mi manera de observar y de relacionarme con la pintura.

A Felipe Solís, mi papá. Por buscarme clases de dibujo y pintura cuando era niña; gracias por haberme llevado todos los sábados, y haberme esperado afuera durante cuatro horas, estacionado en nuestro *volkswagen* rojo.

A Alejandro Juárez, mi esposo. Por ser mi primer lector y por interesarse todos los días en vivir este proceso intensamente junto conmigo. Sigo aprendiendo a través de su ejemplo, el significado de perseverar y tener voluntad.

Resumen



En el Museo Nacional de Historia «Castillo de Chapultepec» se encuentra uno de los retratos más conocidos de Sor Juana Inés de la Cruz, que elaboró el pintor oaxaqueño Miguel Cabrera, en el año de 1750.

En torno a esa obra, tracé una ruta hacia la resolución de dos preguntas de investigación: ¿cómo podría aproximarme pictóricamente a este retrato y a su autor? y ¿cómo esa experiencia podría resultar en aportaciones para los estudios técnicos y científicos de pintura novohispana? Mi motivo principal es que soy oficiante de pintura y de restauración, y que ambas

disciplinas comparten un fuerte vínculo: devienen de la facultad interpretativa.

Exploré desde la práctica pictórica el retrato de Sor Juana mediante el estudio metódico y sistemático de la copia de un fragmento, para lo cual, me basé en el tratado «El museo pictórico o la escala óptica» del pintor Antonio Palomino de Castro y Velazco. Asimismo, revisé informes de identificación material en pinturas de Miguel Cabrera para conocer aspectos técnicos, y finalmente, elaboré una aproximación al contexto histórico del retrato. Durante esa búsqueda también reconocí la necesidad de emprender una **propuesta creativa personal, incorporando elementos novohispanos a mi lenguaje visual**, ya que soy pintora y enfrentarse a un proceso creativo fortalece la capacidad interpretativa.

Me interesa plantear que, si las pinturas novohispanas se han estudiado desde las disciplinas históricas o científicas, también podrían estudiarse desde las artes visuales generando aportaciones sustanciales. En esta misma vía, me interesa **complementar la definición del perfil del restaurador como artista en México** y sus posibles campos de aplicación.

Pretendo hablar de la pintura novohispana desde la experimentación del oficio, presentando pinturas de mi autoría referenciadas en el siglo XVIII mexicano, esperando contribuir a que la pintura novohispana se retome como herramienta en las prácticas artísticas contemporáneas.

Imagen en página anterior:
Autorretrato «Estuvo en calma y fue paciente»
Óleo sobre tela, 38x27cm, 2020
Colección Aldama Fine Art

Contenido

Disyuntiva y prerrogativa (prefacio)	9
Declaración para el entendimiento de este escrito (introducción)	19

Primer capítulo

Contexto pictórico	26
Miguel Cabrera en su momento	27
Acercamiento a la técnica de Miguel Cabrera	32
Acercamiento material a los estratos pictóricos	34
Bastidor (soporte auxiliar)	39
Soporte textil	39
Aparejo (base de preparación)	40
Imprimación	41
El estrato pictórico y sus elementos	41
Dibujo subyacente	42
Identificación de la paleta	43
Técnica de aplicación: pintura directa	48
Barniz	50

Segundo capítulo

Interpretación pictórica de Sor Juana	52
La referencia visual de Miguel Cabrera	54
La pintura elocuente ¿Qué me transmite la pintura?	58
2. Sol naciente	59
3. Sol cenital	60
4. Ocaso del sol	60
5. Reloj	61
6, 7, 8, Tintero y pluma; hábito y rosario; biblioteca	61
9. El Arte de la Pintura	62
10. Inscripción de Miguel Cabrera	62
Atmósfera de los colores y dinámica de las formas	65
Trazo de líneas vertical y horizontal	66
Trazo de líneas diagonales	67
Composición armónica	69

Tercer capítulo

Experimentación pictórica	71
Interpretación práctica del retrato de Sor Juana.....	74
Bastidor.....	75
Soporte textil	76
Tensado y encolado.....	77
Aparejo o base de preparación.....	78
Imprimación	80
Dibujo subyacente.....	80
Interpretación de la paleta.....	80
Las cuatro tintas generales para pintar una encarnación.....	85
Interpretación contemporánea del «Museo pictórico y escala óptica».....	85
Lo novohispano en lo contemporáneo: búsqueda pictórica.....	89
Conclusiones.....	105
Fuentes consultadas	114

Disyuntiva y prerrogativa (prefacio)

De la pregunta inicial de investigación, ¿cómo pintó Miguel Cabrera la imagen de Sor Juana Inés de la Cruz?, surgieron muchas otras y mi tesis ha experimentado tantas transformaciones como yo. Estudiar pintura es el resultado de una serie de acciones en mi pasado. La pintura siempre ha sido parte de mí. Así como más tarde, lo fueron también la restauración y la conservación. Pero ¿por qué para algunos restauradores mi perfil como restauradora-conservadora, se invalida por el artístico? es decir, ¿por qué tendría que dividirme en dos para ejercer una profesión o la otra?

Entre artistas, fácilmente es posible asumir que, ser egresada de restauración es un escalón previo para elaborar mi propia obra. Bajo esa perspectiva, se justifican los estudios de técnicas, el conocimiento de materiales, y el entrenamiento en el campo visual con la continua observación del arte y manifestaciones culturales, para diseñar el propio lenguaje creativo. Planteado esto, ¿estudié restauración solo porque quería ser pintora?

Estoy en desacuerdo con aquellos que sostienen que aprender a dibujar sirve como un paso previo a la creación pictórica. La pintura y el dibujo son dos disciplinas muy diferentes y exigentes, cada una desde su campo. Ambas pueden trabajar en el mismo lienzo, o por separado, y aunque actualmente ninguna tiene mayor prestigio que la otra, es cierto que al dibujo le costó más trabajo ganarse su lugar. Con este ejemplo como analogía ¿Cómo podrían mis dos profesiones, la pintura y la restauración-conservación, interactuar con el mismo valor?

No fue sino hasta que me respondí a esas preguntas que comprendí mi propia naturaleza y, por lo tanto, la de este proyecto. A continuación, expondré una serie de reflexiones en torno a mi proceso. Son el contexto que ha dado lugar a una definición más integral de mi identidad, sin la cual, habría perdido la dirección. Quedarán planteadas más preguntas que respuestas, la mayoría las abordaré más oportunamente en el cuerpo de la tesis, para enfocarme en este espacio a la definición de mi perfil.

Para comenzar, quisiera precisar la forma en cómo entiendo las diferencias entre la conservación y la restauración; para ello utilizaré un ejemplo cotidiano: gozar de buena salud. Ser saludable, para la mayoría de las personas, no es un deseo, sino una decisión que consiste en procurarse a sí mismo la mayor parte del tiempo. Alimentarse balanceadamente, hacer ejercicio y dormir bien, son las recomendaciones más usuales, pero también es importante

reír, cultivar el espíritu, superar adversidades, y una serie de hábitos que, en su conjunto, favorecen la buena salud física y mental. Todo lo anterior sería la «conservación», y como se puede apreciar, abarca campos tanto físicos como mentales y, por lo tanto, requiere medidas tangibles e intangibles. Así es nuestro patrimonio cultural: la diversidad de manifestaciones va desde los objetos que podemos ver y tocar, hasta otros sin identidad material, como las tradiciones.

Siguiendo con el ejemplo de la salud, cuando fallamos en las acciones dirigidas hacia nuestro cuidado, bajo circunstancias propias o ajenas, o si sufrimos algún accidente, las fallas en nuestro sistema se manifiestan, y desde luego, también abarcan campos físicos y mentales. Su atención, es decir, la intervención, será proporcional a la magnitud del daño. Eso es restaurar: intervenir directamente sobre un objeto para reintegrarlo a su equilibrio. Esto conlleva una enorme responsabilidad porque implica una transformación física o química del objeto en cuestión y, por ende, muchas veces, significa un cambio en la manera en cómo lo percibimos.

Como se habrá visto, la restauración y la conservación son actividades diferentes, pero no desunidas. Ambas se complementan y comparten un fuerte vínculo: devienen de la facultad interpretativa. Para ejercerla se requiere experiencia y una base de conocimientos, técnicos, científicos y artísticos que, apoyados por otras especialidades, ayudan a tomar decisiones que reflejan la intelectualización de un problema, cuya resolución es resultado de la capacidad de inferir y comprender cómo interactúan en el objeto, una gran diversidad de factores.

Retomando entonces, la pregunta inicial ¿cómo pintó Miguel Cabrera la imagen de Sor Juana Inés de la Cruz?, me planteé una interpretación teórica y otra práctica. Me propuse escuchar la «voz del pintor» e interpretar su oficio en el mismo lenguaje; responder desde la *praxis* el enfoque de la disciplina pictórica, argumentando que es en el campo de la experimentación donde se dilucidan los procesos conceptuales, técnicos y pictóricos de un determinado autor y su obra, para así contribuir en colaboración con las ciencias históricas y exactas, en los análisis integrales de la pintura novohispana.

Bajo esta premisa, y aprovechando mi experiencia profesional como restauradora, me propuse realizar la identificación de materiales, así como la interpretación de la técnica, de la mano con mi experiencia como copista de pintura novohispana. Pero pronto me di cuenta

de que elaborar un análisis pictórico es un tema mucho más complejo y profundo que manufacturar una copia y explicarla únicamente bajo esa óptica.

Situándonos temporalmente a mediados del siglo XVIII en México, cuando se pintó a Sor Juana, saber copiar era una actividad multicitada en los tratados pictóricos, tomada como base fundamental en la formación clásica y académica de la pintura. Pero saber copiar era solo una parte en el camino de ser pintor. Un pintor copista, como lo señala Antonio Palomino de Castro y Velasco en su tratado *Museo pictórico y escala óptica*,¹ está en uno de los estadios previos al ascenso del último grado de los pintores «el maestro perfecto»: el que sabe contar historias, el que intelectualiza un tema para resolverlo en términos pictóricos, el que lleva, en la mayoría de los casos, desde su temprana juventud adquiriendo herramientas teóricas y prácticas al interior de un gremio.

Mientras me cuestionaba los alcances de mi interpretación como copista, no fueron pocas las ocasiones en las que recibí, desde el punto de vista artístico, comentarios sobre la «validez» de mi proyecto como pintora. Ciertamente, nunca se descartó la importancia de la investigación, sino que quedaba la inquietud de ver mi pintura, mi obra, mi propio lenguaje. Eso me hacía falta para cerrar el primer circuito: ¿cómo podría yo hablar o escribir en términos de pintura, si no me enfrento al problema de resolver qué pintar y cómo? Al mismo tiempo, a lo largo de mi ejercicio profesional como restauradora, también me han formulado cuestionamientos similares, pero a la inversa: «¿no crees que tus proyectos de restauración son más de artista? Los restauradores no somos artistas».

En términos intelectuales, superar mi etapa como copista para enfrentarme a un proceso nuevo que, además del enorme conflicto de saber qué pintar, implica la racionalización de soluciones y la constante toma de decisiones que involucran encontrar un equilibrio entre color, luz, sombra, volumen, composición, técnica, forma, significado, etcétera, ha representado la misma dificultad que verbalizarlo después, es decir, escribirlo. En otras palabras, esta es la primera vez que escribo y pinto en primera persona, por lo que es bastante probable, casi seguro, que no logre transmitir del todo, el impacto personal y profesional que esto me ha significado. Una tesis es también un autorretrato.

En términos técnicos, considero que el inicio de una pintura está en la selección de los materiales, siendo estos tan importantes como el resultado al final. Del tratamiento

¹ Antonio Palomino de Castro y Velasco, *Museo pictórico y escala óptica* (Madrid: Aguilar, 1988), 36.

armonioso y equilibrado de la materia prima depende, en gran medida, el éxito del proyecto pictórico. En este punto dejaré que se asome un importante posicionamiento: tengo gran interés por entender el comportamiento de los materiales y por elaborar sistemas pictóricos fuertes y estables, entiendo la pintura como un sistema complejo. En este sentido, he puesto mi confianza en explicarme primero, la selección de mi materia prima, de mis «materiales», es decir, lo que me motivó a estudiar una maestría en Pintura y dedicar una tesis al estudio de una obra novohispana y de su autor.

Si bien, inicié con un propósito claro, luego me encontré frente a grandes preguntas imposibles de ignorar. ¿Cuál es mi lenguaje pictórico y cómo se construye?, ¿cómo defino mi identidad entre la pintura y la restauración-conservación?, ¿cómo pintaba Miguel Cabrera?, ¿cómo traducirlo a lo escrito?, ¿qué significa hablar y escribir en términos de pintura?, ¿para qué?

Me es difícil decidir cuál ha sido la pregunta más compleja, o la que haya ocupado más espacio en mi mente. El primer nudo deshecho fue aclararme que soy restauradora-conservadora y soy pintora, es decir, tengo dos profesiones, no dos personalidades. Ambas han tenido el mismo peso y ocupado el mismo espacio en la construcción de mi curiosidad y mis motivos para investigar.

En lo que a pintura se refiere, ir a museos siempre ha sido una experiencia mucho más dulce que agria. Es emocionante en la medida en la cual dejo las imágenes fotográficas de los libros de arte en mi memoria, para por fin conocer las pinturas «en materia», sin traductores ni intérpretes. Cuando llego a un primer encuentro con una pintura, ya sea porque la estaba buscando o porque la descubrí en el recorrido, la primera impresión, a una cierta distancia, es como la de presenciar un acto ilusionista, me maravilla no entender al principio cómo está hecha, y para el caso de la pintura figurativa, me maravilla sentir en la distancia, la textura y peso de las telas, la carne, el pelaje de los animales, el viento, la luz... después me acerco para «preguntarle al ilusionista» su truco. Me acerco tanto para descubrir las pinceladas, las veladuras, trato de comprender la secuencia pictórica y cuando siento que puedo entablar una conversación, casi siempre nos interrumpen: «¡Atrás de la línea, por favor!».

Esa actitud de querer acercarme al máximo la he manifestado no solo por la pintura, sino también por diversas representaciones culturales. Esa fue la actitud que me condujo a la

Escuela Nacional de Restauración, Conservación y Museografía (ENCRyM): la promesa de poder acercarme a las piezas al punto de tener el privilegio de tocarlas y de investigar profesional e íntimamente su manufactura para conservarla.

Se podría suponer que el ejercicio de la profesión del restaurador es, obviamente, restaurar como sinónimo de reparar, sin embargo, la intervención sobre un objeto, por ser una enorme responsabilidad, como la que he citado anteriormente, es un **acto interpretativo** que implica una serie de estudios previos, de discusiones y de colaboraciones con diversas ciencias y disciplinas como la historia, la historia del arte, la iconografía, iconología, biología, química, arqueología, geología, artes visuales, etc. Entre más aspectos se conozcan del objeto de estudio, mejor y más responsable será la selección del tratamiento a seguir.

Creo que la conservación, por su parte, tiene un sentido más complejo, porque no implica resolver un problema, sino prevenirlo (y la prevención ofrece una gran resistencia, por ser una inversión que muchas veces no se ve). Coincido con mis colegas restauradores en que, la mejor manera de conservar un objeto es encontrándole un uso. De nada servirá perdurarlo y guardarlo en condiciones estables permanentemente; se le debe buscar su apreciación, reinterpretación, reubicación, difusión, etcétera. Cuando no hay interés por un objeto, no se le entiende, no se le siente cercano, no genera empatía, entonces queda fuera de contexto, y eso deriva en un mal estado de conservación, «la ruina empieza cuando se pierde la función».² Dicho lo anterior, en esta tesis me identifico mucho más como conservadora que como restauradora. Me interesa sobre todo estudiar técnicas para reinterpretarlas, registrarlas y encontrar la manera de ponerlas en uso.

Entonces ¿cuál es mi perfil? Habiendo cursado la licenciatura en Restauración y ejercido la profesión por más de diez años, he observado la importancia de buscar el equilibrio entre la investigación y la intervención. También existe la posibilidad de inclinarse hacia alguna, siendo bastante común que algunos en su ejercicio, ponderen la investigación sobre la intervención o viceversa. No es obligatorio practicar ambas, es obligación consensuar decisiones y buscar el trabajo en equipo.

En la profesión podemos encontrar diferentes perfiles desempeñándose en las áreas en donde ofrecen su mejor competencia. Las posibilidades quizás sean infinitas, nos podemos

² Elsa Arrollo, «Biografía de una ruina prematura: La Virgen del Perdón de Simón Pereyns», *Revista Goya*, fundación Lázaro Galdiano, núm. 327, (2009): 95-111.

especializar en fotografía de objetos culturales, en dibujo del levantamiento de zonas arqueológicas y como parte de los registros en general, en interpretaciones digitales de los objetos en su estado original, en biología para comprender, por ejemplo, los diversos organismos que alteran al patrimonio, en química, en museografía, en curaduría, etcétera. Es muy factible y valorado que existan perfiles mixtos, como historiador y restaurador, arquitecto y restaurador, químico y restaurador, biólogo y restaurador. Incluso algunos de mis compañeros de generación ya contaban con alguna licenciatura de las antes mencionadas cuando decidieron complementar su formación como restauradores. Pero ¿qué sucede con el perfil de artista y restaurador?, ¿cómo son vistos los artistas en el gremio?

En mi propia experiencia, durante el proceso de admisión en la ENCRyM, me preguntaron durante la entrevista qué haría yo en caso de no ser admitida, y respondí «sería pintora». No pasé. Al año siguiente volví a concursar y al llegar a esa pregunta, respondí «sería historiadora». Pasé. A lo largo de mis estudios creí comprender la preocupación por rechazar perfiles que se declaraban artísticos, principalmente por dos grandes motivos que, a quince años como egresada, recuerdo haber escuchado en cada seminario de restauración. A continuación, parafraseo:

1. La ENCRyM es una escuela que funciona con recursos federales, que da oportunidad en cada semestre de trabajar con patrimonio mexicano, y que financia de principio a fin la matrícula de cada estudiante, admitiendo, cuando mucho, a veinticinco personas al año. Es una oportunidad para aquellos convencidos de ejercer la profesión y no para aquellos artistas que, al finalizar la licenciatura, se dediquen a hacer su propia obra.

2. De tener un perfil artístico y al reconocer al artista como «creador», se advierte reiteradamente la preocupación de las intervenciones con falta de ética, lo que implica que el «creador» vea una obra y no pueda contenerse por «arreglarla» a su manera y dejar su huella, en un acto de imprimir su propio estilo. Es decir, de hacer otra obra: la suya.

En ese entonces (año 2005), no había otra escuela para restauradores en México. Los egresados éramos pocos frente al patrimonio cultural mexicano, que es de los más extensos a nivel mundial. En ese sentido, también se buscaba fortalecer la profesionalización de nuestro quehacer.

Por supuesto, el primer punto en mi opinión se sostiene por sí mismo: es natural favorecer a los perfiles que aprovechen la oportunidad de ser restauradores - conservadores.

El segundo punto es, por el contrario, absolutamente debatible. Aunque trataré el tema *grosso modo* y quedarán muchos e importantes aspectos sin mencionar, habría que aceptar que, en la generalidad, un objeto en las manos de un restaurador va a cambiar. Ese cambio se hará conforme a los principios teóricos y criterios prácticos **actuales**, pero cuando el objeto cambia, es posible que también se altere su apreciación artística.

Existen ejemplos de obras que se han desfigurado mediante procesos de restauración. Esto podría atribuirse a la poca habilidad manual de quien ejecuta la restauración o a una mala selección de los materiales y técnicas empleadas para la restauración. Pero en muchas ocasiones el problema es de interpretación: si el restaurador no entiende el objeto que tiene en sus manos, si no es capaz de apreciar sus cualidades particulares, es imposible que pueda dirigir las acciones de restauración hacia la recuperación de sus cualidades intrínsecas. Es como ponerse a caminar sin saber a qué punto se quiere llegar. Así, una mala restauración distorsionará la apreciación que se tenga del objeto y, por ende, la manera en la que se conciba el pasado. El ejercicio de la restauración implica, por lo tanto, una fuerte responsabilidad cultural.³

Ante la presencia de una obra calificada como «mal restaurada», de haber estado en manos de un artista, he escuchado en repetidas ocasiones que: «no se debería permitir que los artistas técnicos restauren, no saben de criterios de restauración»; «está mal porque el que lo hizo fue un artista, o un técnico». En contraste, si estuvo es manos de un restaurador, las justificaciones más comunes que he escuchado son «los criterios han cambiado»; «la restauración está bien intencionada, en esa época se creía que eso era lo mejor».

Ante esta declaración bastante generalizada y tan delicada, simplemente he tratado de exponer lo que considero un prejuicio. No me postulo a favor de artistas que se dedican a la restauración y que no se preocupan por profesionalizarse en el campo, aunque después de todo, no es enteramente su responsabilidad, pues en México, aún ninguna licenciatura en Artes Visuales ofrece la especialidad de restaurador, programa sumamente común en otros países como España, Italia, Alemania, Rusia, etc. en donde los restauradores comparten una formación plenamente artística.

Más allá de la preparación profesional, ética, técnica, científica o artística, el problema esencial, en total acuerdo con la restauradora Carolusa González Tirado, es no saber lo que se tiene en las manos, «una mala interpretación del objeto es tan nociva como

³ Carolusa González, «El restaurador como artista intérprete», *Intervención* 1, núm.1 (enero-junio 2010 [citado el 29 de junio de 2020] ENCRyM-INAH): disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttex&pid=2007-249X2010000100004

una mala selección de materiales y técnicas, o una deficiente habilidad manual del restaurador».⁴

Durante mi estancia en la Universidad Complutense de Madrid, me integré a la Facultad de Artes y Restauración, donde mi proyecto no fue cuestionado ni ocasionó sorpresa, e inclusive en el mismo taller de creación pictórica convivimos pintores, copistas y restauradores. El quehacer artístico en la restauración no es un tema nuevo, pero sí uno poco abordado en la ENCRyM y en la UNAM. Esa es mi experiencia.

En muchas universidades de Europa la carrera de restauración está ubicada en las facultades de artes aplicadas y diseño. Incluso en España, la conservación de obras de arte está comprendida dentro de la carrera de artes plásticas. Adicionalmente, en su libro *Teoría contemporánea de la restauración*, Salvador Muñoz-Viñas propone la idea de que la restauración cumple una función expresiva y que es una actividad performativa. Sin embargo, en México hemos dejado de lado esta perspectiva: la discusión siempre se ha centrado en probar si los restauradores somos técnicos o científicos. Poco se ha explorado la parte artística de nuestro quehacer, y esto se refleja de manera directa en la formación de profesionales, particularmente en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).⁵

En México, en un ejercicio comparativo entre el perfil de ingreso que solicita la UNAM para Artes Visuales y el que solicita la ENCRyM para Restauración, concluí que se perciben similares. Por ahora, baste como ejemplo una breve comparativa (en negritas) entre ambos perfiles:

⁴ González, *El restaurador como artista intérprete*, versión digital sin página.

⁵ González, *El restaurador*, versión digital sin página.

**Licenciatura en Restauración
Perfil de ingreso a la ENCRyM**

«Formar profesionales capaces de abordar la conservación y restauración de los bienes culturales con apego a criterios teóricos y con el más alto nivel de conocimientos técnicos y científicos. Dominio de las herramientas de las ciencias sociales y exactas a nivel medio superior. Comprensión lectora a nivel medio superior. Capacidad para la observación general y detallada. Manejo de la relación con el espacio de trabajo. Contar con herramientas para realizar representaciones visuales. Claridad en la expresión oral y escrita. Destreza motriz fina y gruesa. Juicio crítico para el tratamiento de problemas y sus propuestas de solución. Capacidad de adaptación para desempeñar tareas en distintos ambientes y situaciones. Respeto y sensibilidad hacia los diferentes testimonios culturales y a la diversidad cultural. Disposición para el trabajo colaborativo y para aceptar distintas maneras de resolver problemas, desde diversas áreas de conocimiento».¹

**Licenciatura en Artes Visuales
Perfil de ingreso a la UNAM**

«Esta carrera forma profesionales comprometidos con una **visión humanística-social** de las Artes Visuales, capaces de comprender, dominar y **proponer los conocimientos teóricos y conceptuales que fundamentan su hacer profesional.**

Los Artistas Visuales serán los expertos interesados en promover el **desarrollo de habilidades cognitivas y metodológicas en los procesos de laboratorio taller**; al integrar, desarrollar, dirigir e impulsar **proyectos de investigación artística, sean éstos individuales o colectivos, disciplinarios o interdisciplinarios, abordándolos con una perspectiva creativa y con una actitud crítica y reflexiva**, no solo desde su propio ámbito sino **frente a otras disciplinas** artísticas y sus estrategias contemporáneas, vinculadas con el hacer, el quehacer y la **divulgación del arte y la cultura en diversos entornos sociales y culturales**, que ayuden a transformar la vida pública en los escenarios nacionales e internacionales.

Adicionalmente a la formación teórico-conceptual, exige una **comprensión y prácticas de los procesos involucrados en las artes visuales.** Los profesionales de Artes Visuales requieren poseer una **afinidad por la investigación artística**, rasgo fundamental para desarrollar su actividad, además de contar con la **capacidad para trabajar en equipos multidisciplinarios».**¹

Como restauradora y pintora, sé de colegas que estudiaron restauración y que abandonaron la profesión para dedicarse al arte. De la misma manera, también sé de artistas que separan su trabajo artístico de la restauración. ¿Por qué en México es tan difícil ejercer como restaurador-artista, siendo en realidad un perfil bastante común?

Hasta el momento he expuesto una sola perspectiva, la de la Escuela de Restauración. Ahora tocaré el lado de la UNAM. ¿Cómo fue recibido mi proyecto en Artes Visuales? Así como para entrar a la ENCRyM dije que mi perfil era también de historiadora, para ingresar a pintura tuve que «modificar» mi protocolo para agregar la búsqueda de mi propio lenguaje pictórico y la presentación de pinturas de mi autoría.

Ahora comprendo que no me conduje con falsedad. Sostengo y estoy en total acuerdo con tal modificación, en la medida en que mi búsqueda radica en ser mejor intérprete, pero estoy en desacuerdo con el argumento de que, por ser una maestría en Pintura y exclusivamente eso, tengo que crear mi propia obra, cuando en realidad, así como lo observé durante mi estancia en la Universidad Complutense de Madrid, los estudios de pintura incluyen las propuestas de los restauradores como artistas-intérpretes. En México, fuera de la ENCRyM, no existen ofertas de maestrías para restauradores, mucho menos en este campo tan específico, como lo es el de artista intérprete. En la UNAM, desde las artes, tampoco se ha abordado este perfil, ampliamente reconocido, aceptado e impulsado en otros países como los ya mencionados. Mi reflexión e invitación, es a abrir los espacios mutuos y enriquecer los.

Con respecto a mí, me identifico como restauradora-conservadora-artista-intérprete-pintora. Reconocida y aceptada por mí. No he borrado, ni tachado, ni escrito nada encima de mi trayectoria, de la cual estoy orgullosa, sino que agregué -y seguiré agregando- las características sustanciales que me descubra y que me describan. La búsqueda de mi lenguaje pictórico ha sido una aventura que tendrá seguimiento. Pintar siempre ha sido parte de mí. Ninguna de las actividades que practico me hacen más artista y menos restauradora-conservadora o viceversa: me fortalecen como intérprete.

Declaración para el entendimiento de este escrito (introducción)

Cuando me interesé por estudiar restauración, desconocía que había un semestre dedicado a la conservación de textiles, mucho menos sabía que buscaría dedicarme profesionalmente a su estudio, y así lo hice durante diez años. La profesora del entonces cuarto semestre, Lorena Román, en nuestro primer día de clases, me generó una enorme expectativa cuando presentó su programa, nos platicó de las colecciones de objetos que íbamos a intervenir y dijo: «vamos al taller para que elijan la pieza que quieran restaurar». Increíble, primera vez que podíamos escoger nuestra pieza. De inmediato me decidí por un «centro de mesa», recuerdo que pensé: «¡qué hermosa decoración con flores blancas de tela!».

Más adelante, gracias al apoyo de los historiadores del seminario, supe que en realidad se trataba de un birrete de graduación de mediados del siglo XVIII mexicano, específico para graduados de filosofía, y fue también gracias al apoyo de químicos y biólogos, que conocí los materiales que lo constituían. Me fascinó conocer *mi* birrete, un objeto de otra época en mis manos, producto de otras personas, creencias y vivencias, para ser interpretado desde mi actualidad.

Al mismo tiempo que me fascinaba, debía asimilar que, de la interpretación acertada, dependía la restauración acertada. Como estudiante, esa enorme responsabilidad siempre se comparte con otros especialistas de muy diversas áreas.

El estudio interdisciplinario de un objeto, hacia su comprensión más integral, es una posibilidad y quizá, hasta un privilegio que ofrece la Escuela, porque se nos facilitan las herramientas necesarias para el conocimiento analítico, técnico, científico y humanístico de los bienes culturales. En mi opinión, hace falta fortalecer la interpretación desde el ejercicio artístico.

Como egresada y en mi experiencia fuera del ámbito institucional, observé que difícilmente se logran conjugar los tiempos y los recursos humanos o económicos para perseguir tales objetivos de «conocimiento integral». Interpretar lo mejor posible para restaurar lo mejor posible, sin contar con el apoyo directo de un ejército de expertos, significa estar comprometida a desarrollar y ejercitar constantemente **la capacidad para observar un determinado objeto, la capacidad para reunir toda aquella información útil que nos acerque a él y, la capacidad para expresarlo en palabras.**

Sin duda, el ejercicio que más practiqué durante mi formación fue observar. Muchas veces he invertido más tiempo observando y describiendo, que en los propios procesos de intervención. Encuentro como competencia exclusiva del restaurador, la interpretación material de aquellos componentes que afecten negativamente a un objeto y lo deterioran, así como la aplicación de las medidas para estabilizarlo. Esas actividades: **observar-describir-interpretar** (no menos importantes que la opinión de diversos especialistas), conforman, a mi parecer, la base del perfil del restaurador como intérprete.

«Describe lo que observas con dibujos y palabras», fue el principio de cada semestre en la Escuela de Restauración y desde entonces, lo he aplicado también a mi práctica como pintora. He traído este ejemplo, esperando poder explicar desde dónde estoy escribiendo esta tesis. Mi dinámica de aproximación hacia una pintura del siglo XVIII y a su autor, estuvo guiada por mi propia formación como restauradora. Uno de mis grandes objetivos personales, fue el de no negar mi primera profesión, sino por el contrario, buscar la manera de aprovechar esos cimientos en la investigación-producción de mi pintura.

El capítulo uno es plenamente un ejemplo de la extrapolación de las herramientas que aprendí de la Escuela de Restauración: reunir información, observar y describir. Me preocupé en todo momento, por no escribir un informe técnico y al final, creo que lo terminé haciendo. Ahora a la distancia, sostengo que no podría (y por el momento, tampoco me interesa) acercarme a la pintura novohispana de otra manera. Siempre he tenido una tremenda curiosidad por entender primero y lo mejor que pueda, cómo fueron hechos los objetos en su contexto. En la investigación y experimentación técnica, encontré el espacio en donde la restauración y la pintura tienen conversaciones íntimas.

Durante este proceso, revisé información sobre quién fue el Pintor Miguel Cabrera, y me sorprendí al descubrir que se han realizado numerosos trabajos en torno a su vida y obra, sobre todo, recientemente. A la par, revisé informes técnicos sobre restauraciones de sus pinturas que localicé en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, y en el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (IIE-LDOA).

Durante los criterios de selección de información, la doctora Paula Mues, especialista en pintura novohispana, me apoyó enormemente en la dirección de mi búsqueda. Revisé

todas sus recomendaciones y decidí escribir, en resumen, los eventos que percibí sustanciales de la vida del pintor y de su época.⁶ Para este apartado me fijé como objetivo, que los lectores y yo tuviéramos «a la mano» su trayectoria. Por otra parte, en cuanto a los criterios de selección sobre los informes de restauración que localicé: los referencié a todos. Además de que me intriga profundamente saber qué hay debajo de una imagen pictórica, la interpretación y adaptación de esta información, constituyó el cimiento técnico para desarrollar mi pintura.

Estos avances coincidieron temporalmente con la elaboración de algunas pequeñas copias de la obra de Cabrera. Todo lo anterior conforma el primer capítulo titulado «contexto pictórico» y lo escribí para que, llegado el momento de presentarme formalmente frente a la pintura de Sor Juana, yo me sintiera mejor preparada para hacerle una «entrevista profesional» de pintora a pintura.

Esas eran mis intenciones, cuando calculé que la distancia en el camino hacia su comprensión es mucho mayor de lo que yo suponía, y comencé a replantearme mi aportación como tesista, la cual traté de sostener defendiendo que la pintura novohispana se encuentra en un lugar de incomprensión y muchas veces de desprecio, y aunque recientemente exista una creciente preocupación e interés por estudiarla, percibo que sigue haciendo falta la participación del artista contemporáneo, y con ello me refiero al diseño de propuestas para renovar su uso como referencia.

Como copista, creí que, si hacía una copia fiel, podría escribir sobre pintura. Sin duda, el ejercicio de hacer una copia me ha resuelto varias dudas técnicas y compositivas, sin embargo, reconocí una diferencia entre saber pintar y ser pintora. Yo sabía copiar, pero para ser la pintora que me propongo ser, me hacía falta, para empezar, enfrentarme al proceso creativo: resolver una superficie en términos temáticos y compositivos, construir una postura crítica y fortalecer mi curiosidad (explorar, experimentar, leer, ver).

En este punto me angustié, para resolver mi pregunta inicial de investigación «¿cómo pintó Miguel Cabrera la imagen de Sor Juana Inés de la Cruz?» debía responder a otras preguntas primero: ¿qué me llevó a seleccionar esta pintura en específico?, ¿cómo puedo ser la intérprete del pintor y deducir su proceso técnicamente?, ¿hasta qué punto debería

⁶ No todas las referencias que me recomendó la doctora Mues están citadas en el cuerpo de la tesis. Se pueden localizar en el apartado final de «Fuentes consultadas».

investigar la iconografía del «retrato» de Sor Juana?, ¿cómo se construye el propio lenguaje pictórico?

Trabajo desde hace siete años en el Museo Nacional de Historia «Castillo de Chapultepec» (MNH), en donde se encuentra la pintura de Sor Juana. Ella comparte la sala con un «retrato» de la Virgen de Guadalupe, firmado por Tomás Julián en el siglo XVII. Reflexioné que ambas son imágenes que han trascendido desde su creación y hasta la actualidad, siendo además motivo de adaptaciones y apropiaciones culturales. Lo encuentro excepcional, porque ambas nacieron durante el periodo de ocupación española y se mantuvieron luego del reconocimiento de la independencia de México, siguieron y siguen formando parte del complejo nacionalista. En este momento, no podría citar otra imagen novohispana que forme parte de nuestro imaginario como mexicanos.

Siento fascinación por la imagen de Sor Juana y curiosidad por entenderla materialmente. La elegí por eso y porque sabía de estudios previos de identificación de materiales en diversas pinturas de Miguel Cabrera; supuse que lo anterior me permitiría inferir la construcción material y técnica de la obra. Además, el Museo Nacional de Historia me apoyó permitiéndome hacer inspecciones visuales y fotográficas.

Recuerdo que cuando recién ingresé a la maestría, durante una clase con el doctor Felipe Mejía, en donde compartí mi tema, él expuso al respecto de ser intérprete que cuando se estudia tanto a un autor se puede llegar a ser capaz de presentar su siguiente obra: «si Cabrera estuviera vivo, hubiera pintado esto». Lo que el doctor Mejía comprendió, fue exactamente lo que yo quise transmitir, aunque luego de haberlo escuchado de él, realmente me pregunté cómo llegar a ese nivel.

¿Cómo puedo ser la intérprete de Miguel Cabrera y deducir cómo pintaba? Dedicando mi vida a estudiarlo a él, su obra y su contexto; viajando para buscar y copiar sus pinturas y comparando mis resultados con los «originales», consultando a especialistas que me pudieran orientar en el proceso y buscando espacios para compartir mis resultados. Me dio tristeza asimilar, que en este momento no puedo aspirar a ser la intérprete de Miguel Cabrera y que lo que me corresponde es presentar una pintura mía, luego otra, y después otra. Me encontré terriblemente extraviada.

Inicié el segundo capítulo conservando la fascinación por la pintura de Sor Juana y por comprenderla técnicamente. Al mismo tiempo, asumí que tenía que comenzar a redefinir

mi identidad y para ello, me planteé autorretratarme. Con eso en la mente, inicié la copia de un fragmento de la pintura de Sor Juana, elegí su rostro particularmente, para ejercitarme y prepararme hacia retratar el mío más adelante.

Durante mi ejercicio, no perseguí la idea de viajar en el tiempo y recrear un proceso fidedigno del siglo XVIII, como no perseguí más la idea de ser una intérprete fiel en esta investigación. Me fijé como objetivo el de interpretar desde mi actualidad, un proceso que me guiara en el diseño del propio.

La experimentación de la secuencia pictórica que expuse en el primer capítulo fue determinante para adquirir herramientas técnicas en mi proceso. En cuanto a las conceptuales, era el momento de hacer la «entrevista directa» con la pintura. Durante los paseos visuales por la imagen de Sor Juana, me acompañó el historiador Salvador Rueda,⁷ director del Museo Nacional de Historia, y el pintor y dibujante Gerardo Enciso Pérez.⁸ Fueron paseos que me llenaron de tranquilidad y sin duda, fue lo que más disfruté de mi investigación. Los verdaderos intérpretes son ellos.

Comprendí con el maestro Rueda que, en una pintura novohispana, no es tan importante conocer a una persona por sus rasgos físicos. En las representaciones de la época, no se «es», sino que «se está». En esencia, ahí recae la enorme relevancia de identificar los objetos que un pintor novohispano elige retratar ¿Qué elementos acompañan a Sor Juana y por qué? Es la pregunta que elegí responderme en este texto, en el orden de aprender a seleccionar las preguntas que me permitan conocer una obra como pintora, sin pretender llegar a un análisis iconográfico.

Con el maestro Gerardo Enciso, el aprendizaje no tiene fin, comparto con él, el interés por la pintura novohispana y también, la curiosidad por interpretar su técnica. En muchas ocasiones, después de exponerle mis inquietudes, me respondió «vamos a ver qué nos dice la pintura» ...

⁷ Salvador Rueda. Licenciado en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y maestro en Historia del arte por la Universidad Iberoamericana. Ha sido profesor de instituciones como la Escuela Nacional de Antropología e Historia, la Universidad Iberoamericana y la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM.

⁸ Gerardo Enciso Pérez. Artista e investigador, egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM). Se integró al Museo Nacional de Historia como copista, pero también ha realizado piezas de su autoría por comisión, que se exhiben en el Museo.

Me he propuesto observar la pintura novohispana libre de prejuicios. En ese camino, y siguiendo las recomendaciones del maestro Enciso, me he propuesto también, recurrir primero a la inmediatez de mis sentidos y sentimientos. De acuerdo con Rudolf Arnheim, para traducir al lenguaje las experiencias sensoriales, «primero deben ser codificadas en categorías adecuadas»,⁹ y al no localizar categorías pictóricas específicas para la Nueva España (por ejemplo, estudios de sección áurea, perspectiva, color, etc.), confirmé que mi recurso para traducir lo visual a lo escrito en este caso, es describir lo que veo y siento.¹⁰

El segundo capítulo responde en primera instancia, a mi curiosidad personal por acercarme al origen de la imagen de Sor Juana, quiero decir, por conocer la referencia visual que retomó Miguel Cabrera para hacer su obra. Enseguida, presento un recorrido visual y perceptual por los objetos que la acompañan. Finalmente, acompañada por el maestro Enciso, presento una «descripción sensorial» de la pintura, para lo cual elegí hacerme tres preguntas básicas: ¿qué me transmite?, ¿cuál es la atmósfera que generan los colores? y ¿cuál es la dinámica de las formas?

El tercer capítulo, lo visualizo como una «caja de herramientas», en donde utilicé aquellos aspectos técnicos y conceptuales que fui encontrando a lo largo de la investigación, y que retomé para enfrentarme a mi propio proceso creativo. Por ejemplo, en la pintura de Sor Juana observé un reloj resuelto plenamente con dibujo cuidadoso, ese dibujo luego fue «coloreado» con óleo. En contraste, observo el medallón de Sor Juana con la representación de una escena bíblica: «La Anunciación». El medallón está resuelto plenamente con «pintura directa (*alla prima*)», es decir, tiene pinceladas de primera intención, en donde se distingue la experiencia del pintor en su asertividad. Luego, traté de retomar esas herramientas presentando en uno de mis autorretratos, la convivencia entre el dibujo y la pintura.

Así, a lo largo del capítulo, me preocupo por demostrar que encontré en una pintura novohispana, la posibilidad de cimentar mi lenguaje pictórico y guiar mi proceso creativo.

Con tantas modificaciones durante el trayecto, pensé que también debía revisar y ajustar el enfoque de mi aportación como tesista. Por fortuna, lo que consideré una aportación desde el inicio, no experimentó cambios. Pretendo hablar de la pintura novohispana desde la experimentación del oficio pictórico, espero contribuir a que la pintura novohispana salga de

⁹ Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual* (España: Alianza Forma, 2019), 221.

¹⁰ En total acuerdo con la doctora Paula Mues, lo más apropiado para conducirnos frente la producción artística de la Nueva España, es describir lo que se ve.

ese lugar desconocido y lejano en el cual la percibo, y se retome su uso como referencia para las prácticas artísticas contemporáneas.

El círculo no se cierra presentando una evolución de restauradora a pintora. En mi preocupación por defender, reconocer y poner en uso contemporáneo, el arte mexicano que se produjo durante los siglos de ocupación española, me sentí comprometida a reconocer y defender mi propia trayectoria. Mis dos profesiones pueden convivir en el mismo espacio y al mismo tiempo.

Primer capítulo

Contexto pictórico

Miguel Cabrera en su momento

Las manifestaciones artísticas de la Nueva España testimonian el encuentro del universo mesoamericano frente al español. Esa confrontación debió exigir a quienes la experimentaron, tener que adaptar sus realidades y cosmovisiones hacia nuevas formas en todos los sentidos. Al respecto, la pintura es un testigo muy elocuente.

Pienso que podría identificar el inicio de este periodo luego de la caída de México-Tenochtitlan ante los españoles y sus aliados indígenas en el año de 1521. Durante la ocupación española, para la exitosa dominación de los naturales no solo se recurrió a la fuerza, sino también al convencimiento, frecuentemente delegado a los frailes y misioneros que predicaban la evangelización de la religión católica (en esta misión, las imágenes jugaron un papel sumamente importante). De ese modo, el poder que la Iglesia tenía en España se trasladó a las tierras americanas, siendo un factor político y económico con mucha presencia en la vida cotidiana.

El peso económico de la Iglesia se notó desde el principio. Se estima que, para mediados del siglo XVIII, «el gobierno civil recaudaba anualmente veinte millones de pesos [...] el clero percibía veintidós; el diezmo de la diócesis de México llegaba a más de siete millones y su arzobispo tenía asignados 130,000 pesos anuales».¹¹ Ante la magnitud de estos recursos, no es de extrañar la gran cantidad de edificios religiosos que se construían, ni la enorme inversión en su ornamentación. La demanda de pinturas y esculturas para enriquecer los espacios era alta, y de ella se benefició todo el gremio artístico novohispano, al cual pertenecía Cabrera.

Miguel Cabrera, fue un criollo originario de Antequera, actual Oaxaca. No hay certeza de cuando nació y existe una gran disparidad de fechas entre quienes han investigado su obra y su vida. Algunos estiman su nacimiento en el año de 1695 y otros lo ubican entre los años de 1715 a 1720, e incluso hay quien extiende el periodo hasta 1725. Se coincide en que no se conoce prácticamente nada de él, hasta después de su matrimonio en la Ciudad de México, con Ana María Solano y Herrera, entre los años de 1739 y 1740.

¹¹ Abelardo Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera* (México: INAH, 1966), 16.

Fue un artista prolífico y centró la mayoría de su obra en temas religiosos. Su dominio hagiográfico era vasto, lo que hacía que sus obras fueran de fácil comprensión a los devotos.¹² Los jesuitas fueron la orden religiosa que con mayor frecuencia contrató los servicios de Cabrera.¹³ La destreza de su pincel y sus conocimientos religiosos, sin duda contribuyeron a darle renombre dentro de una sociedad que se caracterizó por su sentido de lo sagrado, pero lo que definitivamente lo proyectó como uno de los pintores más importantes de su época, fue su publicación de *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*.

Este escrito realizado en el año de 1751 fue resultado de la inspección que hizo Cabrera junto con otros pintores reconocidos (como José de Ibarra y José de Alcívar), sobre el lienzo milagroso del cerro del Tepeyac, en donde la imagen (pictórica) de la Virgen de Guadalupe, se apareció sobre un ayate. Aquella inspección tenía como designio, determinar si tal milagro podía «ser obra de la industria humana semejantes maravillas».¹⁴ El dictamen de estos expertos tenía, entre otros propósitos, desmentir los rumores de escépticos, a quienes Cabrera, como buen criollo y ferviente guadalupano, les «desbarataba las objeciones [...] como aquel arcángel del mismo nombre, tenía que ser un Miguel quien las combatiera».¹⁵

Una pintura milagrosa certificada por un grupo de notables artistas de la época, se interpretaba como que el mismo Dios Padre se había decidido a pintar. Cuestión muy significativa para el gremio de los pintores porque se engrandecía su oficio. La autoría de Dios en el lienzo sagrado se defendió mediante imágenes y con palabras.¹⁶ Una demostración de esta visión la podemos ver en *Maravilla Americana*, donde Cabrera escribió:

..El habernos dejado nuestra Dulcísima Madre esta Milagrosa Memoria, bellissimo retrato suyo, parece que fue a adaptarse a el estilo, o lenguaje de los indios; pues como sabemos no conocieron ellos otras escrituras, sílabas o frases más permanentes, que las expresiones simbólicas del pincel: fino es, que diga que quiso la Soberana Princesa honrar en estos reinos el arte de la pintura [...] dejándonos de camino a los pintores motivo de una santa vanidad en su peregrina pintura.

¹² Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera*, 13.

¹³ Verónica Zaragoza, *Miguel Cabrera y las tramas de la creación* (Catálogo de exposición INAH, 2015), 16.

¹⁴ Zaragoza, *Miguel Cabrera*, 17.

¹⁵ Zaragoza, *Miguel Cabrera*, 9.

¹⁶ Paula Mues, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (México: Universidad Iberoamericana, 2008), 22.

Vivamos pues agradecidos, a tan gran beneficio, no solo por el esplendor, y nobleza, que de aquí resulta a la pintura, sino mucho más porque semejante favor hasta hoy a ninguna otra nación se le ha concedido.¹⁷

El especial vínculo de Dios con los pintores, por medio de la Virgen de Guadalupe y su patrono san Lucas,¹⁸ hizo, además, que la pintura como profesión y ejercicio alcanzara una notable aprobación y reconocimiento dentro de la sociedad novohispana.¹⁹

Para el año de 1752, Miguel Cabrera pudo realizar sus primeras tres copias del lienzo sagrado. Una fue para el arzobispo de México, Manuel Rubio y Salinas; otra para que el padre Juan Francisco López la llevara ante el Papa Benedicto XIV en Roma, a propósito de solicitar autorización y consentimiento para «la confirmación del Patronato de Nuestra Señora de Guadalupe y los privilegios para su culto y santuario» (lo cual se logró); y la última copia, fue para que el propio pintor la conservara como modelo de numerosas reproducciones.²⁰

Maravilla Americana fue publicada en 1756. Según Verónica Zaragoza «es muy probable [...] que la redacción del texto no sea de nuestro artista, sino que haya sido hecha por alguno de sus amigos del clero; pero es indudable que las observaciones de carácter técnico sí son de su cosecha, y muestran que sabía su profesión, según se estimaba en su tiempo».²¹ El escrito contiene frases iguales y similares a las que utiliza el pintor Antonio Palomino de Castro y Velasco en su tratado *Museo pictórico y escala óptica*, publicado entre 1715 y 1724, por lo que seguramente, Cabrera leyó la publicación.²² Además del tratado de Palomino, se sabe que también conocía el *Arte de la Pintura* del pintor Francisco Pacheco (maestro y suegro de Diego Velázquez). Esto por la aparición del texto en la biblioteca que acompaña a Sor Juana en su «retrato».²³

¹⁷Miguel Cabrera, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas, observadas con la dirección de las reglas del Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México por Don Miguel Cabrera pintor de el Ilmo. Sr. D. D. Manuel Joseph Rubio, y Salinas, dignísimo Arzobispo de México, y de el Consejo de su Magestad, &c. a quien se la consagra* (México: Imprenta del Real, y más Antiguo Colegio de san Ildefonso, 1756), 29. Consulta digital, disponible en: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080026900/1080026900.PDF>

¹⁸Cabe recordar que, a san Lucas se le atribuye el primer «retrato» de la Virgen María en la presencia milagrosa de ella. En enorme medida, la imagen de María se sostiene gracias a este milagro, aunque se desconozca la ubicación de la pintura original.

¹⁹ Mues, *La libertad del pincel*, 19.

²⁰ Zaragoza, *Miguel Cabrera*, 17.

²¹ Zaragoza, *Miguel Cabrera*, 20.

²² Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera*, 20.

²³ Carrillo y Gariel, *El pintor Miguel Cabrera*, 20.

El prestigio y popularidad que alcanzó lo rebasó, la alta demanda de sus obras le generó tener que rechazar encargos o posponerlos.²⁴ Como se habrá notado en estas líneas, su carrera lo consolidó como uno de los pintores más reconocidos de su tiempo. La pintura que elaboró de Sor Juana Inés de la Cruz, y que hoy pertenece a la colección del Museo Nacional de Historia «Castillo de Chapultepec», trascendió hasta convertirse en un elemento importante del imaginario colectivo nacional, que le da rostro al legado de Sor Juana. Su productiva vida llegó a su fin el 15 de mayo de 1768, en la Ciudad de México.²⁵

Ahora bien, retomando la mención de los tratados pictóricos, es importante señalar que además de las publicaciones de Palomino y Pacheco, también ingresaron a estas tierras otros tratados pictóricos. Se tiene noticia de *Diálogos*, de Vicente Carducho,²⁶ escrito en el año de 1648; y del *Arte maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*, del fraile jesuita italiano Francesco Lana y que data de 1670. Este último se conoció en la Nueva España en la primera mitad del siglo XVIII.²⁷ La introducción, lectura, e influencia de estas obras, como lo vimos con *Maravilla Americana*, contribuye a desmontar la idea difundida en algunas investigaciones, de que la pintura novohispana del siglo XVIII no involucraba el intelecto artístico, e inclusive fuera señalada como «decadente».²⁸

Uno de los principales investigadores que desarrolló esta idea de «decadencia» fue Manuel Toussaint. Según Paula Mues, «el juicio de Toussaint era compartido por un gran número de estudiosos de la pintura, algunos anteriores y muchos posteriores a él, que restaban

²⁴ Zaragoza, Miguel Cabrera, 24.

²⁵ Zaragoza, Miguel Cabrera, 24.

²⁶ Gabriela Siracusano, *El poder de los colores* (Argentina: FCE, 2005), 39-40.

²⁷ Aunque *Arte maestra* es una traducción, tiene un párrafo añadido del original que reconoce expresamente la tradición pictórica de Nueva España:

«Algunos hazen sobre la paleta varias templeas acomodadas ael uso que hade tener deellas: en estos nuestros Reynos de las Indias, duró muchos años esta destemplada necedad; hasta que Juan Rodríguez Juárez, el Villalpando, y Aguilera famosísimos en sus pinturas despreciaron con animo verdaderamente heroyco esta cansada timidez, introduciendo las mezclas delos colores delos pinceles al lienzo» (sic).

Este hecho es de vital importancia para resaltar la vida propia que tenía el ejercicio de la pintura en el territorio novohispano. Demuestra que la pintura en la Nueva España, más allá de la producción, también tuvo un desarrollo propio, influenciado por la teoría de los tratados pictóricos que llegaron a este continente.

Tomado de: Paula Mues, *El Arte maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano* (Ciudad de México: Museo de la basílica de Guadalupe, Estudios en torno al arte, 2006), 17-33.

²⁸ Quizás el libro más influyente de pintura virreinal sea *Pintura colonial en México* de Manuel Toussaint, en donde el autor considera decadente a la pintura del siglo XVIII. «A la gran floración pictórica que llena de esplendor los primeros cuartos del siglo XVII, floración que podría enorgullecer a cualquier país, sigue un periodo de decadencia que abarca los últimos veinticinco años del 1600 y todo el resto de la época llamada colonial».

Por otra parte, en *Técnica de la pintura de Nueva España*, Abelardo Carrillo y Gariel señala: «Miguel Cabrera marca la declinación del Barroco y el principio de un neoclasicismo que nace y muere con él».

importancia a toda la producción pictórica del siglo XVIII, contraponiéndola a la del siglo XVII». ²⁹

Las sugerencias de decadencia, comúnmente, vienen asociadas al empleo del término «barroco», que es el que se asigna con frecuencia al arte virreinal, por corresponder en periodo histórico. Sin embargo, resulta inexacto e inapropiado para referirse a la pintura novohispana porque está acuñado para estudiar al arte desarrollado propiamente en Europa ³⁰ y que, por extrapolación, fue asociado a las expresiones artísticas de la Nueva España. Las comparaciones de la pintura americana frente a la europea han sido perjudiciales para su comprensión y apreciación.

Escribo lo anterior porque me he propuesto alejarme de esos prejuicios y para eso, encuentro importante descartar el término «barroco» como categoría en este escrito, en cambio, encuentro más sensato por ahora, describir cuidadosamente lo que observo.

Sobre esta misma línea de evitar las comparaciones con la pintura europea, asistí a una conferencia en donde otro de los asistentes preguntó «¿cuándo se separó la pintura novohispana de la española?» A lo que el ponente respondió: «siempre estuvo separada y siempre tuvo sus propios componentes, sin dejar de tener referentes europeos». ³¹

Recientemente, los esfuerzos por identificar tales «componentes y referentes», tan particulares en cada virreinato, se han incrementado. Por lo que pude percibir de las lecturas que me sugirió la doctora Mues, los estudios sobre la tradición novohispana son cada vez mayores y más frecuentes. En lo personal, considero que la publicación *Pintando en México*, ³² fue la que especialmente me aproximó hacia la comprensión de la evolución interna del arte mexicano durante el siglo XVIII.

²⁹ Paula Mues, *La libertad.*, 10.

³⁰ «¿Barroco? Reflexiones sobre la pintura virreinal», video de youtube, ponencia de Paula Mues Orts, 1:07:17, publicado por «INAH TV». Transmitido en vivo el 17 de septiembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?feature=youtu.be&v=fSmDtUZ6fSs&fbclid=IwAR0XYB9yv2MaUkUQ8YUsDpJxSjeuN7pIU4fskFJt7UIrk4lpyl2ySNpCmH8&app=desktop>

³¹ «¿Barroco? Reflexiones sobre la pintura virreinal», video de youtube, ponencia de Luis Javier Cuesta, 55:56, publicado por «INAH TV». Transmitido en vivo el 17 de septiembre de 2020, <https://www.youtube.com/watch?feature=youtu.be&v=fSmDtUZ6fSs&fbclid=IwAR0XYB9yv2MaUkUQ8YUsDpJxSjeuN7pIU4fskFJt7UIrk4lpyl2ySNpCmH8&app=desktop>

³² Luisa Elena Alcalá, Jaime Cuadriello, Ronda Kals, Ilona Katzew y Paula Mues, *Pintando en México, 1700-1790: Pintix Mexici* (Los Ángeles: LACMA y Fomento Cultural Banamex, 2017).

Acercamiento a la técnica de Miguel Cabrera ¿Qué hay debajo de la imagen pictórica?

Durante el quehacer profesional de la restauración y conservación, he tenido oportunidad de estar en contacto directo con pinturas novohispanas, lo cual considero un privilegio. De estos encuentros, me asombra contemplar sistemas pictóricos fuertes y estables. Eso es lo que entiendo por técnica y es lo que voy a explicar a continuación.

En más de diez años observando pinturas novohispanas, puedo decir que los deterioros de la inmensa mayoría fueron ocasionados por acciones inapropiadas como montajes, almacenamientos, traslados, etc. En otras palabras, por factores externos a la manufactura de las piezas.

Esas pinturas emiten sus mensajes a través de los siglos gracias a que, técnicamente, son el resultado de un conocimiento profundo de los materiales que las componen. Desentrañar esos sistemas, interpretarlos y llevarlos a la práctica es lo que configuró en primer término mi interés en la pintura. No me representa un problema invertir el tiempo que sea necesario para preparar rigurosamente un soporte, desde la selección de la «receta», la madera, el textil, el aparejo y la imprimación, hasta la selección del barniz final. Mi primera gran satisfacción al pintar, es la de contemplar la resolución de un sistema pictórico compatible y armonioso.

Busqué acercarme a estudios integrales en torno a la técnica de Miguel Cabrera. Del pintor ya se han escrito informes de identificación de materiales en México, y actualmente, también en el Museo de las Américas de Madrid, en España.³³



Inspección visual de la obra «Sor Juana Inés de la Cruz» de Miguel Cabrera. Colección del Museo Nacional de Historia.

³³ Durante el año 2019, en una visita personal al Museo de las Américas de Madrid, España, observé una colección de pinturas firmadas por Miguel Cabrera. Actualmente se están desarrollando investigaciones en torno a la técnica del pintor. Lamentablemente no tuve oportunidad de consultarlas porque se encuentran inéditas.

De acuerdo con la doctora Elsa Arroyo, una «investigación integral» de técnicas pictóricas es el espacio en donde:

[...]se reúnen planteamientos de diversas disciplinas científicas y humanísticas. Se trata de un área que no está definida rigurosamente, y que sus metodologías de estudio, por las variantes que implica cada caso, no impone modelos teóricos, [...] sino que se constituye como un enfoque abierto y flexible, donde se combinan diversos saberes para responder a problemas generales, sobre el proceso de manufactura y creación de la obra.³⁴

De la cita anterior, vale la pena diferenciar los dos grandes objetivos de la aplicación de recursos científicos y humanísticos en el estudio de obras de arte. Primero, que son útiles para conocer la naturaleza de los materiales y, segundo, que pueden derivar en la deducción de los conocimientos propios del taller del artista y de sus procesos creativos.

En épocas recientes, se ha comenzado a definir esta disciplina como «historia técnica del arte»,³⁵ que precisamente combina a la historia y la historia del arte, con análisis científicos que sustenten la reconstrucción experimental de técnicas pictóricas. En una entrevista con la doctora Mues, me comentó que, con esa especificidad, no se han realizado en México estudios en torno al pintor Miguel Cabrera. Lo que estoy presentando en este apartado no busca ser una aportación a la «historia técnica del arte», sino una aproximación a la secuencia pictórica de Cabrera para adaptarla a mi proceso creativo, en miras de explorar la actualización del uso y función de la pintura novohispana, como herramienta para el desarrollo del lenguaje visual.

Durante mi búsqueda, fue muy valioso el apoyo del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (LDOA-IIE), donde me proporcionaron dos informes que coordinó la doctora Arroyo, sobre la identificación material e interpretación por estratos de dos pinturas que representan a la Virgen de Guadalupe. En esa misma vía, también solicité a la Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía (ENCRyM) y a la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC), los informes de restauración referentes al pintor. De lo anterior obtuve información sobre ocho pinturas más. En su mayoría se tratan de informes técnicos sobre prácticas de campo realizadas en el Museo Regional de Durango, durante la década de los

³⁴ Elsa Minerva Arroyo, «La presencia de la imagen. Estudios sobre las técnicas y los materiales de la pintura novohispana», en *De la latencia a la elocuencia, diálogos del historiador del arte con la imagen*, coord. Mónica Pulido (Morelia: UNAM-Escuela Nacional de Estudios superiores Unidad Morelia, 2017), 26.

³⁵ Arroyo, «La presencia de la imagen», 26.

90s, donde los alumnos restauraron una colección que aborda la vida de la Virgen María y que se presume, fueron encargadas a Cabrera por jesuitas.

Solamente en un informe del año 2012 de la ENCRyM, se presentan resultados de análisis instrumentales sobre la composición de la capa pictórica. En lo general, los informes son relatorías de procesos de restauración, con algunas especificaciones técnicas de materiales constitutivos y de manufactura.

Derivado de esas lecturas observé un mismo orden de construcción en el sistema pictórico de Cabrera, así como notables coincidencias en el comportamiento de cada estrato. En términos materiales, las pinturas observadas están compuestas por seis estratos, comenzando por la selección de un bastidor de cinco miembros (dos largueros, dos cabezales y un travesaño); soporte textil de lino, encolado por ambos lados, tensado y adherido al bastidor; aplicación de aparejo o base de preparación gris; aplicación de imprimatura con óxidos de hierro; desarrollo cromático, o capa pictórica, y finalmente; barniz de protección.

Como he mencionado, el estudio de una técnica pictórica va más allá de la búsqueda, lectura y síntesis de informes localizados. Si bien lo anterior representa un avance para acercarme a la naturaleza del pintor, reconozco importantes líneas de investigación. Por ejemplo, la aplicación de análisis científicos en conjuntos de obras de diversas temporalidades; o la intervención de otras disciplinas humanísticas para interpretar lo relacionado a los conocimientos propios de su taller; posibles etapas como pintor; influencias; etcétera.

Acercamiento material a los estratos pictóricos

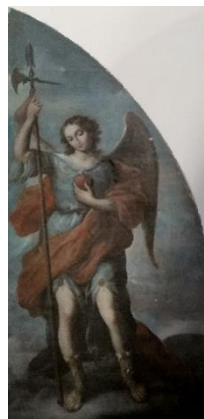
En la terminología artística derivada de los tratados pictóricos, no se ha establecido un consenso sobre la nomenclatura de los estratos. Cada tratadista, dependiendo de la época, los define a su modo.³⁶ En esta investigación, me centré fundamentalmente en sintetizar los aspectos técnicos que encontré en los informes consultados (ver tabla 1). La nomenclatura está basada en los tratados de Francisco Pacheco y Antonio Palomino de Castro y Velasco, por ser los más cercanos a Cabrera.³⁷

³⁶ Arroyo, «La presencia de la imagen», 39.

³⁷ En la pintura de Sor Juana Inés de la Cruz realizada por Miguel Cabrera se observa un ejemplar del *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, que el artífice pintó en la biblioteca de la monja. Por otra parte, el historiador

Tabla 1: informes técnicos de intervención e investigación sobre diez pinturas de Miguel Cabrera.³⁸

«Arcángel Pasionario manto rojo»³⁹
Miguel Cabrera.
Óleo sobre tela.
Siglo XVIII.
2.32 x 98.5cm.
Colección: Museo Regional de Historia de Aguascalientes.



«Arcángel Pasionario manto ocre»⁴⁰
Miguel Cabrera.
Óleo sobre tela.
Siglo XVIII.
2.32 x 98.5cm.
Colección: Museo Regional de Historia de Aguascalientes.



Abelardo Carrillo y Gariel, en su libro *El pintor Miguel Cabrera*, señala que, en *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, publicación escrita por el propio Cabrera, encontró citas del tratado *Museo pictórico y escala óptica* de Antonio Palomino de Castro y Velasco.

³⁸ Todos los informes consultados se encuentran inéditos, sin embargo, para el caso de los informes de la ENCRyM, la consulta es pública en la biblioteca de la propia escuela.

³⁹ Karla Jiménez, Rebeca Maqueda, «Informe de los procesos realizados a dos arcángeles pasionarios procedentes del Museo Regional de Historia de Aguascalientes» (Informe, ENCRyM, 2012),11-12.

⁴⁰ Jiménez, «Informe de los procesos», 11-12.

«Jesús entre los doctores»⁴¹

Miguel Cabrera.

Óleo sobre tela.

Siglo XVIII.

1.67 x 1.07cm.

Colección: Museo Regional Durango.



«La adoración de los Reyes»⁴²

Miguel Cabrera.

Óleo sobre tela.

Siglo XVIII.

1.67 x 1.07cm.

Colección: Museo Regional Durango.



«La circuncisión»⁴³

Miguel Cabrera.

Óleo sobre tela.

Siglo XVIII.

1.67 x 1.07cm.

Colección: Museo Regional Durango.



⁴¹ Sandra López, «Informe de restauración del Seminario Taller de pintura de la obra Jesús entre los doctores de Miguel Cabrera» (ENCRyM, 1996).

⁴² Esther Reynoso, «La adoración de los reyes» (ENCRyM, 1996).

⁴³ Beatriz Fernández Cueto, «La circuncisión» (ENCRyM, 1994).

«La coronación de la Virgen»⁴⁴
Miguel Cabrera.
Óleo sobre tela.
Siglo XVIII.
1.67 x 1.07cm.
Colección: Museo Regional Durango.



«La presentación del niño en el Templo»⁴⁵
Miguel Cabrera.
Óleo sobre tela.
Siglo XVIII.
1.67 x 1.07cm.
Colección: Museo Regional Durango.



«Purísima Concepción»⁴⁶
Miguel Cabrera.
Óleo sobre tela.
Siglo XVIII.
1.67 x 1.07cm.
Colección: Museo Regional Durango.

(Sin imagen)

⁴⁴ Sandra Zetina, «Coronación de la Virgen, obra del pintor Miguel Cabrera» (ENCRyM, 1995).

⁴⁵ Lourdes Palomino, «Informe sobre los procesos de conservación en la pintura: La presentación del niño en el templo de Miguel Cabrera» (ENCRyM, 1997).

⁴⁶ Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete, «Purísima concepción de Miguel Cabrera» (ENCRyM, 1993).

«Virgen de Guadalupe»⁴⁷

Miguel Cabrera.

Óleo sobre tela.

Siglo XVIII.

1.16 x 1.04cm.

Colección: Catedral de Puebla.

Foto: Pedro Ángeles, 2013 AFMT,

©LDOA, IIE-UNAM



«Virgen de Guadalupe»⁴⁸

Miguel Cabrera

Óleo sobre tela

Siglo XVIII

174 x 108cm

Colección: Templo de san Francisco
Javier, Tepotzotlán, Museo Nacional del
Virreinato, INAH

Foto: Eumelia Hernández, 2012 D.R.

©LDOA, IIE-UNAM



Es bastante probable que la siguiente lectura por ser una síntesis de informes técnicos, resulte densa. En mi experiencia, cada vez que intenté llevar a la práctica (a prueba y error), la construcción de una pintura con base en informes técnicos, fracasé. No quiero decir que consulté escritos ineficientes, quiero decir que no pude conjugar el saber y el hacer. Sostengo que el mejor atajo para entender técnicas pictóricas, es observar a un maestro con experiencia.

En este primer acercamiento a la construcción técnica, soy consciente de las posibles dificultades de comprensión, por las cuales he pasado yo. En el tercer capítulo, que es plenamente experimental, me planteé el ejercicio de llevar a la práctica esta información

⁴⁷ Elsa Arroyo Lemus, «Informe técnico de la pintura de Miguel Cabrera Virgen de Guadalupe, óleo sobre tela, 1756, perteneciente a la colección de la Catedral de Puebla» (Informe inédito, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, IIE, UNAM, 2013), 4.

⁴⁸ Elsa Arroyo Lemus, «Informe técnico de la pintura de Miguel Cabrera, Virgen de Guadalupe, perteneciente a la colección del templo de san Francisco Javier, Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato, INAH» (Informe inédito, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, IIE, UNAM, 2013),10.

interpretada y adecuada a medios actuales, primero en la copia de un fragmento del retrato de Sor Juana y luego, en mi autorretrato.

Bastidor (soporte auxiliar)

En las obras estudiadas de Cabrera observé una selección de bastidores de cinco miembros; dos largueros, dos cabezales y un travesaño, unidos mediante ensambles de caja y espiga, comúnmente utilizados en las pinturas novohispanas.

En ningún caso se realizó la identificación de las maderas, pero en todos los casos se presume el uso de alguna especie de cedro. «No hay estudios globales del tipo de bastidores más representativos, ni sobre el tipo de madera empleada en la construcción, aunque se sabe que el pino, el cedro y el oyamel, eran las maderas más usadas en la elaboración de las pinturas de la Nueva España».⁴⁹

Soporte textil

Es notable la predilección del pintor por linos gruesos con tejidos de tafetán ligeramente abiertos, de entre nueve y once hilos entramados por cm². «La mayor parte de la producción pictórica en la Nueva España durante los siglos XVII y XVIII fueron hechas con soporte de lino [...] en los reinos españoles se vendían lienzos importados de Francia, Inglaterra, Alemania y Países Bajos».⁵⁰

En los informes se señala que las telas apenas eran del tamaño de los bastidores o incluso quedaban chicas, por lo que se tensaban hacia los cabezales con clavos y se aplicaba un encolado,⁵¹ que además de hacer la función de sellar el lino para recibir el siguiente estrato, también se empleaba para adherirlo a los cantos frontales del bastidor (las telas no daban la vuelta hacia los cantos laterales). En los casos en donde la tela no cubría totalmente, se aplicaban pastas sobre el bastidor para no dejar al descubierto la madera. Estas pastas también se aplicaban para resanar las perforaciones de los clavos utilizados durante la tensión, puesto

⁴⁹ Arroyo, «La presencia de la imagen», 35.

⁵⁰ Arroyo, «La presencia de la imagen», 37.

⁵¹ «Encolar» es la aplicación de un adhesivo de origen animal. Generalmente proviene de la ebullición de cartílagos de conejos.

que cuando la tela quedaba bien adherida, los clavos se retiraban. «El uso de pastas era habitual en la Nueva España por motivos económicos, los materiales eran costosos y debían aprovecharse al máximo».⁵²

Los soportes de lino tensados y adheridos también están encolados por la parte posterior, seguramente para evitar que el aparejo traspasara la tela. De esta manera, se creaba un equilibrio de esfuerzos, es decir, que la tensión que generó el encolado por el anverso se generó también por el reverso.⁵³

Aparejo (base de preparación)

El aparejo consiste en impregnar con distintos componentes al soporte textil para que pueda recibir la capa pictórica de forma técnicamente segura. De su aplicación adecuada dependerá tanto el éxito técnico como el artístico. Aunque hay una infinidad de recetas, se podría resumir que se componen por aglutinantes, materia de carga y de manera opcional, de pigmentos.⁵⁴

Cabrera siguió la «regla de oro» que repetidamente menciona el tratadista Francisco Pacheco en su escrito *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza*. Esta regla consiste en el desarrollo pictórico de *graso* sobre *magro*. En este caso, por ejemplo, las pinturas al óleo (*graso*), fueron aplicadas sobre un aparejo magro (*no graso*). De acuerdo con los informes, el pintor aplicaba los aparejos de color blanco-grisáceo y de consistencia espesa, por medio de un rasero para cubrir los intersticios de la tela. El material de carga denominado «creta» es un carbonato de calcio y magnesio en abundante combinación con negro de carbón, lo que le da su tono grisáceo.

⁵² Rita Sumano, «Los soportes textiles de pintura de caballete en México, siglos XVII-XIX. Aportaciones históricas tras su restauración», GE-Conservación, núm. 3, (2012): 201-213.

⁵³ El primer semestre de la licenciatura en Restauración consiste en conocer y experimentar con muy diversos materiales conociendo, al mismo tiempo, sus características físicas y químicas. En una de las prácticas preparamos 70 gr de cola de conejo disuelta en un litro de agua y la aplicamos sobre una superficie de vidrio. Al secar, el adhesivo se contrajo y la tensión fue tan fuerte que el vidrio se fracturó. Esta contracción resulta de gran utilidad para la tensión de los lienzos sobre los bastidores. Pero también es importante aplicarla por el reverso para equilibrar los esfuerzos en el soporte textil. A su vez, también cumple una función de conservación, porque actúa como aislante de polvo y sella la superficie, evitando que los subs ecutentes estratos se absorban o traspasen.

⁵⁴ Manuel Huertas, *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas II* (Madrid: Akal, 2010), 54.

Aunado a las muchas recetas de los tratadistas, hay que considerar que la pintura novohispana, además, adecuó las materias de carga según su contexto geográfico. Se presume que el aglutinante para el aparejo es cola de origen animal.⁵⁵

Imprimación

Por encima del aparejo grisáceo, Cabrera aplicaba una mezcla delgada y colorida que se denomina imprimación en los tratados españoles. La imprimación es el tratamiento opcional que se aplica sobre el aparejo. Técnicamente cumple con una función estética que consiste en modificar la luminosidad y el color de la capa pictórica, acelerando el proceso de trabajo y aportando efectos, texturas y calidades.⁵⁶

De acuerdo con los estudios elaborados en el Instituto de Investigaciones Estéticas, la imprimatura se compone de materiales arcillosos en combinación con pigmentos mezclados para dar una coloración rojo oscuro (tierra roja mezclada con bermellón, hematita y negro de carbón). Contiene cargas compuestas por silicatos de aluminio, magnesio y calcio (son fragmentos de rocas color amarillo y negro), y hay restos de cuarzo transparente.⁵⁷ También se menciona la presencia de albayalde que, de acuerdo con Francisco Pacheco, era empleado para darle más cuerpo a la imprimación,⁵⁸ pero también, acorde a Palomino, es sabida su aplicación como secativo.⁵⁹

El estrato pictórico y sus elementos

La capa pictórica es un sistema complejo con su propia estratigrafía. Está formada por sucesivas aplicaciones y manipulaciones de óleos, lacas y medios, aplicados sobre el soporte textil preparado. Todo se une al sistema previo para terminar la obra en conjunto.

⁵⁵ Arroyo Lemus, «Informe técnico de la pintura de Miguel Cabrera, Virgen de Guadalupe, perteneciente a la colección del templo de san Francisco Javier, Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato, INAH», 18.

⁵⁶ Manuel Huertas, *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas II*, 88.

⁵⁷ Arroyo, «Informe técnico de la pintura de Miguel Cabrera Virgen de Guadalupe, óleo sobre tela, 1756, perteneciente a la colección de la Catedral de Puebla», 10.

⁵⁸ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza* (Madrid: Cátedra, 1990), 481.

⁵⁹ Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica Tomo II* (Madrid: Edición digital de la Imprenta Sancha: 1797), 56.

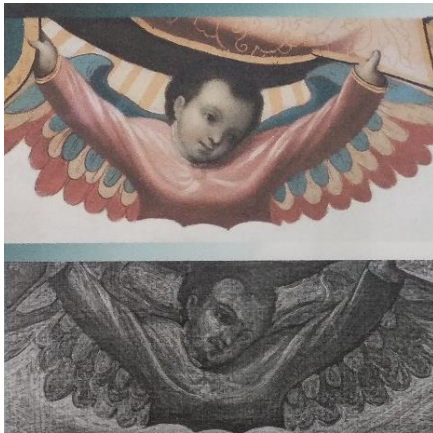
El desarrollo cromático es un reflejo de la relación que existe entre el artista y la materia. Tiene de especial que es el lugar en donde se configura el gesto, es decir, lo que caracteriza e identifica a cada artista, siendo «el equivalente a la caligrafía en cada persona».⁶⁰ Considero que la interpretación y estudio del «gesto» de otro pintor, se puede llevar a cabo elaborando estudios de copias, sin olvidar que saber copiar, en mi opinión, es la mitad del camino en la formación de un intérprete de pintura, la otra mitad es el ejercicio creativo para desarrollar la capacidad de entender el oficio desde la práctica.

Dibujo subyacente

Dibujar sobre la imprimatura lo que se va a pintar, es lo que también se conoce como «encajar el dibujo», y tiene el propósito de visualizar la composición dentro de los límites del soporte preparado. Ese momento se aprovecha para evaluar si se ha logrado pasar el boceto al lienzo y si las proporciones están funcionando. Lo anterior es relevante porque es sabido que Miguel Cabrera reprodujo en varias ocasiones la imagen de la Virgen de Guadalupe, para lo cual seguramente empleó plantillas. En ese caso, el dibujo previo le debió servir para agilizar el trabajo.

Solamente la doctora Arroyo menciona haber detectado, mediante análisis de Reflectografía Infrarroja (IR), la presencia de dibujos o trazos preliminares en las dos representaciones de la Virgen de Guadalupe, analizadas en el LDOA. En ambos casos se observaron líneas delgadas y sueltas elaboradas con carboncillo, para marcar la forma general de las figuras.

⁶⁰ Manuel Huertas, *Materiales, II*, 95.



Trazo preliminar en la representación de la «Virgen de Guadalupe» de la colección del Museo Nacional del Virreinato (INAH).

Imagen obtenida del «Informe técnico (inédito) de la pintura de Miguel Cabrera, Virgen de Guadalupe, perteneciente a la colección del templo de san Francisco Javier, Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato, INAH», que elaboró la Dra. Elsa Arroyo.

Fotografía: Eumelia Hernández, 2012. D.R. ©LDOA-IIE-UNAM



Trazo preliminar en la representación de la «Virgen de Guadalupe» de la colección de la Catedral de Puebla.

Imagen obtenida del «Informe técnico (inédito) de la pintura de Miguel Cabrera *Virgen de Guadalupe*, óleo sobre tela, 1756, perteneciente a la colección de la Catedral de Puebla», que elaboró la Dra. Elsa Arroyo.

Fotografía: ©LDOA- IIE-UNAM.

Identificación de la paleta

Para la Nueva España son pocos los estudios científicos que abordan las paletas de los artífices, el uso de pigmentos o materiales nativos, la preparación a partir de recetas locales y el mestizaje de las técnicas.⁶¹ Sin embargo, se conocen muchos de los pigmentos que se usaban, cuál era su costo, las diferentes calidades con las que se comerciaba, su lugar de extracción y vías de comercio.⁶²

La gama de pigmentos empleados en la Nueva España durante el siglo XVIII se conformó por solo seis colores: rojo, verde, azul, amarillo, negro y blanco, y así se mantuvo casi todo ese siglo.⁶³ «Sin duda, el pigmento que revolucionó la configuración de los esquemas de color fue el azul de Prusia (primer pigmento sintético). En la nueva España su

⁶¹ Arroyo, «La presencia de la imagen», 43.

⁶² Arroyo, «La presencia de la imagen», 44.

⁶³ Mónica Zavala, «La paleta del pintor novohispano» (Tesis, UNAM, 2013), 144.

introducción se remonta a los años posteriores a 1730»⁶⁴ y se identificó su presencia en la pintura de Cabrera.

En la siguiente tabla se presenta la identificación de pigmentos que realizó el LDOA-IIIE, en dos «retratos» de la Virgen de Guadalupe.

Tabla 2: identificación de pigmentos empleados en dos pinturas de Miguel Cabrera.			
Color.	Identificación y composición.	Obra: «Virgen de Guadalupe» Catedral de Puebla. ⁶⁵	Obra: «Virgen de Guadalupe» MNV. ⁶⁶
Blanco.	Blanco de plomo o albayalde de dos tipos: uno partícula fina y conglomerado (carbonato básico de plomo).	x	x
Azul.	Índigo (colorante orgánico obtenido de una planta de género indigófera).		x
Azul de Prusia.	Azul de Prusia (ferrocianuro férrico).	x	
Amarillos.	Ocre (tierra ocre, óxido de hierro hidratado y arcilla).	x	x
	Oropimente (trisulfuro de arsénico).		x
	Amarillo de cromo estaño (estannato de plomo).		x
Rojo.	Bermellón (sulfuro de mercurio).	x	x
	Laca orgánica roja (no identificada).	x	x
	Tierra roja (tierra de óxido de hierro con diferentes fragmentos de minerales procedentes de la veta de obtención).	x	x
	Hematita (óxido de hierro).	x	x
	Minio (tetróxido de plomo).	x	x
Verde.	Resinato de cobre (acetato básico de cobre con resina natural).	x	x
Pardo.	Tierra parda rojiza (tierras con óxido de hierro e impurezas)		x
	Bitumen o un material pardo oscuro no identificado (hidrocarburos).		x

⁶⁴ Arroyo, «La presencia de la imagen. Estudios sobre las técnicas y los materiales de la pintura novohispana», 44.

⁶⁵ Arroyo, «Informe técnico de la pintura de Miguel Cabrera Virgen de Guadalupe, óleo sobre tela, 1756, perteneciente a la colección de la Catedral de Puebla», 21.

⁶⁶ Arroyo Lemus, «Informe técnico de la pintura de Miguel Cabrera, Virgen de Guadalupe, perteneciente a la colección del templo de san Francisco Javier, Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato, INAH», 44.

Negro.	Negro de humo y negro de carbón (carbón).	x	x
Oro.	Hoja de oro (aleación de oro, plata y cobre).	x	x

Para complementar la información, presento también los resultados obtenidos de una práctica de campo de la ENCRyM, realizada en el año 2012, en donde el tipo de análisis aplicado fue Fluorescencia de Rayos X, el cual ofrece una identificación de elementos, como se muestra en la siguiente tabla.

Esquema de la localización de la toma de muestras en dos arcángeles elaborados por Miguel Cabrera, colección del Museo Regional de Aguascalientes.

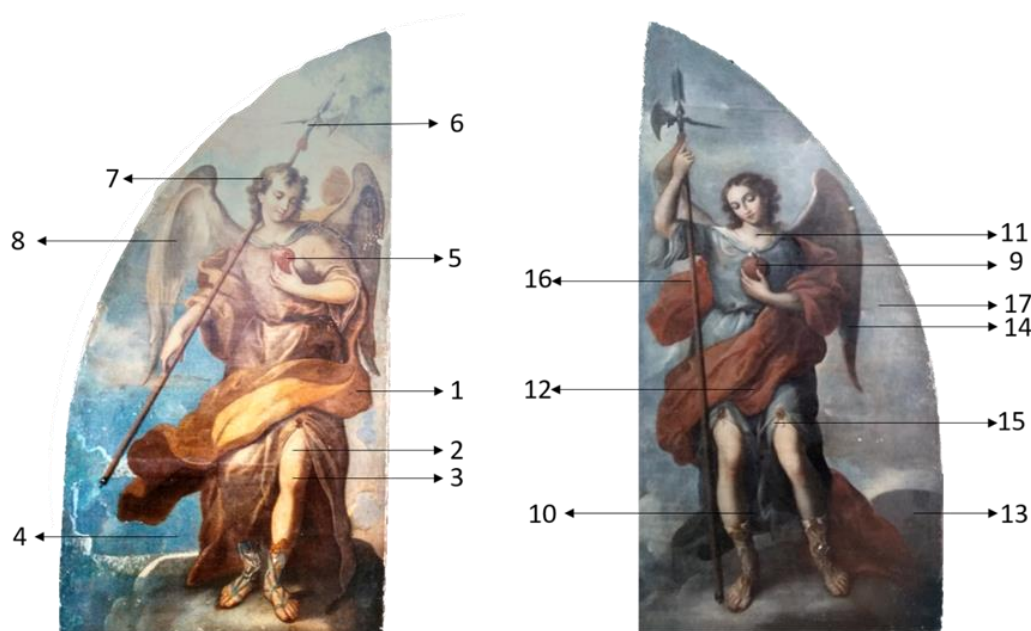


Tabla 3: identificación de elementos e interpretación de pigmentos encontrados (de acuerdo con la composición elemental), mediante fluorescencia de rayos X.⁶⁷

Núm.	Ubicación	Color	Elementos presentes	Interpretación
1	Sección en el manto	Café	S, Ca, Fe, Cu, Zn, As, Pb	Yeso Blanco de España Óxido de Hierro Ocre Oropimente

⁶⁷ Jiménez, «Informe de los procesos realizaos a dos arcángeles pasionarios procedentes del Museo Regional de Historia de Aguascalientes», 11-15.

				Blanco de plomo
2	Pierna izquierda	Encarnación	S, Ca, Fe, Hg, Pb, Zn	Bermellón Yeso Blanco de España Óxido de hierro Ocre Blanco de plomo
3	Pierna izquierda	Encarnación	Ca, Fe, Zn, Pb, Sr	Óxido de hierro Blanco de España Blanco de Plomo
4	Cielo	Azul	S, Ca, Fe, Hg, Pb, Sr, Cu	Yeso Blanco de España Óxido de Hierro Blanco de plomo Azurita Añil Tierra verde
5	Corazón	Rojo	S, Ca, Fe, Hg, Pb, Sr, Cu	Óxido de Hierro Cinabrio Bermellón Blanco de plomo
6	Metal de la lanza	Negro	S, Fe, Cu, Zn, Pb, Sr	Negro de humo
7	Cabello	Café	S, Ca, Fe, Cu, Hg, Zn, Pb, Sr	Yeso Blanco de España Óxido de Hierro Blanco de plomo Ocre Bermellón
8	Ala	Blanco	S, Fe, Cu, Hg, Zn, Pb, Sr	Yeso Blanco de plomo
9	Centro el corazón	Rojo	S, Ca, Fe, Cu, Hg, Pb, Sr	Óxido de Hierro Cinabrio Bermellón Blanco de plomo
10	Pliegue de la túnica	Azul oscuro	S, Ca, Ba, Fe, Cu, As, Pb, Sr	Yeso Blanco de España Óxido de Hierro Blanco de plomo Azurita Añil Tierra verde
11	Cuello	Encarnación	S, Ca, Fe, Cu, Pb, Sr	Bermellón Yeso Blanco de España Óxido de hierro

				Ocre Blanco de plomo
12	Cadera	Rojo	S, Ca, Fe, Cu, Hg, Pb	Óxido de Hierro Cinabrio Bermellón Blanco de plomo
13	Fondo	Azul	S, Ca, Fe, Cu, Pb, Sr	Yeso Blanco de España Óxido de Hierro Blanco de plomo Azurita Añil Tierra verde
14	Ala izquierda	Café	S, Ca, Fe, Cu, As, Pb, Sr	Yeso Blanco de España Óxido de Hierro Ocre Oropimente Blanco de plomo
15	Veladura de la túnica	Blanco	S, Ca, Fe, Cu, As, Pb, Sr	Yeso, Blanco de plomo
16	Mango de la lanza	Café	S, Ca, Fe, Pb, Sr	Yeso Blanco de España Óxido de Hierro Ocre Oropimente Blanco de plomo
17	Cielo	Azul	S, Ca, Fe, Cu, Zn, Pb, Sr	Yeso Blanco de España Óxido de Hierro Blanco de plomo Azurita Añil Tierra verde

Aunque de primera vista, posiblemente estas tablas parecen innecesarias, no lo son. De ellas, me interesa señalar un aspecto fundamental para mi proceso de experimentación pictórica en el ejercicio de la copia.

Me enfoqué en la presencia de dos elementos que se encontraron presentes en cada muestra: hierro (Fe) y plomo (Pb). Su identificación fue interpretada como pigmentos de óxido de hierro (tierras rojas) y blanco de plomo. Lo anterior, llevado a la práctica, indica que Cabrera debió mezclar en paleta, prácticamente todos sus pigmentos (a excepción del

negro) con un poco de blanco de plomo y tierras rojas. El blanco de plomo se utilizaba como secativo y las tierras rojas son altamente estables.

Por otra parte, en las paletas de color también se usaba vidrio bien molido como excelente secativo para todos los colores. La recomendación de Palomino era combinarlo con aceite de linaza o de nuez.⁶⁸ El vidrio fue empleado en la paleta de Cabrera, y de acuerdo con Arroyo, era como otro óleo imprescindible en la técnica novohispana.

Técnica de aplicación: pintura directa

Miguel Cabrera fue de los pintores novohispanos con mayor producción artística. Además de contar con un taller de grandes dimensiones, debió realizar sus encargos con rapidez. La velocidad la obtuvo con la práctica del oficio, pero también por saber aprovechar al máximo la imprimación roja del lienzo, que funcionaba como tono medio.

⁶⁸ Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica Tomo II*, 56.

Él construía la pintura de primera intención sobre su trazo preparatorio. «A esta acción se le denomina pintura directa, es decir, que la aplicación se realiza en húmedo sobre húmedo, y con la mayor espontaneidad posible, tratando de conseguir el efecto deseado con la mayor economía de medios».⁶⁹

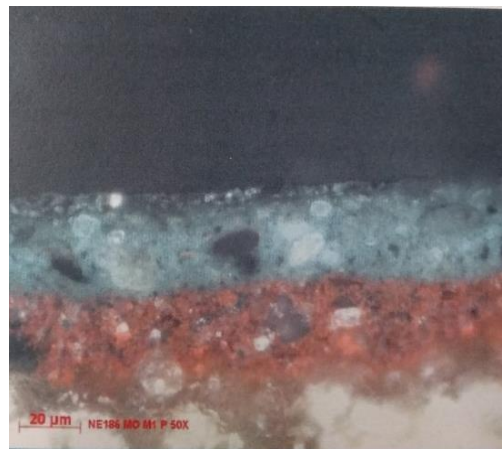


De abajo hacia arriba observamos un estrato delgado que corresponde al soporte textil preparado con cola animal, enseguida se observa un estrato blanco que corresponde al aparejo, posteriormente una capa roja que es la imprimación y finalmente, la capa más delgada que es a la capa pictórica.

De esta imagen en donde se aprecian todos los estratos del sistema pictórico, a excepción del bastidor, cabe distinguir que la capa pictórica es extremadamente delgada en comparación con el resto de los estratos, lo que me sugiere la técnica de pintura directa.

«Sección transversal de los estratos del manto de la Virgen de Guadalupe, con microfotografía de polarización 10x»

Imagen obtenida del «Informe técnico (inédito) de la pintura de Miguel Cabrera *Virgen de Guadalupe*, óleo sobre tela, 1756, perteneciente a la colección de la Catedral de Puebla», que elaboró la Dra. Elsa Arroyo. Fotografía: ©LDOA, IIE-UNAM.



De abajo hacia arriba, observamos una capa blanca con gránulos gruesos que corresponde al aparejo, en seguida, la imprimación en color rojo, también con materiales de carga y, finalmente, en azul-verde, la capa pictórica.

La imprimación roja es un estrato tan delgado como el de la capa pictórica, la pintura verde-azul se aplicó en mezcla. Hasta la superficie se distingue apenas una ligera película que corresponde a alguna veladura o aplicación de barniz coloreado.

«Sección transversal de los estratos azules del manto de la Virgen de Guadalupe, con microfotografía de polarización 50x».

Imagen obtenida del «Informe técnico (inédito) de la pintura de Miguel Cabrera *Virgen de Guadalupe*, óleo sobre tela, 1756, perteneciente a la colección de la Catedral de Puebla», que elaboró la Dra. Elsa Arroyo. Fotografía: ©LDOA, IIE-UNAM.

⁶⁹ Manuel Huertas, *Materiales, II*, 100.

De acuerdo con las estratigrafías observadas en los informes de la Dra. Arroyo, me parece que sus pinturas quedaban finalizadas en la segunda mano o en la tercera como máximo. Lo anterior no le resta complejidad al estrato, por el contrario, señala que es una pintura muy asertiva. En repetidas ocasiones Cabrera dejaba expuesto el fondo rojo vibrante de la imprimación dentro de una misma obra. Esta solución es común en la pintura novohispana, y como mencioné, significaba, además de acelerar la ejecución, aprovechar al máximo los materiales, considerando su alto costo y la dificultad para conseguirlos en la época.

Las siguientes dos características tienen una relevancia técnicamente menor, pero muy alta artísticamente, ya que son distintivos que se sumaron a la identidad de Cabrera: el sello de su taller y su firma. El sello distintivo se encontró en las representaciones de la Virgen de Guadalupe, y es similar a un número «ocho» o signo de «infinito» ubicado en el manto de la virgen. Este es un símbolo distintivo de la obra de Cabrera.⁷⁰ En cuanto a la firma, «Los análisis revelaron que fue pintada con una mezcla oscura de bitumen con residuo de cobre y negro de humo. En la factura de la firma es evidente que se usó una plantilla para ubicar los caracteres. Parece que el empleo de dibujos en plantilla o cartones para trazar la composición era usual, incluso para la colocación de firmas en el taller de Cabrera».⁷¹



Fotografía: Eumelia Hernández, 2010
D.R. ©LDOA, IIE-UNAM

Barniz

El barniz es una capa de protección que cumple con una función técnica y una estética. En el aspecto técnico, protege a la capa pictórica de la exposición directa al medio ambiente. Al paso del tiempo, los barnices se oxidan (degradan) y se pueden percibir amarillos. Por este motivo, su remoción o rebaje es usual en los procesos de restauración, a fin de recuperar el colorido de las pinturas para, posteriormente, reaplicar un nuevo barniz de protección.

⁷⁰ Arroyo Lemus, «Informe técnico de la pintura de Miguel Cabrera, Virgen de Guadalupe, perteneciente a la colección del templo de san Francisco Javier, Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato, INAH», 39.

⁷¹ Arroyo Lemus, «Informe técnico», 42.

Esto explica la enorme importancia de darle el mayor tiempo de secado a una pintura antes de aplicar el barniz. Cuando un barniz se aplica sobre una pintura fresca, éste se integra a la pintura y pasa a formar parte de la capa pictórica, dejando a la pintura sin ninguna protección. Dependiendo de cada caso, la aplicación de barniz a capas pictóricas tan delgadas, como se observan en las pinturas de Cabrera, debiera realizarse al menos seis meses después de concluida la obra.

Cuando se barniza antes de cumplir el tiempo de secado, el barniz no funciona como una capa de protección, sino para saturar los colores, dar profundidad y homogeneizar los brillos. Al hacerse de ese modo, el proceso cumple con una función estética, pero no técnica.

Consideré importante detenerme en estas diferencias porque en la obra «Virgen de Guadalupe» de la colección del Museo Nacional del Virreinato, el LDOA-UNAM informó haber identificado el barniz original que utilizó Cabrera. Esto es sumamente valioso e interesante porque permite aproximarse al material utilizado como barniz en la pintura del siglo XVIII, y también, su método de aplicación. Se menciona primero «una capa gruesa de un barniz ligeramente coloreado con tierra ocre-rojizo, que se aplicó con brocha de manera local, únicamente en la figura de la virgen y su resplandor».⁷²

No se menciona la naturaleza de la resina porque no se llevaron a cabo estudios de caracterización química de materiales orgánicos.⁷³ En cuanto al método de aplicación, la doctora Arroyo señala que fue de una sola mano con brocha gruesa, dejando regiones descubiertas y barnizando por separado la virgen y su resplandor con barniz coloreado.⁷⁴ Aunque regularmente se entiende que los barnices son capas de «sacrificio», y se busca que desde su selección, sean fáciles de remover en el futuro, sorprende que Cabrera haya decidido imprimirle una intención y aprovechar esta capa para crear otros efectos pictóricos, funcionando también como veladura.

Aunque logré acceder a una valiosa identificación inorgánica de materiales presentes en diez pinturas de Cabrera, quedan aún muchas cuestiones por explorar, como la identificación de medios y aglutinantes. No obstante, este avance constituye una excelente plataforma para comenzar con la experimentación de todos los estratos.

⁷² Arroyo Lemus, «Informe técnico», 45-48.

⁷³ Arroyo Lemus, «Informe técnico», 45-48.

⁷⁴ Arroyo Lemus, «Informe técnico», 45-48.

Segundo capítulo

Interpretación pictórica de Sor Juana

Cuando un pintor representa un tema, a los observadores curiosos e interesados nos corresponde aprender sobre él, todo lo que podamos. «Nada de lo que el artista incluye en su obra puede ser desatendido».⁷⁵

Inicialmente, me planteé elaborar un análisis visual del «retrato» de Sor Juana en este espacio, pero me enfrenté con la dificultad de no alcanzar a definir cómo sería ese análisis en una obra novohispana, quiero decir, que con las manifestaciones artísticas tienen lugar experiencias sensoriales y si después, se cuenta con las herramientas necesarias, se podría ofrecer alguna interpretación codificada en categorías.

De acuerdo con Rudolf Arnheim, para traducir a lo escrito lo que se siente-percibe, es indispensable contar con la codificación apropiada⁷⁶ y al no localizar categorías específicas del arte desarrolladas para la pintura de la Nueva España, mi postura es describir lo que observo y percibo. Dicho lo anterior, inicio este capítulo identificando primero, el punto de partida visual que eligió Cabrera para hacer su pintura y segundo, presentando mi opinión sobre la definición de retrato y la descripción de la pintura.

Para guiar esta descripción, además de recurrir a la inmediatez sensorial y perceptual, estuve en comunicación con dos investigadores del Museo Nacional de Historia, me refiero al historiador Salvador Rueda, director del museo, y al maestro Gerardo Enciso Pérez, pintor y dibujante. Con estos recursos, elegí hacerme tres preguntas básicas en torno a la pintura de Sor Juana: ¿qué me transmite?, ¿cuál es la atmósfera que generan los colores? y, ¿cuál es la dinámica general de las formas?

⁷⁵ Arnheim, *Arte y percepción visual*, 22.

⁷⁶ Arnheim, *Arte*, 22.

La referencia visual de Miguel Cabrera

Considero que un «retrato» contemporáneo es la combinación descriptiva entre los rasgos internos y externos de una persona, que puede ofrecer quien la conoce, o ha visto. Me resulta de gran importancia esta definición, porque bajo ese esquema, la imagen de Sor Juana que elaboró Cabrera no es propiamente un retrato en la actualidad, pero sí para la época en que fue realizada, en donde no importaba la verosimilitud fisonómica, sino los atributos. El pintor y la monja ni siquiera fueron contemporáneos. Entonces ¿en qué se basó Cabrera para hacer su pintura?

El historiador Francisco De la Maza reconoce que el dato inicial de la imagen de Sor Juana se obtuvo de un grabado elaborado por Lucas Valdés, para ilustrar la portada del segundo volumen de sus obras completas en el año de 1692.⁷⁷ Aunque se sabe que Sor Juana conoció su trabajo impreso, De la Maza aclara que su imagen en portada no es un retrato (entendiendo el término en su acepción moderna), porque Sor Juana se encontraba en territorio novohispano cuando el grabador elaboró su imagen en Sevilla, España.

Se desconocen los recursos que empleó Valdés para realizar el grabado con el rostro de Sor Juana.⁷⁸ Entre las suposiciones se plantea la existencia de retratos de época, o inclusive, autorretratos desconocidos. Esto último se sostiene gracias a la multiplicidad de referencias que señalan a Sor Juana como estudiosa y ejecutante de artes y ciencias. Así lo afirmó Octavio Paz en una de sus descripciones: «por sí sola era una especie: monja, poetisa, música, pintora, teóloga andante, metáfora encarnada».⁷⁹

El mismo Miguel Cabrera, cuando la pintó al interior de su biblioteca, le incluyó entre sus libros un ejemplar de *El Arte de la Pintura*, del tratadista español Francisco Pacheco, así como otro ejemplar no identificado que lleva por título *Gloria de la Pintura*, haciendo notar que, a su personal consideración, la pintura fue también parte del universo de Sor Juana.

De entre todas las suposiciones respecto al origen de su imagen, sin duda, la más sobresaliente es una pintura al óleo del siglo XVIII, atribuida a Nicolás Enríquez de Vargas (sin fecha ni firma) que se conserva en el Museo de Arte de Filadelfia. Allí se representa a

⁷⁷ De la Maza, Francisco. «El primer retrato de Sor Juana» (mayo 2019) disponible en http://ucsj.edu.mx/dec/sjm/documentos/de_la_maza.pdf

⁷⁸ De la Maza aclara que Sor Juana se encontraba en territorio novohispano, cuando el grabador Lucas Valdés elaboró su imagen en Sevilla, España.

⁷⁹ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, (México: FCE, 1985), 359.

Sor Juana con una inscripción donde se lee: «fiel copia de otra que de sí misma hizo la R.M. Juana Ynés de la Cruz». ⁸⁰

¿Autorretratos desaparecidos?, ¿retratos de época?, ¿copias basadas en la pintura del Museo de Filadelfia?, ¿copias de originales destruidas o desaparecidas?, ¿qué tan cierto es que Sor Juana pintaba?, ¿cómo surgió la imagen fisionómica que hoy conocemos de ella? Todos estos son cuestionamientos sobre los cuales no hay claridad, y aunque no es el objeto de esta investigación reflexionar en torno al origen de su imagen,⁸¹ sí me interesa identificar el punto de partida visual que eligió Miguel Cabrera para su pintura:

El retrato [...] nació sin duda, del seno intelectual de la Nueva España. [...] Toda la escena evoca el ambiente de reflexión, y creación de Sor Juana, representado a gran detalle para dar la sensación de verosimilitud, pretensión que el pintor [M. Cabrera] hizo explícita al manifestar que la obra estaba tomada del retrato original que se resguardaba en el convento de san Jerónimo.⁸²

¿A qué «retrato original» se está haciendo referencia? Octavio Paz en su publicación *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, explica que el pintor Juan de Miranda, pudo haber realizado un retrato de la monja en su viva presencia⁸³ (lo que implicaría cierta clandestinidad dentro de la vida monasterial). Posteriormente, según Paz, de ese supuesto retrato «original», actualmente desaparecido, las monjas jerónimas le encomendaron a Miranda una copia fechada en 1713 (sin fecha en la obra), que hoy forma parte del acervo artístico de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El propio Paz nos confiesa que su hipótesis en torno a que Miranda conoció a Sor Juana, «es plausible pero está prendida con alfileres».⁸⁴

Sin importar la inexactitud de la noticia que escribió Cabrera en el borde inferior del «retrato» de Sor Juana, donde señaló que obtuvo la referencia visual de (citando textualmente una cartela de la pintura): «la copia fiel que sus hermanas las Religiosas guardan con el mayor

⁸⁰ Museo de Arte de Filadelfia (mayo 2019) disponible en <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/39031.html>

⁸¹ Valga la comparación con el «retrato» de la Virgen María, pintado por san Lucas en la presencia milagrosa de ella. Por supuesto, la existencia de Sor Juana es incuestionable, lo que ambas imágenes comparten es que son resultado de la repetición de un arquetipo (convertido luego en prototipo), en donde el modelo nunca es revelado.

⁸² Mues, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, 29

⁸³ Paz, *Sor Juana*, 304-310.

⁸⁴ Paz, *Sor Juana*, 309.

aprecio en la Contaduría del muy Religioso Conv^{to}, del máximo D. el Señor san Jerónimo de esa Imperial Ciudad de Mexico»,⁸⁵ hay que destacar que, el parecido que hay entre la Sor Juana que pintó Juan de Miranda fechada en 1713 y la que hizo Miguel Cabrera en 1750 es innegable, por lo que estoy de acuerdo con diversos autores en que Cabrera se basó en la obra de Miranda para pintar la suya.

⁸⁵ Inscripción que se lee en el borde inferior de la pintura que representa a Sor Juana, elaborada por Miguel Cabrera y firmada en 1750. Colección del Museo Nacional de Historia.

Representaciones significativas de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695)



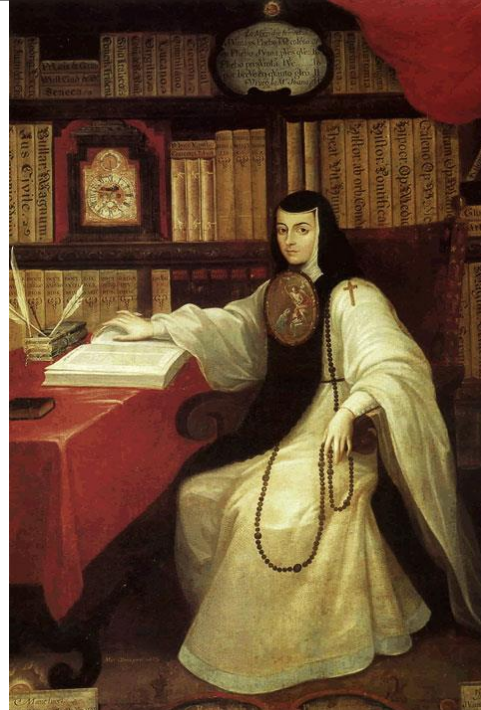
Grabado elaborado por Lucas Valdés. Obra realizada en 1692 para ilustrar la portada de la segunda edición de las obras de Sor Juana.



Óleo sobre tela elaborado en el siglo XVIII (sin fecha ni firma). Supuestamente basado en el autorretrato que se hizo Sor Juana. Colección del Museo de Arte de Filadelfia.



Óleo sobre tela elaborado por Juan de Miranda fechada en 1713. Colección UNAM, México.



Óleo sobre tela elaborado por Miguel Cabrera, firmada en 1750. Colección del Museo Nacional de Historia «Castillo de Chapultepec», México.

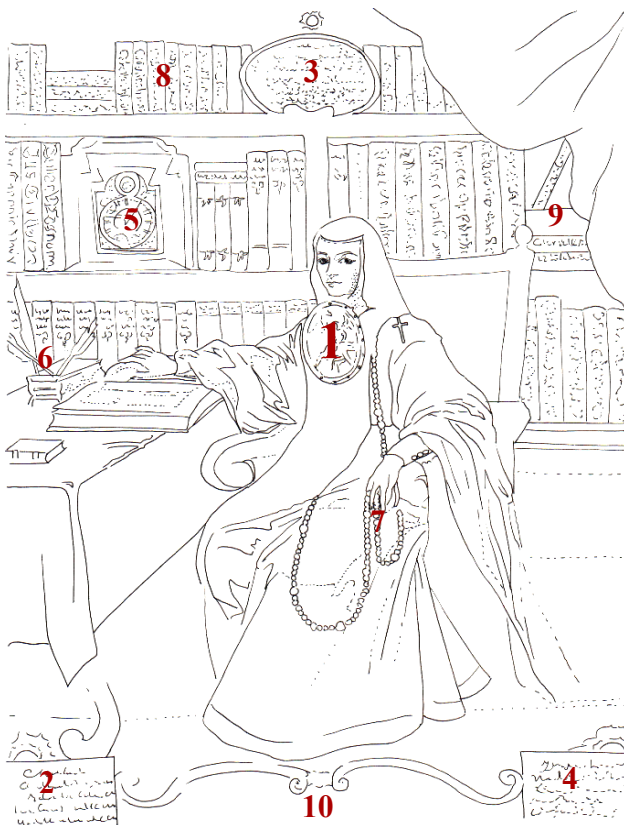
«Este que ves, engaño colorido...»

~Sor Juana

La pintura elocuente ¿Qué me transmite la pintura?

Es cierto que esta pintura es profundamente religiosa, pero también es un espacio en donde el pintor nos permite conocerlo, donde nos muestra sus herramientas plásticas para transformar su intelecto en pintura, y en donde tuvo la libertad para tomar decisiones.

Tomando como punto de partida la obra de Miranda, Cabrera le añadió a su composición aportaciones pictóricas sustanciales. Me parece que la resolvió como si se hubiera planteado un sistema solar en donde la atención se dirige a la figura central de Sor Juana, y alrededor de ella, orbitan los rasgos que mejor la definieron según Cabrera.



Sor Juana, naturalmente, es el motivo de esta pintura, pero no es su fisonomía lo que nos permite saberlo, sino la estrecha relación con los objetos que la rodean. Para la época novohispana, eso es un retrato.

Durante la «lectura» de la imagen, el historiador Salvador Rueda Smithers, en comunicación personal, me brindó una interpretación que voy a transmitir a continuación.⁸⁶ En el esquema a la izquierda, he colocado una serie de números para guiar el recorrido visual.

⁸⁶ Recientemente, esa interpretación fue publicada en una cápsula informativa, que se puede consultar en la página oficial del Museo, disponible en <https://www.facebook.com/museodehistoria/videos/264033631336255>



Empezando al centro por el medallón, (indicado en el esquema con el número 1), observamos representada la escena de la Anunciación. La aparición milagrosa del ángel Gabriel frente a la Virgen María, quien, a su vez, está leyendo el libro de Isaías en actitud de oración. En esa lectura se profetiza que una joven será madre de Dios, y es entonces cuando María decide aceptar su misión divina.

Este es el discurso de apertura, Sor Juana, el sol de este sistema solar, lleva en su pecho la esencia de su misión: «hágase en mí según tu palabra». Su medallón hace alusión a una vida profundamente religiosa, pero también de servicio, de sacrificio y entrega. No es casualidad que la poetisa (al igual que la representación de la Virgen) se encuentra en medio de la lectura y el rezo.

2. Sol naciente

En la esquina inferior izquierda de la pintura inicia el ciclo de su vida. El nacimiento de Juana Inés es comparado con el nacimiento del sol.

Cabrera dejó registrado en una cartela las fechas del acontecimiento.



Mane Lucet
 NaCió JVana, haClenDo
 Ver...0713
 A Phebo IenDo a saLlr,
 ...0557
 qVe no fVe Vn Sol en
 LVCLr, 0221
 pVes no fVe Solo en
 naCer, 0160
 Nació la M^e. Juana año de
 1651.

Interpretación⁸⁷

En la mañana luce
 Nació Juana haciendo ver...
 0713
 a febo yendo a salir, ...0557
 que no fue un sol en lucir
 0221
 pues no fue un sol en nacer.
 0160
 Nació la madre Juana en el
 año de 1651

⁸⁷ María Esther Ciancas y Bárbara Meyer, *La pintura de retrato colonial (Siglos XVI-XVIII)* (México: INAH [Inventario interno del MNH], sin fecha), 50-51.

3. Sol cenital

En el centro de la pintura, hacia el borde superior, se encuentra representado el sol cenital. En este momento, el recorrido solar está en su punto más alto: brilla. Es entonces cuando Cabrera describe la trayectoria de Sor Juana con la frase «al medio día arde». El cenit es la analogía de su vida y obra.

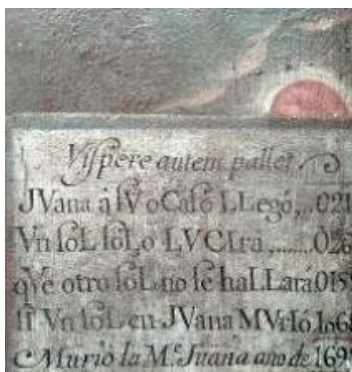


Interpretación ⁸⁸

In Meridie fervet	Al mediodía arde
Jvana es Phebo. Y se	Juana es febo. Fe
enseño ...07	enseñó...07
En Phebo Jvana, p Ves	en febo Juana, pues que...
qVe...15	15
Phebo pres Vrosa fVe	febo presurosa fue...16
...16	por breve en cuanto
Por breve en qVanto	giró...11
giró...11	Vivió la madre Juana ...41
Vivio la M ^e , Jvana ...41	

4. Ocaso del sol

Finalmente, el ciclo se cierra con el ocaso del sol, y en la esquina inferior derecha, se lee la fecha en que murió Sor Juana, a sus 44 años aproximadamente.



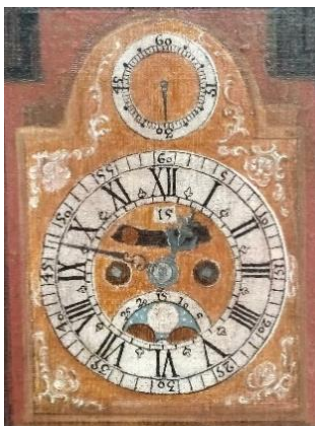
Interpretación⁸⁹

Vispere autem pallet	En la tarde palidece
JVana á Sv oCaso Llegó,	Juana a su ocaso llegó, 0211
.0211	Un sol solo lucirá, ...0621
Vn soL soLo LVCirá.	Que otro sol no se hallará.
...0261	0155
qVe otro soL no se haLLará.	Si un sol en Juana murió.
0155	1068
Murió la M ^e , Juana año de	Murió la madre Juana en el
1695.	año de 1695

⁸⁸ Ciancas y Meyer, *La pintura de retrato*, 50-51.

⁸⁹ Ciancas *La pintura*, 50-51.

5. Reloj



Mientras que el recorrido solar indica las horas en la vida de la Sor Juana, un reloj en el librero marca la hora al interior de su estudio (12:47hrs.) Pictóricamente, con este elemento se logra un fuerte equilibrio, porque es un acento visual con mucha presencia. Conceptualmente, es el equilibrio entre lo cósmico y lo mundano. De acuerdo con Rueda, este reloj expresa el momento en el que ella deja de ser una mujer, para convertirse en una jerónima con una misión muy clara.

6, 7, 8, Tintero y pluma; hábito y rosario; biblioteca

Estos tres elementos son los principales atributos que nos permiten reconocer la identidad de Sor Juana como poetisa, monja jerónima, e intelectual (aunque se sabe que también practicó otras artes como la música).

Octavio Paz en su capítulo «reino de signos»⁹⁰ expuso la problemática sobre la identificación de la cantidad de libros que poseía Sor Juana en su biblioteca, así como cuáles eran. Reseñó los que aparecen en las pinturas de Miranda y de Cabrera, asegurando que son de autores que ejercieron influencia sobre ella. Distinguió «poquísimos libros de literatura: la abrumadora mayoría de tratados teológicos, volúmenes de la historia eclesiástica y otros de mitología».⁹¹

Principales atributos de Sor Juana

Tintero y pluma



Hábito y rosario



Libros



⁹⁰ Paz, *Sor Juana Inés*, 323-340.

⁹¹ Paz, *Sor Juana Inés*, 239.

9. El Arte de la Pintura

Entre la colección de libros que se observan en la obra de Cabrera, particularmente me interesa destacar «*El Arte de la Pin[...]*»

Su presencia es explosiva, porque ha permitido a investigadores dirigirse a la fuente original: *El Arte de la Pintura, su antigüedad y sus grandezas*, del pintor y tratadista español, Francisco Pacheco.⁹² Entre las interpretaciones de esta referencia, están la de suponer que Sor Juana pintaba y que Cabrera quiso equiparar a la pintura con la poesía. Para mí, es también una declaración sobre que Francisco Pacheco fue una referencia importante para Cabrera. Sin duda, uno de los tratadistas pictóricos que lo guio.

Por otra parte, arriba del volumen de *El Arte de la Pintura*, se distingue otro ejemplar alusivo a la misma temática: *Gloria del Pintor*. Sobre este último, no se han encontrado referencias y se desconoce su origen.



10. Inscripción de Miguel Cabrera



Al centro y hacia el extremo inferior de la pintura, se encuentra la parte final de este recorrido visual. Se trata de una cartela; un recurso muy utilizado en la pintura novohispana, para revelar al espectador la identidad del personaje «retratado», así como sus

⁹² Según Paula Mues, el historiador Abelardo Carrillo y Gariel fue el primero en señalar este hallazgo.

rasgos más emblemáticos. En este espacio también, Cabrera decidió orientarnos sobre el origen pictórico de la imagen.

Interpretación⁹³

Retrato de la Phenix Americana La Madre Juana Ynes de la Cruz Conocida en la Europa por la decima Musa, debiendo contarla por única Sucesora de Minerva, en quien Vinculo el tesoro de la Saviduria, Sirviéndose dé ella para fecundar su portentoso Entendimiento con la Noticia de la Escritura divina, y toda Erudicion Sagrada en la carrera de quarenta y quatro años, q cerro con exemplar y Penitente Vida, y Sello con su preciosa muerte, año de 1695. De la copia fiel que sus hermanas las Religiosas guardan con el mayor Aprecio en la Contaduría del muy Religioso Conv^{to}, del máximo D. el Señor san Gerónimo de esa Imperial Ciudad de México.

Retrato de la Fénix Americana La madre Juana Inés de la Cruz, Conocida en Europa como la Décima Musa, en quien radicó el tesoro de la sabiduría; se sirvió de ella para ilustrar su portentoso entendimiento, siendo conocedora de la sagrada escritura y de toda erudición sagrada durante 44 años, carrera que cerró con ejemplar y penitente vida, y selló con su muerte en 1695.

Está sacado con fidelidad de la copia que sus hermanas las religiosas guardan con el mayor aprecio en la contaduría del muy religioso convento del máximo doctor señor san Gerónimo de la imperial Ciudad de México.

Me interesa hacer una última anotación al respecto del lenguaje visual. Cabrera, a diferencia de Miranda, pintó a Sor Juana sentada. Eso tiene un significado mucho más profundo que una obvia diferencia. De acuerdo con Rueda, se trata de un atrevimiento para la época, porque no se acostumbraba retratar a las monjas en esta postura, sino que, la mayoría de las veces, se muestran de pie o en actitud de oración. Según Rueda, la postura relajada que nos muestra Sor Juana en su estudio y entre sus libros, se aproxima al reconocimiento de una «dignidad masculina». Nuevamente, lo anterior en reconocimiento del contexto en el cual ella vivió. Esto me pareció un ejemplo claro y poderoso de la libertad y creatividad que ejercieron los pintores de la Nueva España en sus pinturas.

⁹³ Ciancas y Meyer, *La pintura* 50-54.



Autor: Miguel Cabrera (1750)

Técnica: óleo sobre tela (obra restaurada)

Dimensiones de la pintura: 2.10m. x 1.49m.

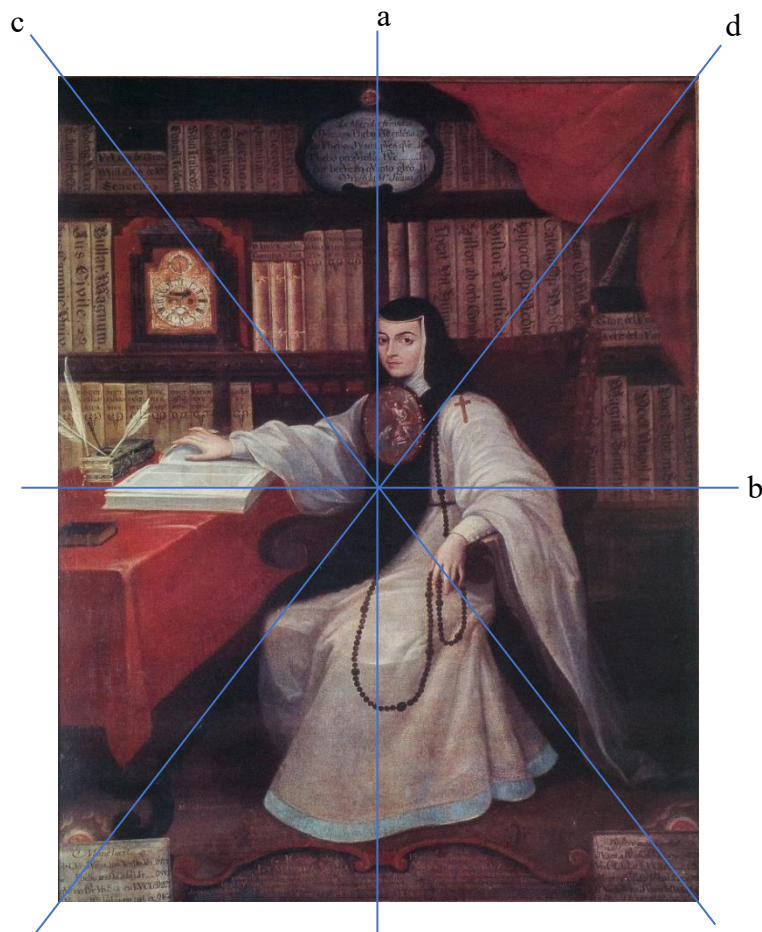
Dimensiones de la pintura con marco: 2.81m. x 2.22m.

Colección: Museo Nacional de Historia «Castillo de Chapultepec»

Atmósfera de los colores y dinámica de las formas

Dentro del sistema gremial de la Nueva España, los pintores y los escultores estuvieron asociados en un mismo gremio porque tenían la encomienda de resolver en conjunto la construcción y ornamentación de los retablos que se ubicaban en los recintos religiosos. De acuerdo con el maestro Enciso, entre los conocimientos indispensables para que los artistas realizaran esas tareas debió tener mucha presencia la geometría.

Me habría encantado localizar alguna referencia sobre el estudio de los ejes compositivos y geométricos entre los artistas del siglo XVIII en México, mientras tanto, me decidí a explorar algunos aspectos en torno a cómo interactúan las formas y los colores en el «retrato» de Sor Juana. Realicé el ejercicio de anteponer ejes básicos sobre la superficie (ejes centrales, diagonales, sección áurea) y posteriormente, describir mis observaciones.



Trazo de líneas vertical y horizontal

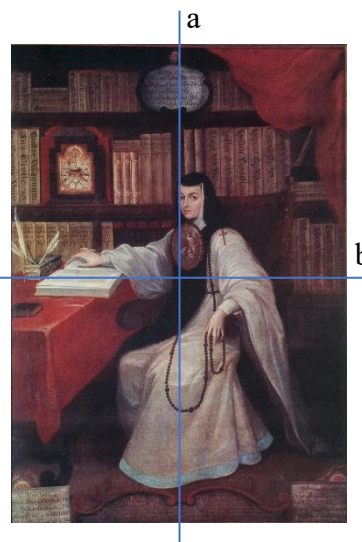
Luego de trazar las líneas y observar detenidamente a la pintura, interpreté que estas pueden hacer una doble función, al tiempo que me guiaron como ejes en diferentes direcciones, también comprendí que formaban divisiones para reflexionar en torno a la composición.

Dicho de otra manera, trazar líneas me llevó a razonar que una misma se comporta como **eje** en términos de dirigir o abordar la temática de la pintura, y se comporta también como **división** en términos compositivos. Los ejes me ayudaron a comprender el tema, y las divisiones me ayudaron a conocer al autor. En seguida voy a tratar de explicar cada línea con ambas acepciones.

Interpreté la línea (vertical) «a» como una guía que recorre los elementos que el pintor decidió destacar en importancia. De arriba hacia abajo observamos la cartela que representa el punto más alto en la trayectoria de Sor Juana, luego su rostro, su medallón, su figura y, por último, la firma del autor. En mi opinión, el pintor en este eje rector nos presenta a Sor Juana como religiosa. Lo definiría como el eje esencial para describir y dirigir la temática de la pintura. Si fuera un libro, serían los párrafos que subrayaría.

Luego, este mismo eje como división, separa el lado izquierdo del derecho. Sin involucrar la temática, distinguí un equilibrio en donde los volúmenes, formas y colores que observé del lado izquierdo, están proporcionalmente en el derecho. Principalmente llamó mi atención que, a la izquierda, el pintor puso fuertes acentos de color rojo en el escritorio y el reloj, que encuentran su correspondencia y se equilibran en el lado derecho, gracias al cortinaje dramático, de gran volumen y en los mismos tonos.

Para continuar estas observaciones, ahora con la línea horizontal, consideré que esta funciona como eje temático al señalar de izquierda a derecha, los atributos que mejor representan a Sor Juana como intelectual: tintero, plumas, una lectura, y sus libros de fondo en la biblioteca. A diferencia del eje «a», en donde conocemos a la religiosa, ahora en el «b», el pintor nos presenta a la poetisa.



En términos de composición y nuevamente, sin considerar la temática, esta misma línea «b» divide a la obra en mitad superior de inferior. En este caso, el pintor logró un fuerte equilibrio compositivo con un recurso muy distinto del que mencioné anteriormente: empleó fuerzas opuestas que se atraen. Una serie de abundantes elementos con diversas formas y dimensiones en la parte superior, se contraponen a la inferior, con pocos elementos de grandes volúmenes.



Trazo de líneas diagonales

Hasta el momento, considero que las líneas «a» y «b» son igual de significativas en cuanto a que, como ejes subrayan la información esencial para comprender el «retrato» y, como divisiones del espacio, generan equilibrios compositivos que le otorgan a la obra una gran estabilidad. En contraste, al trazar las líneas diagonales, observé que funcionan mucho más como un recurso compositivo que temático. Si bien, las diagonales señalan las cartelas ubicadas en las esquinas inferiores que indican la fecha de nacimiento y muerte de Sor Juana, considero que puede ser información secundaria del «retrato».

La diagonal «c», como división del espacio en términos generales, separa con determinación la luz de la sombra, siendo la sección izquierda la más iluminada. Así también, en esta sección predominan los elementos en primer plano (lo que se percibe más cerca del observador, como el escritorio y la mitad inferior del hábito).

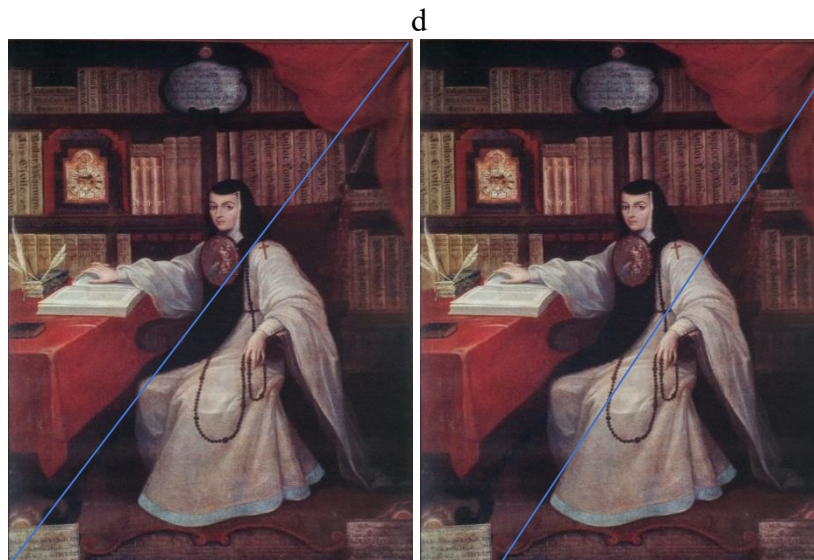


Posteriormente, al trazar la diagonal «d», observé que correspondía con el inicio del recorrido solar, señalando la cartela de la esquina inferior izquierda, en donde el pintor comparó el nacimiento de Sor Juana con la salida del sol en la madrugada. Inicialmente me pareció que esta sería la única correspondencia.

Ha llamado especialmente mi atención que Cabrera colocó en la biblioteca de Sor Juana, solo un libro en posición diagonal. Éste, es justamente el que descansa sobre los títulos de «Gloria de la Pintura» y el «Arte de la Pintura». Desde mi perspectiva, el pintor, lejos de querer destacar el libro en diagonal (en donde se lee «Kilquerü»), buscó conducir la atención del observador, hacia ese nicho oscuro y misterioso en donde presenta referencias pictóricas y posiblemente plantea preguntas ¿Sor Juana pintaba?, ¿es una analogía entre la pintura y la poesía?, ¿«Gloria del pintor» es un texto desaparecido, escrito o inventado por Cabrera para sostener su discurso?

Pictóricamente me interesa destacar la trayectoria de una diagonal paralela a la línea «d», que comienza su curso en la esquina superior derecha de la pintura, desde un pliegue que se observa en el cortinaje, luego baja y recorre el libro de «Kilquerü», continuando sutilmente sobre una sombra marcada en el respaldo de la silla, recorre los pliegues del hábito de Sor Juana a la altura de su torso y desciende por su pierna izquierda.

Me pareció entender que el pintor acomodó un libro en posición diagonal para destacarlo entre todos, como una huella hacia su nicho personal, al cual le diseñó todo un trayecto que interactúa con la figura de Sor Juana. Considero que es una línea que le confiere gran movimiento a la composición.

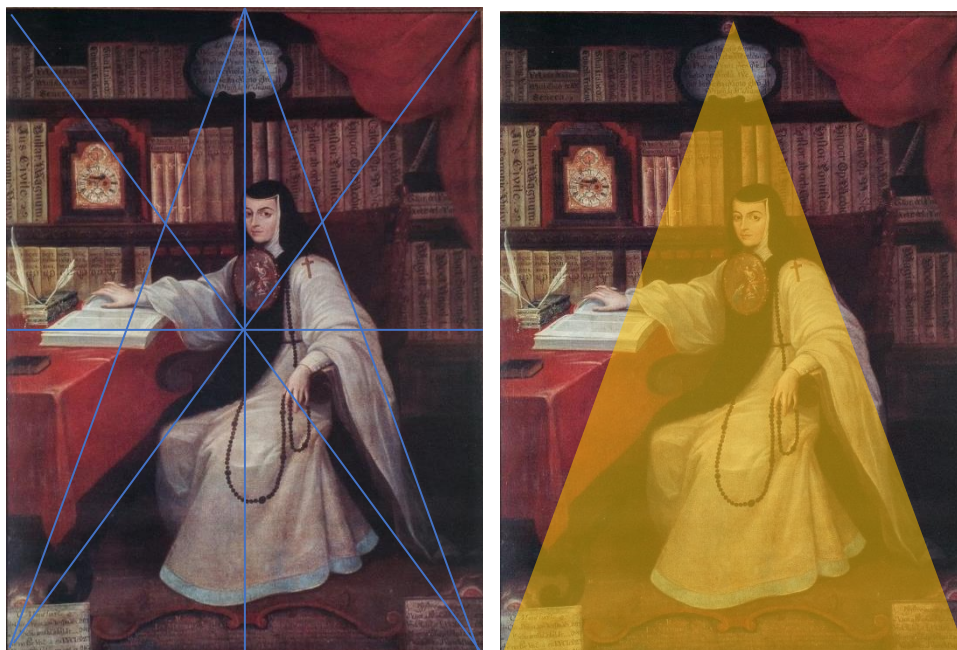


Composición armónica

La observación individual de cada eje o división me permitió comprender, en términos prácticos, cómo se sostiene una pintura. Pienso que en estos trazos lineales básicos se encuentran los principales argumentos que utilizó el pintor para sostener sus ideas. Este fue un excelente ejercicio para «entrevistar» a Cabrera sobre algunos de sus recursos para resolver el retrato en función de su equilibrio, armonía, fuerza, estabilidad y mensaje.

Desde luego que estas líneas, como ejes y divisiones, no funcionan aisladamente sino en correspondencia y también, pueden interactuar uniéndose entre sí. Este es el caso que presento en el siguiente esquema, donde aparentemente la retícula se complejiza, sin embargo, observamos que a la derecha da lugar a una de las figuras geométricas básicas más sencillas y estables: el triángulo.

Si bien, es cierto que cada línea cumple una función, en conjunto determinan la composición armónica general del retrato. El triángulo es de las figuras más empleadas en la pintura, ya que genera una sensación de estabilidad por estar asentado sobre una base.



Sección áurea

En la pintura, la proporción o sección áurea (también conocida como número de oro), se integra a las composiciones con motivo de buscar la armonía visual.

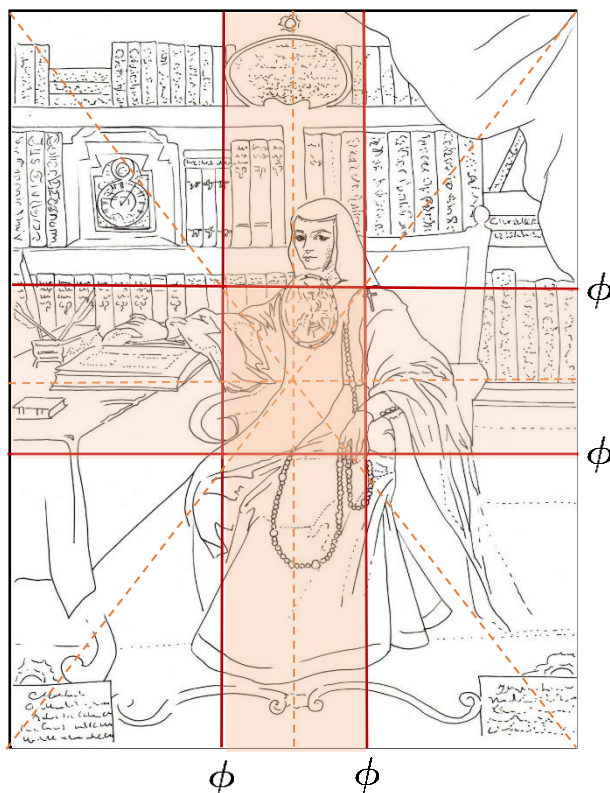
Aunque no haya certeza al respecto de si Miguel Cabrera empleó estos ejes en el «retrato» de Sor Juana, lo cierto es que, al trazarlos se evidencian los acentos en la temática y en la narrativa. Quizás no se trata de una casualidad considerando que, durante la época colonial ingresaron a México estampas y grabados europeos con composiciones áureas, que sirvieron de modelos en la pintura novohispana.

En este caso, al interior de la sección áurea queda la figura de Sor Juana incluida por completo, destacando en la narrativa aquellos elementos principales de los secundarios. Podría decir que los elementos principales en esta obra son: la figura de Sor Juana; la cartela que representa el cenit «al medio día arde» como analogía del punto más alto de su trayectoria; su medallón; su rosario; su libro abierto y, por último; su tintero y pluma.

Por lo tanto, reconocería como elementos secundarios de la composición: el cortinaje, la biblioteca, el reloj, y las cartelas que anuncian su nacimiento y muerte.

Finalmente, cabe destacar que, en la sección áurea los puntos de intersección o puntos áureos, son como acentos y en ese sentido, posiblemente, Cabrera buscó enfatizar la cruz que descansa sobre el hombro izquierdo de Sor Juana.

Dicho lo anterior, concluyo este capítulo con las observaciones que consideré oportunas y necesarias, para comenzar con la interpretación pictórica desde la práctica.



Tercer capítulo

Experimentación pictórica

Seleccionar a un tratadista como guía no podría ser un acto de fe, más aun, sabiendo que los pasos en falso se evidencian cuando por descuido, inexperiencia, adecuación errónea de materiales «originales» al contexto actual, incompatibilidades entre los estratos, interpretación desacertada de un tratado pictórico, entre otros, se compromete la conservación de todo el sistema pictórico y se afecta negativamente la imagen. De existir conflictos internos, la pintura protestará tarde o temprano y casi siempre es temprano.

El doctor Manuel Huertas de la Universidad Complutense de Madrid, pintor que por más de 30 años se ha dedicado a la investigación aplicada de diversos tratados pictóricos, reconoce la complejidad de interpretarlos en la contemporaneidad, mencionando que solo la experiencia lo ha llevado a identificar los errores que a propósito dejaban algunos tratadistas para confundir a sus competencias de la época. Así también, afirma no haber logrado los efectos que buscó cuando tomó como referencia a aquellos que no ejercieron la pintura como oficio. Huertas sugiere la práctica pictórica guiada por Cennino Cennini, Antonio Palomino y Francisco Pacheco.⁹⁴

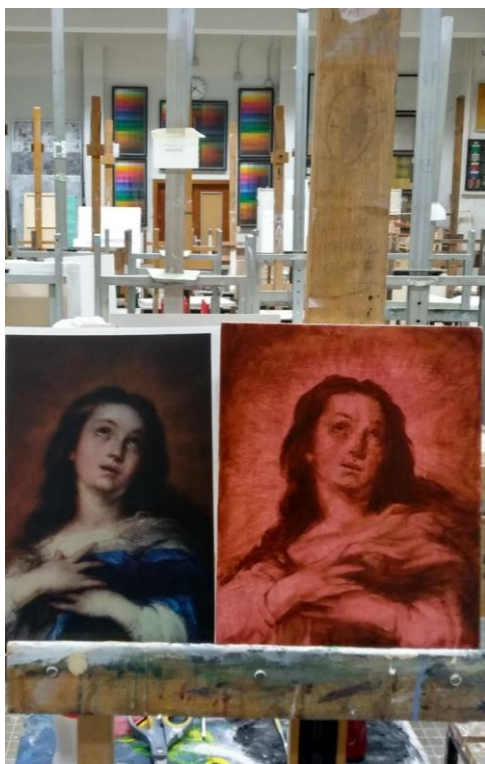
Este último capítulo se divide en dos secciones. Primero, llevaré a la práctica una interpretación pictórica de un fragmento de la pintura de Sor Juana. Esto significa que, desde mi contemporaneidad, trataré de recrear la construcción de una pintura de Cabrera, de acuerdo con lo que expuse en el primer capítulo, desde la selección del soporte y hasta el aparejo o base de preparación. Mi objetivo es transmitir lo que comprendo por «sistema pictórico estable».

Luego, para resolver la capa pictórica, voy a colocar el acento sobre el tratado *Museo pictórico y escala óptica* de Antonio Palomino, de quien se tiene noticia de su lectura en América durante la época colonial, y que detalló la secuencia técnico-pictórica, es decir, que mencionó paso a paso cómo construir la capa pictórica, el orden y uso de los colores. Estas anotaciones fueron de gran utilidad para emprender los ejercicios de experimentación que primero llevé a cabo en Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección del propio doctor Huertas.

⁹⁴ Manuel Huertas Torrejón, *Asistencia a Cátedra de técnicas y procedimientos pictóricos*, Madrid, 2019.

Para concluir el capítulo, lo segundo será exponer los resultados de mi propia búsqueda como pintora, tomando como referencias las reflexiones técnicas y conceptuales que presenté a lo largo de este escrito.

Interpretación práctica del retrato de Sor Juana



Ejercicio de interpretación/adaptación contemporánea (primera mancha) de «La Inmaculada de los Venerables» del pintor Bartolomé Murillo, colección Museo del Prado.

Ejercicio elaborado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. 2019.

En mi búsqueda hacia la interpretación del retrato de Sor Juana, encontré en la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, una edición moderna del tratado *El museo pictórico y escala óptica*, del pintor y tratadista Antonio Palomino de Castro y Velasco. Cuando lo tuve por primera vez en mis manos, me pregunté antes de abrirlo, si yo sería capaz de comprenderlo, dada la distancia temporal (fue publicado en 1715), el español antiguo y la diferencia en los tecnicismos que ocurren en cada época y región.

No habían pasado cinco páginas cuando me consideré bienvenida a su lectura, gracias a una exhortación que nos dedicó Palomino, a los que somos principiantes de pintura:⁹⁵

«La gran copia (de una pintura), ... parece podía causar horror en vez de servir de estímulo á el principiante para emprender el estudio de esta honorífica profesion; pero se debe considerar lo primero, que las cosas grandes se hicieron para los grandes espíritus; y que semejantes empresas, aun con no conseguirlas, aseguran la gloria en intentarlas (sic).»⁹⁶

Para ese momento, había visitado el Museo del Prado y seleccionado un fragmento de «La Inmaculada de los Venerables» de Murillo, para explorar en un primer ejercicio, la secuencia pictórica detallada por Palomino, bajo la dirección del doctor Manuel Huertas.

⁹⁵ Como ayudante de pintor, he sabido seguir indicaciones. Soy principiante en ser mi propia maestra.

⁹⁶ Antonio Palomino, *Museo Pictórico y Escala Óptica Tomo II*, 2.

Me fue de gran utilidad avanzar en la lectura del tratado y consultar con el doctor lo que no comprendía. Durante mi estancia de investigación, me interesó profundizar en las minucias de las capas pictóricas, interpretar los colores y los efectos, sin tratar, insisto, de conseguir los mismos pigmentos y medios de la época.

En esta etapa también fue crucial la oportunidad de observar las pinturas inacabadas de Goya en el Museo del Prado. Eso me permitió entender cuál es el objetivo de una primera mancha y qué significa, en términos prácticos, pintar sobre una base roja y aprovecharla como fondo medio.

En el ejercicio de la «La Inmaculada de los Venerables», estudié la aplicación y el comportamiento de la primera mancha de color en la pintura. Posteriormente, llevé ese aprendizaje a la interpretación de Sor Juana en México. En las siguientes páginas voy a tratar de transmitir tal experiencia.

Comenzaré por narrar la construcción técnica de la pintura de Sor Juana. Quiero decir, que explicaré el proceso de llevar a la práctica lo que expuse en el primer capítulo, sobre la preparación de los materiales, y de todo aquello que queda oculto debajo del sustrato pictórico. Más adelante, mostraré la interpretación o adaptación contemporánea de las capas de color.

Bastidor

De acuerdo con los bastidores observados, elegí uno de cedro con ensambles de «media madera», conocidos también como «bastidores móviles», porque se ajustan sin clavos, ni adhesivos; únicamente se ensamblan con un martillo de goma. Cabe agregar, que el uso extendido de maderas de cedro para bastidores en la pintura de la Nueva España, se justifica por la estabilidad y resistencia material de la madera, así como por ser poco atacada por insectos como las termitas.



Bastidor móvil con ensamble tipo «media madera».

Es posible que, con el paso del tiempo, debido al envejecimiento natural de los materiales y factores ambientales, los estratos de una pintura estén en «movimiento», es decir, que se pueden expandir y contraer. De ahí la utilidad técnica de los bastidores móviles; ellos «trabajan» junto con los estratos pictóricos. Otra función importante, es que permiten



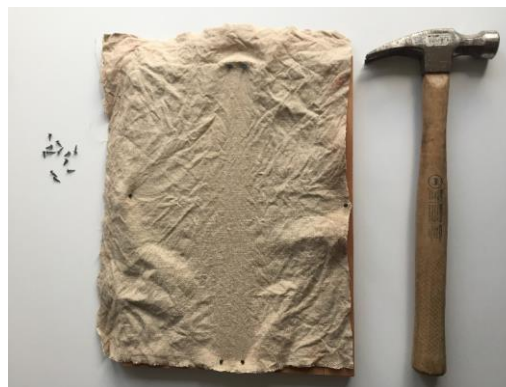
Ensamblado del bastidor de cedro con martillo de goma.

volver a tensar una pintura cuando se observa laxa. Esto se consigue abriendo ligeramente los ensambles por la parte posterior.

Para este ejercicio, elegí un bastidor de pequeño formato que solo está compuesto por cuatro elementos: dos largueros y dos cabezales. A diferencia de los observados en los informes sobre el pintor Miguel Cabrera, que contaban también con un travesaño en el centro.

Soporte textil

Seleccioné un soporte textil de lino. Fue notable la predilección de Cabrera, por linos gruesos con tejidos de tafetán ligeramente abiertos. Cabe mencionar que el lino preparado para pintar es muy estable frente a condiciones de humedad.



Presentación de soporte de lino frente al bastidor.

Actualmente, para prepararlo, es necesario hervirlo a fin de asegurar una limpieza de productos de fábrica, como pueden ser los aprestos o almidones, que se usan para dar acabados en las telas, pero que pueden ser incompatibles para los estratos pictóricos. Después de este proceso, difícilmente el lino tensado se encogerá, lo que lo hace un soporte sumamente estable para recibir las capas de pintura.

Tensado y encolado

Es muy particular el tensado en las obras de Cabrera. De acuerdo con las pinturas observadas, la tela no daba la vuelta hacia los cantos del bastidor, sino que se tensaba por el frente con tachuelas o clavos.

En seguida se aplicaba una capa de cola de conejo (adhesivo natural que resulta de la ebullición de cartílagos de conejos), con la finalidad de sellar el lino y de asegurar la tela sobre el bastidor. La cola de conejo es un adhesivo fuerte y favorece la tensión del soporte textil.

En el taller de Cabrera se aplicaba también una capa de cola por el reverso de la tela a fin de equilibrar los esfuerzos de tensión por ambas caras de la pintura y también, para dejar una capa protectora para la tela por el reverso.

Según los informes revisados, una vez que el adhesivo está seco, es posible retirar los clavos sin generar desperfectos en la tensión del lino. En lo personal, este proceso me sorprendió porque, efectivamente, es posible tensar la tela por el frente y sin clavos, sin afectar la estabilidad de una pintura.



Imágenes de izquierda a derecha: aplicación de una mano de cola de conejo sobre el lino tensado con tachuelas por el frente del bastidor.

Segunda imagen: detalle de lino tensado, después de haber dejado secar el adhesivo y retirado las tachuelas.

Tercera imagen: tensión de lino únicamente con adhesivo.

Aparejo o base de preparación

Entiendo el aparejo como la capa en donde se genera la compatibilidad entre el lino (base agua) y el óleo (base aceite). Esta es una capa crucial para garantizar la estabilidad y perdurabilidad de una pintura.

Existen múltiples recetas para los aparejos, en donde se ve involucrado el «tanteo» que brinda la experiencia, sobre todo porque en estos casos, se trata de materiales de origen natural y su comportamiento no se puede predecir al cien por ciento. Por ejemplo, puede haber adhesivos de colas de conejo, más adherentes o más flexibles que otros; o carbonatos de calcio de mayor o menor pureza, dependiendo de la extracción, etc.

Por fortuna, los aparejos son «sinceros» y cuando no funcionan lo expresan casi de inmediato, craquelándose, cuarteándose, generando texturas indeseadas, desprendiéndose, rechazado al óleo absorbiéndolo, etc.

El aparejo queda oculto debajo de una pintura y pudiera parecer que, por ser «invisible», no merece la pena un esfuerzo, cuando en realidad, es en gran medida, gracias al aparejo (y a condiciones estables de resguardo o exhibición), que las pinturas novohispanas perduran por siglos.

Según el doctor Huertas, podría decirse que, de manera general, los aparejos se componen por aglutinantes, materia de carga, y de manera opcional, de pigmentos. El pintor Miguel Cabrera, aplicaba sus aparejos gruesos, de color blanco-grisáceo y de consistencia espesa.



Preparación a «baño María» del aparejo.



Aplicación del aparejo sobre el soporte de lino preparado.



Vista general del soporte de lino con aparejo.

De acuerdo con los informes, el pintor utilizaba «creta» como material de carga. La creta es un carbonato de calcio y magnesio que él combinaba con negro de carbón. Aunque no se identificó el aglutinante que usaba, se presume una cola de origen animal. Para este ejercicio, elaboré el aparejo con caolín (un carbonato de calcio con alto grado de pureza), cola de conejo y pigmento «negro de humo».

La aplicación, por recomendación del doctor Huertas, fue ejerciendo presión en círculos, con un brochón de cerdas naturales, aunque para grandes formatos, se recomienda un rasero lo que utilizaba Cabrera, de acuerdo a las interpretaciones de la doctora Elsa Arroyo.⁹⁷

⁹⁷ Arroyo Lemus, «Informe técnico», 17.

Imprimación

Por encima del aparejo grisáceo, Cabrera aplicaba una mezcla delgada y colorida, que se denomina imprimación en los tratados españoles. En la pintura al óleo de la Nueva España, fueron características las imprimaciones con pigmento rojo-óxido.

La imprimación es un tratamiento opcional sobre el aparejo, que ayuda a acelerar el proceso de trabajo, aportando efectos, texturas y calidades.

Para el caso de Cabrera, interpreté que la composición de su imprimación es similar a la del aparejo, y opté por agregar a la misma mezcla, pigmento de rojo óxido.



Mezcla del aparejo con pigmento rojo-óxido añadido.



Aplicación de imprimatura.

Dibujo subyacente

Dibujar sobre la imprimatura lo que se va a pintar es lo que también se conoce como «encajar el dibujo», y tiene el propósito de visualizar la composición dentro de los límites del soporte preparado.



Dibujo subyacente.

Interpretación de la paleta

La gama de pigmentos empleados en la Nueva España durante el siglo XVIII, como está mencionado anteriormente, se conformó por seis colores y sus gamas. En la obra de Cabrera, se identificó también el azul de Prusia (primer pigmento sintético).

Aunque la paleta de colores sea reducida, las gamas, la obtención, y preparación de los pigmentos es extremadamente variable, dependiendo de la disponibilidad de las materias primas según cada región y, también, de acuerdo con el modo en que se preparaban los óleos en cada taller.

Cabe recordar, que no localicé estudios sobre la preparación de los materiales dentro del taller de Cabrera. En contraste, para el caso de la pintura española, Palomino en su tratado reseña todo el proceso de preparación de materiales para pintar. Específicamente, respecto al uso de los colores y su acomodo en la paleta, dice lo siguiente:

«...habiendo pues de ponerse á pintar el principiante, habrá de poner primero su paleta de colores, las quales es menester que sepa en qué orden se han de colocar [...] por encima del anillo de la paleta comenzará el bermellón, después el blanco, luego el gñuli, el ocre claro, luego el obscuro, despues la tierra roja, luego la sombra de Italia, despues el carmín, la ancora, el verdacho, ó tierra verde, el negro de hueso, negro de humo u de carbón, añil o esmalte» (sic).⁹⁸

Particularmente fue decisivo consultar el significado de ese párrafo con el doctor Huertas, porque en su trayectoria copiando a los artistas españoles del siglo XVIII, estuvo su preocupación por apegarse lo mejor posible, a los diversos tratados para elaborar sus propios óleos, acoplado a las características particulares de la época. Luego, buscó y encontró óleos comerciales para equiparar los efectos visuales. Esa equivalencia contemporánea en la paleta fue la que me compartió, y con la cual, yo experimenté.

⁹⁸ Antonio Palomino, *Museo Pictórico II*, 57.

Retrato de Antonio Palomino (1726).



Visualmente, encuentro similitudes compositivas y de color, entre esta obra y el retrato de Sor Juana.

Retrato elaborado por el pintor Juan Bautista Simó, colección particular. Imagen obtenida en:
https://es.wikipedia.org/wiki/Antonio_Palomino

La paleta de Palomino	Su equivalente contemporáneo con óleos «Rembrandt»®
Bermellón	Bermellón 311
Blanco	Blanco de titanio 105
Génuli	Amarillo Nápoles claro (222)
Ocre claro	Ocre amarillo claro 228
Ocre oscuro	Ocre amarillo 227
Tierra roja	Rojo inglés 339
Sombra de Italia	Tierra de sombra tostada 409
Carmín	Laca granza permanente 342
Ancora	Tierra de siena tostada 411
Verdacho o tierra verde	Verde vejiga 623
Negro de hueso, humo o carbón	Negro marfil 701
Añil o esmalte	Azul ultramar claro 505 Azul de Prusia 508

Me enfoqué tanto en comprender el uso contemporáneo de los colores, que descuidé un aspecto de gran relevancia: el uso de los pinceles. Si bien, Palomino no omite los detalles y señala en su lectura las herramientas y su modo de empleo, no me detuve a reflexionar en esos párrafos, porque di por hecho que, prácticamente cualquier gama de pinceles podría funcionar.

Habiendo trabajado antes otras copias, comencé lentamente (por no decir que con temor) con un pincel plano, delgado y de pelo natural. Al poco rato, el doctor Huertas me hizo la primera observación «ese pincel no sirve para eso». Ciertamente, las herramientas no deben detenernos, no son otra cosa más que una extensión de nuestro cuerpo, y en ese sentido, cualquier pincel puede o debe resultarnos útil, pero también, es enteramente cierto que, elegir el pincel adecuado de acuerdo con la tarea que se vaya a realizar, resulta en un trabajo de mucho mayor eficiencia.

Para labrar la primera capa de pintura, que tiene como objetivo asentar los volúmenes generales se requiere un pincel de punta, grueso y de cerdas, que deje el trazo de la pincelada y que refleje certeza. Es un ejercicio en donde se distingue si se ha comprendido la idea de volumen. Luego se puede pasar ligeramente una brocha de pelo natural para suavizar el trazo.

Me mostró el doctor Huertas los pinceles que él utiliza para «empastar». Me sorprendí de los efectos que logra, aún en los pequeños detalles de un retrato, como los ojos, empleando esos pinceles que él mismo califica como «los más gruesos y rudimentarios que pueda encontrar».

En visitas posteriores al Museo del Prado puse ahora mi atención en aquellas pinturas en donde los pintores se retrataron con sus herramientas, quizás la obra más representativa sea «Las Meninas», en donde Diego Velázquez nos muestra su paleta y pinceles, como los que me mostró el doctor Huertas.

Posteriormente, comencé mi ejercicio con un pincel grueso y rudimentario, de cerdas naturales. Lo que yo hacía en cuatro días, lo hice en uno. Para mí fue un avance substancial y



Detalle de «Las Meninas» de Diego Velázquez. Colección del Museo del Prado.

Imagen obtenida de:
https://es.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez

a la distancia, diría que me siento mucho más segura de asentar la primera mancha en una pintura, sin duda, es la capa en la cual tengo más practica (por haber sido ayudante algunos años). Me sentí satisfecha con el resultado y mi siguiente objetivo fue incrementar la eficiencia en términos de velocidad, me refiero a pintar con seguridad y sin la necesidad de hacer correcciones.

Me resulta más claro explicar (y comprender) la primera mancha, en el ejercicio de «La Inmaculada de los Venerables» de Murillo, que en «Sor Juana» de Cabrera, porque en esta última los volúmenes son extremadamente sutiles.

De acuerdo con Palomino, en esta primera mano «se meten los oscuros de las carnes» y según el doctor Huertas, funciona muy bien el empleo de sombra tostada o siena tostada. Lo que se busca con estos colores es la transparencia, es decir, que son óleos que dejan ver la imprimatura roja y a la vez, son de un color fuerte que se refleja en la siguiente capa. A partir de este momento, cada color será la base del siguiente.

«...Después entrará con las tintas claras de las carnes, y estan han de ser quatro: de las quales, la primera, que llaman media tinta, será de blanco y carmín, y muy poco bermellón [...] La segunda tinta ha de rebaxar a esta un grado, de suerte que sensiblemente se conozca, que la primera es [...] mas clara que la segunda [...]»⁹⁹

Palomino nos explica en su tratado la construcción del color a partir de «cuatro tintas generales», que se deben comprender como un documento, o guía general en el emprendimiento de una copia. Estas breves instrucciones, sirven para ejercitar las transiciones, y comprender cómo graduar o rebajar los colores, dependiendo de lo que observemos en el original. Desde luego que cada obra tiene sus retos



Imagen arriba: primera mancha de pintura en el ejercicio de detalle de «La Inmaculada de los Venerables» de Bartolomé Murillo.

Imagen abajo: primera mancha de pintura en el ejercicio de «Sor Juana» de Miguel Cabrera.

Una enorme diferencia que observé entre la pintura española y la novohispana, es que la imprimatura para el caso de la Nueva España se observa de color rojo-óxido saturado y muy intenso. En España se observa más hacia un tono naranja-siena y con transparencias.

⁹⁹ Antonio Palomino, *Museo Pictórico II*, 58.

particulares, sin embargo, considero que es una excelente plataforma para explorar los comportamientos del color.

En la siguiente tabla, presento un resumen de esta guía y los resultados que fui obteniendo en mi proyecto.

**Las cuatro tintas generales para pintar una encarnación.
Interpretación contemporánea del «Museo pictórico y escala óptica»**

«[...] á la manera que lo hace en la música, entonando *la, sol, fa, mi, re*, que para la graduación de este descenso de un punto á otro, no hay juez más recto que el oído; y así acá lo ha de ser la vista, cuya música es la pintura»(sic).¹⁰⁰

Tinta para perfilar	Primera tinta	Segunda tinta	Tercera tinta	Cuarta tinta
-Sombra o siena tostada, para marcar los oscuros sobre la base roja. -Se deja secar.	-Blanco con bermellón y un toque de carmín. -Es una tinta muy clara y cuando se aplica sobre la anterior, en conjunto con la imprimación roja, se generan los primeros volúmenes.	-Se hace tomando la primera tinta y se le agrega tierra verde.	-Se toma la segunda tinta y se le añade otro poco de tierra verde y apenas un toque de sombra.	Se toma un poco de la tercera y se le añade más tierra verde, algo de negro de carbón, un poco de sombra y algo de carmín.

Estas tintas se pueden dejar secar entre capa y capa o no, dependiendo de la experiencia que se tenga en la pintura, cuando se tiene poca, es prácticamente un hecho que en lugar de avanzar se retroceda, porque se ensucian los colores.



Las cuatro tintas se labran desde el claro hasta el oscuro. Luego se añaden toques de luz como acentos con blanco y algún toque de azul o verde. El toque oscuro que se hace en las encarnaciones se puede añadir con la tinta para perfilar, sombra o carmín.

Para los toques finales, que Palomino llama «tintas para los frescos» refiriéndose a las mejillas o labios, recomienda aplicar veladuras con carmín o bermellón.

¹⁰⁰ Antonio Palomino, *Museo Pictórico II*, 58.

Considero que elaborar una copia es como tener la dirección de un lugar al cual se quiere llegar y, por lo general, cuando no se ha ido antes, extraviarse es inevitable. La pintura novohispana es un lugar lejano y desconocido.

El tratado de Palomino, en conjunto con las recomendaciones del doctor Huertas y el maestro Enciso, fueron equivalentes a llevar un mapa. Saber por dónde comenzar y contar con algunas referencias para el camino, fueron un enorme regalo. A veces, el recorrido que se hace en soledad es emotivo, emocionante y gratificante, otras veces, es angustioso y frustrante.

Estoy convencida de haber cumplido con lo que considero un objetivo esencial en mi búsqueda pictórica y ese es, haber seleccionado a un tratadista para interpretarlo en la práctica. Coincido con Palomino, en que el ejercicio de las cuatro tintas generales representa una base para comprender el comportamiento de los colores y para ejercitarse sobre su aplicación. Esto no quiere decir que llegar a dominar este ejercicio sea equivalente a comprender universalmente la pintura, se trata de aprender a reconocer y explorar un primer camino.

Resolví el ejercicio de «las cuatro tintas», partiendo de fotografías y me sentí satisfecha, luego para detallar y hacer correcciones trabajé de frente a «Sor Juana», es decir, de frente al lugar a donde yo quería llegar. Estando ahí, percibí una enorme distancia entre mi resultado y el original, así que comencé a trabajar en correcciones por horas. Nada peor que entrar en el proceso de llenar una pintura con arrepentimientos.



Interpretación pictórica de un fragmento de «Sor Juana» en el Museo Nacional de Historia «Castillo de Chapultepec».

La práctica no se puede fingir, ni acelerar, no hay atajos, ni acompañamientos. Es un lugar en el cual no queda nada más que practicar. Yo me extravié en un laberinto entre repetir, borrar y destruir, y en donde no me quedó más remedio que reconocer y valorar ese proceso.

Finalmente comprendí, gracias a una plática con el maestro Enciso, quien también ha copiado a Cabrera, que no se llega a ningún lado haciendo copias «textuales» como máquinas, es decir, que todo ese tiempo estuve enfocada en copiar, sin reflexionar verdaderamente en los alcances y el significado práctico de ser una artista-intérprete. Descubrí que me había confundido entre copiar e interpretar.

Quizás un buen ejemplo para explicar esta diferencia, como ahora la comprendo, sea traducir una frase del inglés al español:

«Eating words has never given me indigestion». Winston Churchill

Traducción textual: Comiendo palabras tiene nunca dado me indigestión.

Interpretación: Comer palabras nunca me ha dado indigestión.

Continuando con este mismo ejemplo, la interpretación de un idioma, resulta más efectiva cuando se conoce la cultura del país, entre más herramientas culturales, más certera y confiable será la traducción-interpretación.

Yo no me conformo solamente con copiar, y aunque considero que hasta ahora obtuve un buen resultado, creo haber avanzado más significativamente, en descubrir cómo acercarme a una pintura novohispana, que en recrear el proceso. Estos avances hacia la comprensión, son ahora herramientas para trabajar sobre una interpretación consciente.

Por otra parte, creo que la interpretación resulta de la asimilación de todas esas herramientas adquiridas y de otras que considero más abstractas que tienen que ver con la



Avances en la interpretación de fragmento de «Sor Juana».

apreciación artística sensorial, perceptual y personal. Este es un nuevo camino para explorar y definir.

Para concluir, me interesa referenciar algunos aspectos sobre el trabajo del pintor Miguel Cabrera, que observé con base en mi experiencia.

- En repetidas ocasiones, encontré el tono exacto que buscaba luego de añadir en la mezcla el óleo rojo-óxido. Este óleo no lo reseña Palomino para las encarnaciones y no lo consideré de inicio, pero encontré que Cabrera lo utilizaba ampliamente en sus mezclas para labrar la piel.
- En mi opinión, no creo que Cabrera utilizara la primera tinta con tonos oscuros para marcar los volúmenes. Creo que pintaba *alla prima* y que sus encarnaciones quedaban casi resueltas desde la primera mancha, luego agregaba veladuras.

Lo podría comparar con la intención que observé en las pinturas inacabadas de Goya, que se exhiben en el Museo del Prado.

- Utilizó azul de Prusia en veladura para algunas sombras.
- El fondo está resuelto casi por completo, con un dibujo cuidadoso y metódico, casi nunca con el empleo de pinceladas sueltas. Intuyo que ése fue trabajo de sus ayudantes.

La Infanta María Josefa (1800).
Francisco de Goya.
Colección del Museo del Prado.



Este retrato está resuelto con pinceladas rápidas y contundentes. Al mismo tiempo, el pintor logró unas facciones precisas y muy bien cuidadas. Es una pieza de primera intención y, aunque no correspondan a la misma época, supongo que algo muy similar hacía Miguel Cabrera.

Imagen obtenida en:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ef/La_infanta_Mar%C3%ADa_Josefa.jpg

Lo novohispano en lo contemporáneo: búsqueda pictórica

Durante mi estancia en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM fue de lo más enriquecedor compartir con mis compañeros sus procesos creativos. En lo general observé que primero se realiza una determinada obra y después, se verbaliza sobre el proceso. Yo me encuentro a la inversa, he reflexionado primero sobre el significado de «búsqueda pictórica» y «lenguaje visual», y he tratado de racionalizar qué elementos me podrían funcionar para llevarlos a la práctica.

Como he descrito anteriormente, hacer una copia es equivalente a tener la dirección del lugar a donde se quiere llegar. En contraste, desarrollar una composición, es como saber que se va a emprender un viaje y, nada más ¿Por dónde comenzar?, ¿qué camino elegir?, ¿cuándo se sabe que termina? Estoy segura de que el planteamiento de una pintura es el reto más significativo y de mayor impacto al que me he enfrentado.

Empecé por recordar cada etapa de mi investigación con el objetivo de encontrar aquellos elementos que me resultaran útiles para diseñar una composición. Busqué elementos técnicos y formales, pero también, aquellos con los que personalmente me pudiera identificar.

Determiné que una pintura se comienza desde la selección de los materiales. Ese sería mi primer posicionamiento. Me interesa comprender y construir sistemas pictóricos armoniosos, estables y compatibles. La preparación de soportes para pintar (prepararme para pintar), ocupa un espacio primordial en mi proceso.

Desafortunadamente, tengo mucha experiencia estropeando soportes. Seguir recetas de tratados pictóricos, se podría comparar con seguir recetas de cocina de otro país, habrá ingredientes que desconozcamos, otros que no encontremos, otros de mayor o menor calidad y desde luego, estará también involucrado nuestro propio «sazón». Todos esos, son factores que no se pueden controlar, hasta que se conoce y analiza el comportamiento de los materiales.



«A los materiales hay que tenerles respeto y si puedes, hasta cariño». El maestro Enciso elaborando y explicando una base de preparación.

Cuando se domina una receta y se hace de memoria, se sabe si las cosas van bien solo de verlas u olerlas, se aprende cómo y con qué sustituir materiales y, sobre todo, se aprende cómo resolver problemas.

Con tremendos problemas me acerqué al maestro Enciso, quien generosamente me compartió las recetas que aprendió como alumno del pintor Luis Nishisawa. Tiene mucho de especial hacer cuidadosamente una base preparación, como tiene mucho de especial pintar sobre de ella.



APAREJO O BASE DE PREPARACIÓN ALMAGRE



Proporciones de los ingredientes.



Cola de conejo hidratada.

Los ingredientes:

- Una parte en volumen de agua.
- Media parte en volumen de carbonato de calcio.
- Media parte en volumen de pigmento rojo óxido (previamente tamizados).
- Una parte en volumen de cola de conejo previamente hidratada (70 gr en un litro de agua).
- 1/3 de aceite de linaza.

La cola de conejo se deja hidratar 24 horas, se integra luego en «baño María», se deja enfriar y luego, se refrigera solo la mitad.

*Actualmente, la cola de conejo se consigue en polvo, láminas, o gránulos, en casas de arte. Antiguamente, se hervían los cartílagos de un conejo.



Forrado del soporte de cedro con lino.

La otra mitad de la cola de conejo se utiliza en caliente para adherir los soportes de tela a su bastidor.

En este caso forré bastidores de cedro con lino.



Lijado.

Con fines estéticos, el soporte forrado se lija para reducir la rugosidad, se eliminan los excesos del adhesivo y se disminuye ligeramente la textura del lino. Los soportes están listos para recibir su base de preparación.



Mezcla de pigmento rojo-óxido (almagre) y carbonato de calcio.

Para la base de preparación:

Se agregan a un recipiente, el pigmento rojo óxido (también llamado almagre), y el carbonato de calcio.



Adición de cola de conejo.

Se integra la cola de conejo que estaba en refrigeración.

La cola de conejo adquiere un aspecto de gelatina y se va integrando la mezcla poco a poco, con el calor de las manos.



Pigmento rojo-óxido (almagre) y carbonato de calcio en mezcla con cola de conejo.



Se agrega aceite de linaza, en este caso con una pipeta para controlar la cantidad.



Se obtiene una emulsión.

-Una vez que se integró la cola de conejo y se logra hacer una mezcla, se separa una pequeña cantidad (una cucharada) y se pasa a otro recipiente.

Lo que sigue es agregar el aceite de linaza. En este punto, hay que recordar que la cola de conejo está disuelta en agua y que, por lo tanto, estamos a punto de hacer una emulsión con agua y aceite.

En el nuevo recipiente, con apenas un poco de la mezcla, se agrega una gota de aceite y se integra con una brocha, ejerciendo presión en círculos. Y así, se va integrando gota por gota, hasta que se obtiene suficiente mezcla emulsionada, para comenzar a añadir cantidades más grandes.

Al concluir esta tarea, si la emulsión está bien lograda, la base de preparación puede recibir hasta tres veces su volumen en agua, dependiendo de la consistencia que se desee.



-A diferencia de otras recetas, la preparación de esta base y su aplicación, se llevan a cabo sin necesidad de aplicar calor.

-Yo aplico de dos a cuatro capas, dejando secar y lijando entre capa y capa.

De todas las recetas que he probado, esta es mi predilecta, una vez que seca sobre una tela, se percibe flexible, fuerte y estable. Esta preparación puede tomar días y yo, aun sabiendo que comercialmente podría adquirir bases de rápida y, sobre todo, de segura aplicación, elijo hacerla y tomarme días, o incluso semanas para el caso de los grandes formatos, porque disfruto pasar tiempo con mis soportes, construirlos y garantizar cada estrato de mi trabajo.

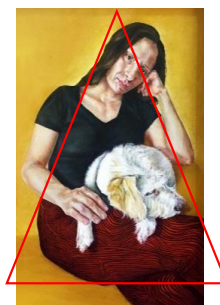
Por otra parte, al respecto de la exploración de herramientas o elementos visuales para componer una pintura, busqué oportunidades para observar pinturas de Miguel Cabrera y las encontré en libros, recintos religiosos, museos, informes técnicos, y en algunas otras ocasiones, las encontré por casualidad, cuando en mi trabajo en el MNH me comisionaron como restauradora en el proceso de montaje de exposiciones. Aproveché sobre todo estas últimas, por tener la ventaja de mirarlas muy de cerca.

Decidí empezar mi búsqueda pictórica planteándome una composición con pocos elementos que pudieran interactuar entre sí. Para sostener mi imagen, elegí dos argumentos pictóricos: el equilibrio entre los colores primarios con acentos en blanco y negro, y la figura del triángulo como composición armónica general. Estos fueron los que interpreté como los más usuales en las obras que conocí de Cabrera.

Para ilustrar ambos argumentos visuales, me gustaría retomar una de las pinturas que fueron analizadas en los informes técnicos de restauración que presenté en el primer capítulo. Me parece que «La coronación de la Virgen», es el ejemplo que brinda mayor claridad sobre lo que pretendo explicar.

Uso equilibrado de colores primarios, blancos y negros.

Triángulo como figura de composición principal.



«La coronación de la Virgen»
Miguel Cabrera.
Óleo sobre tela.
Siglo XVIII.
1.67x1.07cm.
Colección: Museo Regional
Durango.

«Autorretrato con
Laura»
Laura Solís.
Óleo sobre cartón.
2018.
43x30.5cm
2019

El motivo que seleccioné para comenzar mi exploración fue un autorretrato. Tuve en la mente, además de los argumentos arriba mencionados, algunos otros recursos visuales que observé en la pintura de Sor Juana. Me interesó contrastar, por ejemplo, la pintura directa o de primera intención con el dibujo. En el «retrato» de Sor Juana, ese contraste lo observé entre el reloj, que lo podría interpretar como un dibujo «coloreado» con óleo; y el medallón, que representa una escena de primera intención, inclusive dejando ver el color rojizo de la preparación o aparejo.



Imagen a la izquierda: detalle del reloj ubicado en el «retrato» de Sor Juana

Imagen a la derecha: detalle del medallón que porta Sor Juana.

Siguiendo esta ruta, en el autorretrato que presento a continuación, procuré resolver figuras con pinceladas gruesas y sueltas (como en el perro), contrastadas con espacios plenamente dibujados (como el pantalón). En ambos casos, apliqué una veladura al finalizar, para crear efectos de volumen.

Si bien, me interesó conservar el fondo rojo característico de las pinturas novohispanas, también me interesó experimentar otras vías en la pintura, e inicié este ejercicio en tonos blancos y azules, usando la base roja como tono medio.



Proceso de construcción de la imagen, primero encajando el dibujo y después construyendo la primera mancha.



Resultado final del autorretrato, buscando el uso equilibrado de los colores primarios.

Otra característica que he observado y llama mi atención de las pinturas novohispanas, es que se consideraban terminadas, hasta que se ubicaban en el espacio para el cual fueron diseñadas. Por ejemplo, se integraban a los retablos al interior de recintos religiosos, o se ubicaban dentro de marcos verdaderamente escultóricos, que conforman una parte importante en el discurso de la obra. Es por esa razón que, también me interesó diseñar un marco que pudiera acompañar al autorretrato.



Aplicación de base de preparación con bol.



Bruñido de bol con ágata.



Adhesión de hoja de oro con cola de conejo.



Vista final del marco dorado.

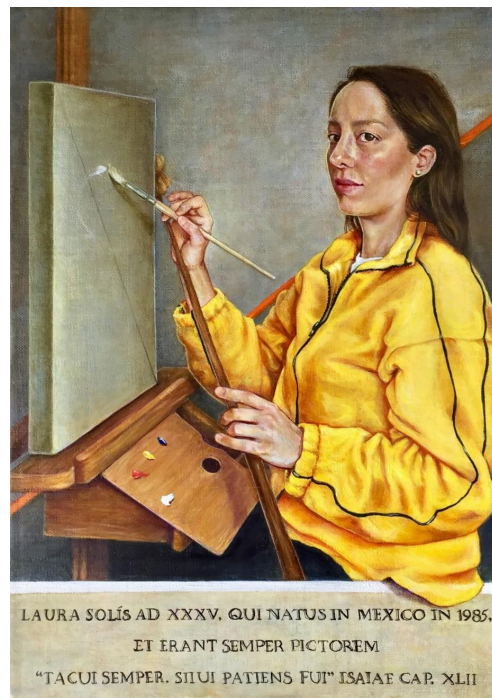
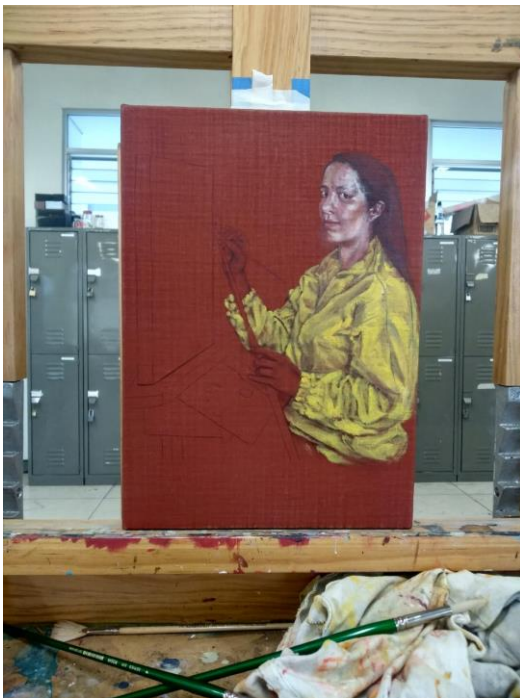


«Autorretrato con Laura»
Laura Solís.
Óleo sobre tela.
2018.
43x30.5cm



«san Juan Nepomuceno»
 Óleo sobre tela
 Siglo XVIII
 Miguel Cabrera
 Colección: Museo Amparo

Este segundo autorretrato lo inicié cuando comenzó la pandemia COVID 19. Lo resolví luego de escuchar una conferencia en línea, con la historiadora del arte Paula Mues, a través de la iniciativa «El (museo) Amparo en tu casa», donde ella explicaba cómo pintó Miguel Cabrera una imagen de san Juan Nepomuceno, de la cual retomé una cita en su libro, la diagonal compositiva en el fondo, y la idea de contar una historia con muy pocos elementos.



La cartela en el borde inferior de la pintura, es también un elemento que he observado con frecuencia en la pintura novohispana. Escribí: «Laura Solís a la edad de 35 años, nació en México en 1985 y siempre fue pintora. Estuvo en calma y fue paciente».

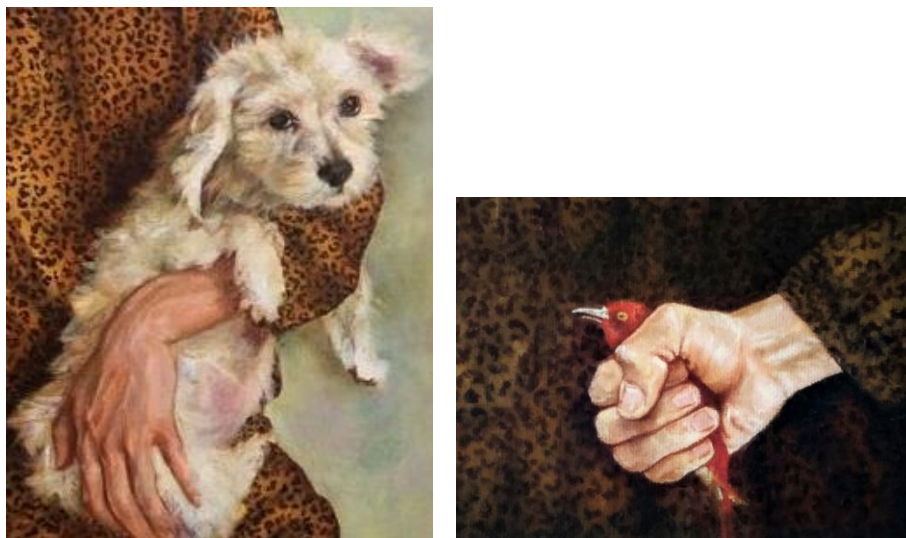


«Estuvo en calma y fue paciente»
Laura Solís
Óleo sobre tela
38x27cm
2020
Colección: Galería Aldama Fine
Art

He estado desarrollando mis planteamientos compositivos bajo una premisa que posiblemente sea obvia: avanzar desde lo más simple hacia lo complejo. Por simple, me refiero a lograr que una imagen se «sostenga», haciendo interactuar pocos elementos, como lo fueron inicialmente, la figura del triángulo como base de la composición, la convivencia entre el dibujo y la pintura en el mismo espacio, y el equilibrio entre los colores primarios.

En lo subsecuente, me planteé explorar e implementar poco a poco, otras herramientas visuales. Comencé dos dípticos (uno de los cuales se encuentra en proceso), trabajé desde los bocetos, el trazo de ejes compositivos verticales, horizontales y diagonales, buscando estudiar el movimiento y acomodo de los elementos. Al mismo tiempo, y creo que más complejo que todo lo anterior, me permití afrontar historias personales.

En las siguientes imágenes presento el primer díptico titulado «Ambivalencia» y, más adelante, para cerrar este capítulo, muestro los avances sobre el segundo díptico «Yo también», en el cual me encuentro trabajando actualmente.



Detalles del díptico «Ambivalencia» (2021)



«Ambivalencia»
Laura Solís
Óleo sobre tela.
50x30cm
2021

Díptico en proceso

En las siguientes imágenes se observa el dibujo preparatorio y primera mancha, tomando como referencia, el trazo de ejes compositivos en el fondo.



«Yo también»
Laura Solís
Obra en proceso
2021
Óleo sobre tela
50x36



Conclusiones

Continúo firme sobre el planteamiento de fortalecer mi perfil íntegro, como restauradora/conservadora-artista y pintora. Me encuentro en el inicio de dos exploraciones, entre el uso contemporáneo de la pintura novohispana y mi propio lenguaje pictórico. En ambos, mi interés y curiosidad conviven sin estar en competencia. Iré desarrollando los principales avances y conclusiones a las que llegué.

Interpretar una pintura novohispana: avances en la comprensión del problema

Considero que avancé enormemente en comprender por qué puede resultar tan complejo intentar la interpretación pictórica de un artista novohispano. En primer término, la pintura novohispana despierta un interés casi exclusivo entre especialistas, así como historiadores, teóricos del arte y restauradores-conservadores, y muy difícilmente se le encontrará como referencia en el arte contemporáneo. ¿Por qué el arte de la Nueva España no es tan accesible como otras manifestaciones artísticas?

Para acercarse a la pintura novohispana considero que el primer gran obstáculo es que se le desconoce. Las oportunidades para estar cerca de ella se tienen que buscar, además de que siguen siendo pocos los espacios de difusión o divulgación y, en mi experiencia, son generalmente especializados.

Para explicar lo anterior voy a exponer un ejemplo personal. Si antes de estudiar restauración me hubieran preguntado por el nombre de artistas mexicanos del siglo XIX o XX, habría podido citar por lo menos a tres. En cambio, si me hubieran preguntado por el nombre de tres artistas novohispanos, con toda sinceridad, ni siquiera hubiera entendido la pregunta, la palabra «novohispano» no estaba en mi vocabulario.

Atrás de eso quizás haya enormes prejuicios, como el rechazo histórico de la mayoría de las manifestaciones culturales del periodo de ocupación española en México. Luego del reconocimiento de Independencia, del imaginario visual novohispano, casi exclusivamente se rescataron e impulsaron las imágenes de la Virgen de Guadalupe y de Sor Juana, pero se omitió la difusión de sus autores, así como otras de sus obras.

Cuando entré a la Escuela de Restauración, sin que fuera mi objetivo inicial, me acerqué al siglo XVIII mexicano en varias ocasiones. Me interesó tanto que luego busqué la

oportunidad para que mi tesis de licenciatura abarcara ese periodo, al igual que ahora en la maestría.

Como antecedentes personales, para la realización de este proyecto, tuve la oportunidad de acercarme a la pintura novohispana, más allá del trato superficial, gracias a la Escuela de Restauración, al Museo Nacional de Historia, a la maestra Carmen Chami y al maestro Gerardo Enciso, quienes me transmitieron su opinión sensible y desde la práctica. Lo que en esencia busco expresar con lo anterior, es que entre más se procura acercarse a un tema, menos serán los prejuicios.

En lo particular, por ejemplo, tomé la decisión de omitir el término «barroco» para referirme a la pintura mexicana del siglo XVIII. En pocas palabras, porque entiendo que el barroco europeo fue una respuesta para el renacimiento europeo, y ese desarrollo artístico no tiene punto de comparación con México, donde se vivió un proceso completamente diferente y que merece ser estudiado desde su propio escenario. Uno de mis errores era pensar que, por estar hablando de un mismo siglo, se podría comparar la pintura mexicana con la europea.

El segundo error fue suponer que los artistas novohispanos no tenían libertad de expresión por estar bajo el dominio de la Corona Española y que, además, al no ser practicante de la religión católica, nunca podría identificarme con sus temáticas. Cuando dejé de mirar con ese lente, empecé a observar pinturas elocuentes, en donde cada elemento tiene un significado, y en donde las soluciones plásticas son muy sorprendentes.

Lo anterior representa un esquema general sobre mi visión del problema hacia la apropiación contemporánea de la pintura novohispana, sin pretender con ello, suponer que abarqué todos los obstáculos o aspectos. Estoy convencida de que habré de encontrar otras barreras conforme siga avanzando, que tendré que descifrar y superar.

Hacia una definición del perfil del artista-restaurador en México



«La oración en el huerto (fragmento)»
Original de Cristóbal de Villalpando
Copió: Laura Solís
Óleo sobre tela
80x50cm
2014

Siendo estudiante en la Escuela de Restauración conocí a la pintora Carmen Chami, quien, también es egresada de la ENCRyM. Ella nos dio una plática sobre su trabajo como intérprete de artistas novohispanos, tales como Cristóbal de Villalpando y Juan Correa. Nos transmitió su inquietud de conocerlos a través de la práctica de la pintura, y la forma en cómo esa experiencia la había llevado a configurar su propio lenguaje visual.

Más tarde me integré al taller de Chami como su ayudante (entre los años 2012-2014 y 2017-2018). Me compartió con gran generosidad su aprendizaje, y fue ahí que comencé a identificar las enormes posibilidades que ofrece hacer una copia, en cuanto al comportamiento de los materiales y las capas pictóricas, pero también, en cuanto a la comprensión de diversas soluciones creativas.

Coincidí con ella respecto a que cada vez se realizan más estudios históricos y científicos en torno a la pintura novohispana que podrían enriquecerse con el enfoque de la pintura como disciplina, siendo parte de los análisis integrales y multidisciplinarios.

Actualmente, por mi experiencia, añadiría que, para el caso de las pinturas novohispanas, no es suficiente aportar la sensibilidad artística en combinación con la destreza manual, sino que es indispensable adquirir una preparación previa enfocada a la aproximación técnica y conceptual de la pintura novohispana.

En mi escenario, por ejemplo, habiendo estudiado restauración, intervenido pinturas novohispanas, observado y copiado durante años, y aun estando acompañada por artistas que previamente habían explorado el arte novohispano, junto con todas sus valiosas herramientas,

la interpretación pictórica fue y sigue siendo un enorme reto. De ahí que el desafío sea mayor para quienes son oficientes de pintura sin preparación alguna en el campo novohispano.

A la conclusión a la que quiero llegar es que me parece haber localizado un ejemplo de aplicación específica, para un perfil específico, como es el del restaurador como artista-intérprete. El contacto privilegiado con el arte novohispano, en conjunto con la sensibilidad artística y la destreza manual, además de estar rodeado de un equipo de especialistas, seguramente resultará, en contribuciones valiosas para los estudios interdisciplinarios de pintura novohispana.

Sobre el uso contemporáneo de la pintura novohispana

«La mejor manera de conservar un objeto es encontrándole un uso, la ruina empieza en cuanto se pierde la función».
~Elsa Arroyo

Durante mi estancia en la Facultad de Bellas Artes y Restauración, de la Universidad Complutense de Madrid (año 2019), tuve oportunidad de visitar continuamente el Museo del Prado. En todas las ocasiones, observé a oficientes de pintura, elaborando copias e inclusive, reinterpretaciones de las pinturas en exhibición. Lo anterior, lo interpreté como una continuidad de la tradición pictórica en España, la cual ha seguido su curso desde siglos anteriores.

Esta es una situación muy diferente a nuestro escenario en México, donde el desarrollo artístico fue interrumpido violentamente en dos ocasiones. Primero por la invasión española, en donde se perdió una gran parte del patrimonio prehispánico, y después, por la guerra de Independencia que generó un rechazo del pasado colonial.¹⁰¹

Aunque la pintura novohispana sufrió un estado de abandono, en la actualidad existen cada vez más esfuerzos por recuperarla, estudiarla y difundirla. Sin embargo, en esta comunidad creciente de investigadores, se resiente la ausencia de los artistas contemporáneos. Ya no estoy hablando de contribuir a partir de estudios de copias, me refiero a definir una ruta para actualizar la función de la pintura novohispana, y ponerla en uso

¹⁰¹ Por ejemplo, la ley Lerdo de 1856, desamortizó los bienes de la Iglesia y provocó una enorme pérdida de nuestro legado virreinal.

contemporáneo. Es también competencia del artista corresponder, impulsar y sumarse a esos esfuerzos, hacia el replanteamiento de nuestra historia del arte.

Al respecto de lo anterior, como ejemplo, el Museo Thyssen-Bornemisza en el año 2019, publicó una convocatoria para que, creadores de cualquier disciplina de las artes visuales, reinterpretaran ciertas obras de su colección. La iniciativa constaba de que el artista participante, publicara en *Instagram* sus imágenes con la etiqueta *#VersionaThyssen*, y luego los ganadores podían exhibir su trabajo en el Museo Thyssen-Bornemisza, así como asistir a premiaciones.

Ejemplos de la iniciativa *#VersionaThyssen*, publicada por el Museo Thyssen-Bornemisza en Madrid, España (año 2019).

Las siguientes imágenes fueron obtenidas en: <https://www.museothyssen.org/apoyo/apoyo-empresarial/versionathyssen>

Obras de la colección del Museo Thyssen-Bornemisza

Reinterpretación contemporánea *#VersionaThyssen*



Vittore Carpaccio
Joven caballero en un paisaje, hacia 1505
Óleo sobre lienzo. 218,5 x 152,2 cm
© Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid.



@_lara_lars_



Simon Vouet
El rapto de Europa, c. 1640
Óleo sobre lienzo. 179 x 141,5 cm
© Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid



@collective.sisters

Sin duda, hay artistas que han retomado la época novohispana en sus obras. Lo que estoy planteando es acrecentar esa comunidad, por ejemplo, mediante la generación y divulgación de convocatorias, u otros impulsos institucionales, que incentiven el acercamiento hacia las diversas manifestaciones de la Nueva España, y así, renovar su uso y función.

A corto plazo y en lo personal, me interesa redescubrir pinturas novohispanas, para continuar construyendo mi lenguaje pictórico a partir de eso. A mediano plazo, me ocuparé en desarrollar un proyecto para el Museo Nacional de Historia, que conste de promover espacios y programas de reinterpretación novohispana, y que pueda ser aplicable a otros museos que también resguarden en su colección piezas virreinales. A largo plazo, espero que se despierte cada vez más la curiosidad entre artistas contemporáneos por consultar el arte mexicano de los siglos XVI, XVII y XVIII, para emplearlo como referencia en su obra.

Hacia mi propia comprensión

Haberme planteado conocer al pintor Miguel Cabrera a través de su pintura, me condujo a reconocermé a mí como pintora. Lo más complejo de este proceso ha sido, identificarme como una artista, en el transcurso de aprender la comunicación por medio de imágenes.

Sin ánimos de compararme con mis compañeros de la FAD, y esperando que sirva solamente como parámetro, yo, a diferencia de la mayoría, tengo menos experiencia en llevar a la práctica mi propio lenguaje visual y según comprendí, esa búsqueda también se trata de practicar, lo que nuevamente me significa un recordatorio de que las respuestas que me están faltando, están en la práctica.

Estoy comprendiendo también, que el lenguaje visual es sumamente dinámico, en la medida en que un mismo artista, aunque conserve su esencia, puede ser muy cambiante. En mi propia búsqueda, he procurado identificarme con referencias que me permitan trazar un eje y mantener el rumbo. Quizás la más sustancial en torno a la composición visual, sea un escrito de Octavio Paz que, aunque no menciona directamente a la pintura, va en esa misma dirección. Sobre esta base, me interesa desarrollarme:

«Cuando se dice que un poeta busca su lenguaje, no quiere decirse que ande por bibliotecas o mercados recogiendo giros antiguos y nuevos, sino que, indeciso, vacila entre las palabras que realmente le pertenecen, que están en él desde el principio, y las otras aprendidas en los libros o en la calle. Cuando un poeta encuentra su palabra, la reconoce: ya estaba en él Y él ya estaba en ella. La palabra del poeta se confunde con su ser mismo».¹⁰²

Finalmente, en el terreno de la práctica, me acompaña una cita que localicé en el tratado del *Museo pictórico o escala óptica* de Antonio Palomino, «una gota de agua horada una piedra, no con la violencia, sino con la repetición».¹⁰³ La práctica es un espacio en donde sencillamente no existen los atajos y tampoco se pueden forzar o acelerar los procesos.

Considero que ambas referencias han sido bases muy sólidas para el emprendimiento de proyectos pictóricos, cuando la afición está presente con toda naturalidad, luego en el trayecto, esa afición se pone en riesgo a causa de la impaciencia. Perder la afición es

¹⁰² Octavio Paz, «Poesía y lenguaje», en *Textos de estética y teoría del arte. Antología*, Adolfo Sánchez Vázquez (México: UNAM, 1978), 312.

¹⁰³ Antonio Palomino, *Museo Pictórico II*, 3.

permitirse extraviar la ruta por completo. Así resumiría mis avances en la búsqueda pictórica con palabras: identidad, práctica y afición.

Fuentes consultadas

- Aguirre Vargas, Roberto. ed., *Una mirada al pasado. Enseñanza y educación de la época virreinal en México* (México: Banco Santander Mexicano, 2004).
- Alcalá, Luisa Elena. «Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México: UNAM, 2011), 111-136.
- Alcalá, Luisa Elena. «De compras por Europa: procuradores jesuitas y cultura material en Nueva España», *Goya: Revista de arte*, número 318, (2007): 141-158.
- Alcalá, Luisa Elena. «La obra del pintor novohispano Francisco Martínez», en *Anales del Museo de América 7*, (España: Ministerio de Educación Cultura y Deporte: Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 1999), 175-187.
- Alcalá, Luisa Elena. Jaime Cuadriello, Ronda Kals, Ilona Katzew y Paula Mues, *Pintando en México, 1700-1790: Pintix Mexici* (Los Ángeles: LACMA y Fomento Cultural Banamex, 2017).
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual* (España: Alianza Forma, 2019), 221.
- Arrollo, Elsa. «Biografía de una ruina prematura: La Virgen del Perdón de Simón Pereyns», *Revista Goya*, fundación Lázaro Galdiano, núm. 327, (2009): 95-111.
- Arroyo, Elsa Minerva. «La presencia de la imagen. Estudios sobre las técnicas y los materiales de la pintura novohispana», en *De la latencia a la elocuencia, diálogos del historiador del arte con la imagen*, coord. Mónica Pulido (Morelia: UNAM-Escuela Nacional de Estudios superiores Unidad Morelia, 2017), 26.
- Arroyo Lemus, Elsa. «Informe técnico de la pintura de Miguel Cabrera Virgen de Guadalupe, óleo sobre tela, 1756, perteneciente a la colección de la Catedral de Puebla» (Informe inédito, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, IIE, UNAM, 2013), 4.
- Arroyo Lemus, Elsa. «Informe técnico de la pintura de Miguel Cabrera, Virgen de Guadalupe, perteneciente a la colección del templo de san Francisco Javier, Tepetzotlán, Museo Nacional del Virreinato, INAH» (Informe inédito, Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte, IIE, UNAM, 2013), 10.
- Carrillo y Gariel, Abelardo. *El pintor Miguel Cabrera* (México: INAH, 1966), 16.

- Ciancas, María Esther. Bárbara Meyer, *La pintura de retrato colonial (Siglos XVI-XVIII)* (México: INAH [Inventario interno del MNH], sin fecha), 50-51.
- Fernández Cueto, Beatriz. «La circuncisión» (ENCRyM, 1994).
- Huertas, Manuel. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas II* (Madrid: Akal, 2010), 54.
- Jiménez, Karla. Rebeca Maqueda, «Informe de los procesos realizados a dos arcángeles pasionarios procedentes del Museo Regional de Historia de Aguascalientes» (Informe, ENCRyM, 2012),11-12.
- López, Sandra. «Informe de restauración de Seminario Taller de pintura de la obra Jesús entre los doctores de Miguel Cabrera» (ENCRyM, 1996).
- Mues, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España* (México: Universidad Iberoamericana, 2008), 22.
- Mues, Paula. *El Arte maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano* (Ciudad de México: Museo de la basílica de Guadalupe, Estudios en torno al arte, 2006), 17-33.
- Mues, Paula. «Prints and models copies, process and originality in Spanish American and Spanish art of the eighteenth century», *Librosdelacorte.es* 5, número 9 (2017).
- Paz, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, (México: FCE, 1985), 359.
- Paz, Octavio. «Poesía y lenguaje», en Textos de estética y teoría del arte. Antología, Adolfo Sánchez Vázquez (México: UNAM, 1978).
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza* (Madrid: Cátedra,1990), 481.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *Museo pictórico y escala óptica* (Madrid: Aguilar, 1988), 36.
- Palomino, Lourdes. «Informe sobre los procesos de conservación en la pintura: La presentación del niño en el templo de Miguel Cabrera» (ENCRyM, 1997).
- Pierce, Donna. ed., *New England/New Spain. Portraiture in the Colonial Americas, 1492-1850* (Denver: Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art & Denver Art Museum, 2014).

- Ratto, Cristina. «Entre pinceles y cuadros. Los libros del Pintor Miguel Cabrera», *Revista Complutense de Historia de América*, número 45 (2019): 89-112.
- Reynoso, Esther. «La adoración de los reyes» (ENCRyM, 1996).
- Siracusano, Gabriela. *El poder de los colores* (Argentina: FCE, 2005), 39-40.
- Zaragoza, Verónica. *Miguel Cabrera y las tramas de la creación* (Catálogo de exposición INAH, 2015), 16.
- Zetina, Sandra. «Coronación de la Virgen, obra del pintor Miguel Cabrera» (ENCRyM, 1995).

Fuentes digitales

- De la Maza, Francisco. «El primer retrato de Sor Juana» [citado en mayo 2019] disponible en: http://ucsj.edu.mx/dec/sjm/documentos/de_la_maza.pdf
- «Convocatoria 2020, Licenciatura en Restauración». (2020 [citado el 29 de junio de 2020] ENCRyM): disponible en <https://www.encrym.edu.mx/principal/caertel.php?picture=Li4vVXBsb2Fkcy9CYW5uZXIvUERGLTMxMDc2LnBkZg==>
- «Licenciaturas, Artes Visuales», (2019 [citado el 29 de junio de 2020]) Universidad Nacional Autónoma de México: disponible en <http://www.fad.unam.mx/licenciatura-artes-visuales.php>
- Cabrera, Miguel. «Maravilla americana y conjunto de raras maravillas, observadas con la dirección de las reglas del Arte de la Pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. De Guadalupe de México por Don Miguel Cabrera pintor de el Ilmo. Sr. D. D. Manuel Joseph Rubio, y Salinas, dignísimo Arzobispo de México, y de el Consejo de su Magestad, &c. a quien se la consagra» [citado en 2021]: disponible en: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080026900/1080026900.PDF>
- González, Carolusa «El restaurador como artista intérprete», *Intervención* 1, núm.1 (enero-junio 20010 [citado el 29 de junio de 2020] ENCRyM-INAH): disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttex&pid=2007-249X2010000100004

- «¿Barroco? Reflexiones sobre la pintura virreinal», video de youtube, Paula Mues Orts, 1:07:17, publicado por «INAH TV». Transmitido en vivo el 17 de septiembre de 2020, disponible en <https://www.youtube.com/watch?feature=youtu.be&v=fSmDtUZ6fSs&fbclid=IwAR0XYB9yv2MaUkUQ8YUsDpJxSjeuN7pIU4fskFJt7UIrk4lpyl2ySNpCmH8&app=desktop>
- <https://www.museothyssen.org/>