

Iglesia de San Agustín Acolman, interior.

Imagen: ©Fototeca Nacional-INAH.



Purísima Concepción: estudio formal de una pintura novohispana

Nathael Cano Baca* y Oscar de Lucio**

*Facultad de Filosofía y Letras

** Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural, Instituto de Física, Universidad Nacional Autónoma de México

Postulado: 7 de noviembre de 2022

Aceptado: 9 de febrero de 2023

Resumen

La *Purísima Concepción*, una pintura sobre tabla de gran formato del siglo XVIII, resguarda entre sus profundas capas dos versiones de la *Tota Pulchra*, dispositivos técnicos y heterocrónicos adecuados a las necesidades del imaginario novohispano. La pintura custodiada en el depósito de colecciones del Museo exconvento de San Agustín Acolman del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), con ausencia de registros y documentación que den cuenta de su historia y lejos del circuito de las exhibiciones y catálogos por más de 80 años, es un ejemplo inédito de eventos de renovación para un mismo cuadro en la misma época novohispana. Su estudio fue parte de un proyecto de investigación sobre la pintura atribuida al retablo principal del templo regular agustino y fue definido por una metodología distribuida en fases de estudio documental, registro de imagen y estudios no invasivos en colaboración con el Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación del Patrimonio Cultural (LANCIC) del Instituto de Física (IF) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En el presente texto se desarrolla la interpretación de tres pinturas registradas en la misma, a través de técnicas de imagen con luz visible y rayos X digital; además, la confrontación con fuentes visuales y documentales que posibilitan relacionar las soluciones formales y plásticas propias de una tradición visual de la Virgen María en la Nueva España entre los siglos XVI y XVIII.

Palabras clave

Pintura novohispana; estudios técnicos de pintura; estudios interdisciplinarios del arte; conservación de pintura; radiografía de pintura.

Abstract

The Purísima Concepción, a large-format 18th century panel painting, holds between its deep layers two versions of the Tota Pulchra, technical and heterochronic devices adapted to the needs of the novo-Hispanic imaginary. The painting kept in the collections deposit of the museum of San Agustín Acolman, Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), with an absence of documentation that would give an account of its history and far from the circuit of exhibitions and catalogs for more than 80 years, is an unprecedented example of renovation events for the same painting in the same novo-Hispanic period. Its study was part of a research project on the painting attributed to the main altarpiece of the regular Augustinian temple and was defined by a methodology distributed in phases of documentary study, imaging, and non-invasive studies in collaboration with the Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación del Patrimonio Cultural (LANCIC) of the Physics Institute (IF) of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). This text develops the interpretation of three paintings, through image techniques with visible light and digital X-rays; also, the confrontation with visual and documentary sources that make possible to relate the formal and plastic solutions of a visual tradition of the Virgin Mary in the New Spain between the XVI and XVIII centuries.

Keywords

Painting from New Spain; Imaging; technical studies of paintings; interdisciplinary art studies; painting conservation; radiographic painting.



La tradición visual de la Inmaculada en el mundo hispánico y en específico en el virreinato de Nueva España, ha sido tratada en diversas ocasiones desde las fuentes visuales que influyeron en su composición formal, iconografía o la configuración que alcanzó a partir de los estatutos políticos, los sociales, y en particular, los devocionales. En el texto presentamos a la *Purísima Concepción*, una pintura sobre tabla de gran formato, identificada según la ficha de registro como del siglo XVIII que resguarda entre sus profundas capas dos versiones de la *Tota Pulchra*, dispositivos técnicos y heterocrónicos adecuados a las necesidades del imaginario novohispano.

La pintura custodiada en el depósito de colecciones del museo agustino de Acolman,¹ con ausencia de registros y documentación que den cuenta de su origen, devenir histórico y artístico, así como del circuito de las exhibiciones y catálogos, es un ejemplo inédito de eventos de renovación para un mismo cuadro en la época novohispana. Quizás las alteraciones físicas y pérdidas de su estructura requirieron un cambio material para mantenerla en culto; o su continuidad en el tiempo se ajustó a una nueva iconografía de acuerdo con el decoro y devotos en turno.

Sin aparente relación con otras pinturas o retablo, y de la compleja situación de los templos agustinos que se despojaron de sus retablos principales erigidos en los siglos XVI, XVII o XVIII, se abre una investigación para definir su agencia en San Agustín Acolman, un templo y convento agustino de la Provincia del Santísimo Nombre de Jesús en el siglo XVI, secularizado en la segunda mitad del siglo XVII, abandonado en el siglo XIX por las inundaciones, rescatado y formulado como un espacio museal desde 1918 (Rubial, 1996: 50-52 y 185-186). Hasta el momento, no existe documentación en los archivos consultados que se relacione con la obra antes del siglo XX, época en la que fungió como un cuadro independiente en el primer tramo del templo. En la figura 1 se observa a la obra recargada sobre un marco pintado al temple, de grandes rocallas rojizas a manera de objeto de exhibición y recreación de un sentido devocional.



Figura 1. Detalle de la Purísima Concepción montada en una estructura dorada de un posible retablo en el primer transepto del templo de San Agustín Acolman. En el fondo se observa el retablo pintado sobre el muro y esculturas de procesión en los laterales.
Imagen: ©Fototeca Nacional-INAH, 1915.

¹ Museo exconvento de San Agustín Acolman, Estado de México, Secretaría de Cultura-INAH.

La declaratoria federal otorgada por el Estado mexicano del conjunto conventual y los bienes allí resguardados legitimó su resguardo como bien patrimonial en el depósito de colecciones del museo de sitio en 1966. Desde entonces, la relación actual entre objeto y su espacio ha estado confinado al olvido mientras no se problematice su artisticidad; es decir, el aspecto y el contenido; y aparezca en un catálogo actualizado que la presente en el ámbito académico.

Con amplios frentes de estudio en curso para entender el contexto de la devoción de la Virgen María en Acolman y, para la orden agustina, en el presente texto se destaca la interpretación de tres soluciones formales de una tradición visual, tecnología y materialidad que fueron parte de la época novohispana. El estudio implicó métodos de análisis desde la historia del arte, la ciencia y la conservación para desentrañar sus secretos; se advierte, se necesitará de la protección de Prometeo, la vista aguda de un cazador en vuelo y el apoyo de artefactos fraguados por Vulcano para explicar la manipulación de la naturaleza y su relación con la forma del tiempo, el espacio y las ideas sujetas por el rastro del pincel maestro.

El estudio implicó amabilidad y legalidad en mano para acceder al depósito de pintura del museo agustino que resguarda ese problema. La cámara de maravillas, abierta por un solo deseo, saturada de formatos suspendidos en los muros y rejillas, asombra por la enciclopedia pictórica de tecnologías y épocas. Con silencio y rectitud en el interior, se identifica la obra en cuestión y tras su montaje y estudio *in situ* en la sala de *profundis*,² sucedió el análisis de la pintura por medio de equipos y técnicas espectroscópicas que trabajan con fenómenos físicos de la luz.³

La investigación apoyada por el Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC) con sede en el Instituto de Física (IF) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), tuvo el objetivo de estudiar la pintura sobre tabla atribuida al retablo principal del siglo XVI del templo regular de San Agustín Acolman. La metodología usada por el laboratorio en aquella temporada implicó el registro y estudio de la imagen en el espectro visible, ultravioleta y radiografía digital.

Con los equipos portátiles se proyectaron diferentes niveles de energía sobre la obra, con la finalidad de medir la absorción o reflexión de los materiales que constituyen y se distribuyen en ella, de manera tal que se construyen imágenes en color o escala de grises provenientes de diferentes capas de la obra; o se exhibe la naturaleza de sus componentes orgánicos e inorgánicos por medio de gráficas.

El avance en la investigación en curso resalta la interpretación de algunos aspectos formales y técnicos por la imagen con luz visible y rayos X. El estudio comparativo entre la imagen visible y el mosaico de radiología digital obtenido se definió a partir de las siguientes características: los contornos de los paños de la Virgen, la anatomía del rostro, las manos, las figuras iconográficas en

² Según el inspector de Monumentos Artísticos Antonio Cortés y el ingeniero J. R. Benítez, durante los trabajos de restauración del convento en la segunda década del siglo XX, se menciona que los espacios definidos en la planta baja del claustro grande corresponden a la sala de *profundis*, cocina y antrefectorio. En la actualidad son salas de exhibición temporal del museo de sitio. Véase Cortés (1924). Investigaciones posteriores han rectificado el uso de los espacios: Romero de Terreros (1922); Calders (1945: 12); Toussaint (1948: 4).

³ Véase Cano (2019: 9-13).



la periferia; además del soporte empleado.⁴ Cabe aclarar que otras características plásticas como el tratamiento de los fondos, elementos iconográficos y la paleta cromática aún se encuentran en estado de procesamiento e interpretación.

Es así que la interpretación de esos estudios y su comparación con imágenes fue necesaria en todo momento, y si ha leído hasta aquí, parecerá un diagnóstico difícil de tratar, más la lentilla que estudia las formas temporales y su naturaleza física, química y biológica, tan sólo es un complemento para afrontar discursos sobre contenedores y contenidos de las imágenes supervivientes, ausentes de inscripciones, firmas o fortunas escritas que den cuenta de su(s) gesto(s), estatuto(s) e historia(s).

A su vez, el texto se construye con base en la biografía cultural de los objetos de Igor Kopytoff, quien supone una reflexión y crítica de la trayectoria histórica, además de los valores (usos y funciones) que han atravesado ellos desde la actualidad hasta su contexto de producción (1986: 89-122), su estructura posibilita destacar tres eventos o relaciones de hechos materiales de la pintura para los siglos XVI, XVII y XVIII, y que explican los posibles significados atribuidos a lo largo del tiempo a partir de la documentación reunida, los valores formales que se reconocen en las imágenes técnicas obtenidas y facilitar la distinción de las diversas capas aplicadas, cuenta de su uso en diferentes épocas.⁵

Para finalizar, en el texto presenta la descripción de cada obra identificada por las técnicas de imagen de acuerdo con la pintura del siglo XVIII, seguida de la pintura atribuida al siglo XVII y finaliza con la del siglo XVI. Cada identidad iconográfica y temporalidad es acompañada de una comparación con otras obras y documentos para dar paso a una crítica técnica sobre el tratamiento de los paños, la representación dorada y los soportes empleados.

¿Una pintura con tres gestualidades divinas?

El culto y devoción a la Virgen María se arraigó en el mundo novohispano desde sus inicios, y en ello fue preponderante la participación de las órdenes regulares para su expansión; así como la defensa e inclusión en la agenda política de la monarquía española desde el Viejo Mundo (Calvo, 2017:70-71). La pintura registrada como *Purísima Concepción*, atribuida al siglo XVIII, representa a María expectante, su rostro fino y piel suave se acompaña de una cabellera amplia y suelta, un par de pendientes de rubí engarzados de fino oro cuelgan de sus orejas y un collar de perlas de su cuello. La Virgen mira hacia el devoto mientras las manos las fija en posición orante. Mismas que, a su vez, enmarcan el cristograma dorado en su vientre, anuncio de su futura maternidad. Su alargada figura, cubierta con finos paños, posa de pie sobre querubines y la luna menguante invertida (Génesis 3:15 y Lucas 1:28). A su espalda se asoma el sol rojizo de la media tarde, mientras que, en lo alto, su cabeza es acompañada de un *estelarium*, dos angelillos sostienen la gran corona imperial, compuesta por el círculo dorado de joyas, el forro rojizo carmesí y tres diademas. El Espíritu Santo atestigua el evento y la luz solar resplandeciente abre las nubes del

⁴ La pintura fue montada en un bastidor metálico de manera horizontal para posibilitar el desplazamiento del detector digital. El equipo de radiografía digital con computadora incluyó un detector vidisco Flax X pro s/n 3053-FLS 1214 y una fuente de rayos X Poskom PXM-40BT, y fue manejado, procesado e interpretado por Oscar de Lucio, Miguel Pérez y Nathael Cano. El equipamiento portátil utilizado fue SANDRA I en zonas específicas de 1 mm de diámetro.

⁵ La aplicación de esa perspectiva para el conocimiento de la pintura colonial de América ha partido de la explicación diacrónica, es decir, de un objeto en su actualidad y el devenir de su significado y uso hasta su creación. Véase: Rodríguez y Tavares ((2012: 59-61), Arroyo (2008); Enríquez (2012).



cielo. En el plano inferior, un horizonte de aguas templadas, representadas por matices azules y luces blancas, termina en un terreno continental. Sobre ese firme insular figuran de manera estoica la palma, el ciprés y una palmera acompañadas de un lirio con reciente retoño y un rosal de suaves y redondeadas pinceladas. En la periferia un marco fingido, de aspecto áureo, presenta rocallas, conchas y zarcillos negros elaborados a punta de pincel redondo (figura 2).



Figura 2. *Purísima Concepción*, siglo XVIII, anónimo novohispano, del Museo exconvento de San Agustín Acolman, Estado de México.
Imagen: Isaac Rangel, ©LANCIC-IF, UNAM, 2018.

Acerca de las campañas subyacentes, se trata de dos versiones de la *Tota Pulchra*, evidencias de una iconografía muy similar que fue ampliamente usada entre los siglos XVI y XVII en Nueva España. Atribuir una temporalidad a cada campaña y explicar la renovación como consecuencia de la posible alteración material y, tal vez, devocional, corresponde en el presente ejercicio con las soluciones de otras obras atribuidas al siglo XVI y cómo éstas cambiaron a lo largo del siglo XVII. La versión intermedia de la iconografía es una *Tota Pulchra* atribuida al siglo XVII. El cuerpo de María es elevado al cielo por un trono de querubines al centro y los símbolos marianos: espejo y torre se enlazan por un arreglo de flores y arbustos en la zona inferior. A lo alto, la filacteria cierra la composición (figura 3).





Figura 3. *Tota Pulchra*, siglo XVII, segunda versión de la iconografía de la obra, anónimo novohispano. Mosaico de radiología digital de la *Purísima Concepción* y trazos para resaltar las formas de la *Tota Pulchra*: la Virgen María al centro, los dos angelitos con la corona y la filacteria en la zona superior, en el extremo derecho el espejo, en la zona inferior el jardín y el follaje de lirios y rosas. Imagen: Oscar de Lucio, ©LANCIC-IF, UNAM, 2019.

Al comparar ambas versiones, se observa que el pincel del siglo XVIII reutilizó parte de esa imagen, cubrió los símbolos marianos y filacteria con las nubes y el marco en los laterales. En la zona superior un par de angelillos sostienen la corona dorada con joyas: rojo rubí y verde esmeralda, mientras que el Espíritu Santo remata como testigo del acontecimiento. La corona fue ampliada en el círculo y acondicionada con el forro y diademas. Acerca de la Virgen María, su rostro es más expresivo, no presenta el collar de perlas; y la caída del manto y túnica es más abierta con pliegues diagonales en vuelo en la zona inferior. Por último, el trono de querubines es más amplio, el cual fue cubierto por la luna invertida; el follaje se cubrió por el mar continental.

La primera versión de la *Tota Pulchra* (figura 4), que es posible que corresponda al último cuarto del siglo XVI, presenta una distribución formal en un espacio más reducido y se distingue por situarse en la zona inferior del tablero. La silueta de María cubierta por su manto se encuentra a la altura de las manos de la versión del XVII. Debido a la superposición de capas y pérdidas materiales, no es posible detallar rostro o pliegues de los paños del manto que la cubre; sin embargo, la Virgen está rodeada de los símbolos iconográficos coincidentes con el relato de la mujer del Apocalipsis (12:1) la luna y el espejo se encuentran a su derecha; mientras que la escalera, la puerta y el sol se pudieron representar en el extremo izquierdo. En la zona superior Dios Padre bendice el acontecimiento con su brazo derecho alzado y su presencia se relaciona con la concepción de María en la mente divina.

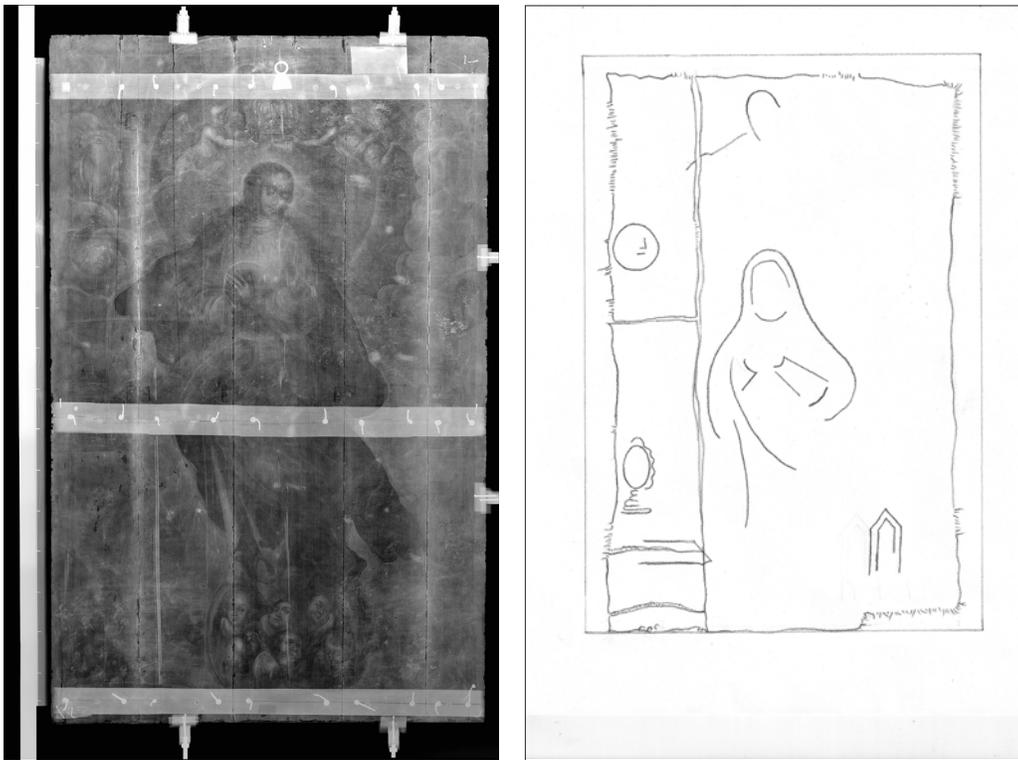


Figura 4. *Tota Pulchra*, siglo XVI, primera versión de la iconografía de la obra, anónimo novohispano. Mosaico de radiología digital de la *Purísima Concepción* y trazos para resaltar las formas de la *Tota Pulchra*: la Virgen María al centro, los elementos iconográficos a su alrededor, Dios Padre en la zona superior y el perímetro del soporte textil. Imagen: Oscar de Lucio, ©LANCIC-IF, UNAM, 2019.

Para comprender mejor la versión de esa pintura y de acuerdo con las estrategias que han seguido otros investigadores en relación con tres aspectos o soluciones de la imagen de la Virgen, se presenta el grabado de Thielman Kerver (activo 1497-1522) publicado en *Breviarium Romanum* de 1519 y el cual tuvo una amplia difusión en Sevilla y los virreinos americanos en el siglo XVI (Augier de Moussac, 2013: 333); y la *Tota Pulchra* o *Benedictina de Actopan*, pintura sobre tabla del exconvento de San Nicolás Tolentino, Actopan, Hidalgo, hoy en el Museo Nacional del Virreinato (MNV) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Ambas muestran una composición y una relación directa en donde coincide la configuración de la Virgen rodeada por la luna y el sol, la estrella, el lirio, la torre de David, el huerto cerrado, el pozo de agua, la ciudad de Dios, el espejo y la torre de marfil (figuras 5 y 6).

En específico, la *Benedictina de Actopan* presenta a la Virgen María cubierta con el manto azul ceñido a la altura de las flexiones de los brazos, los cuales muestran la túnica rojiza con amplios pliegues redondeados. Es posible que la versión de Acolman también presente la pierna derecha en flexión, tal y como se observa en la pintura debido al juego de luces y sombras definidas para el manto azulado (figura 2).

La composición iconográfica de la *Tota Pulchra* en el ámbito novohispano a finales del siglo XVI y durante el siglo XVII, intercambió a Dios Padre por un par de angelillos coronando a María en lo alto de la composición, las filacterias disminuyeron y los símbolos aparecieron en algunas



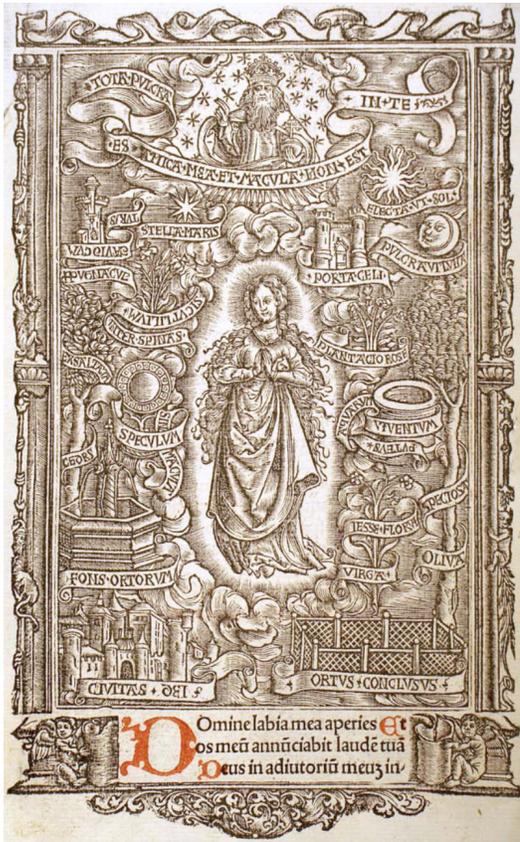


Figura 5. *Tota Pulchra*, siglo XVI, Thielman Kerver, *Breviari Romanum*, 1519. Imagen: Almerindo Ortega, Project for the Engraved Sources of Spanish Colonial art (PESSCA), 2005-2021, disponible en: <<https://colonialart.org/artworks/4216a>>.



Figura 6. *Tota Pulchra*, pintura sobre tabla, siglo XVI, anónimo novohispano, proveniente del exconvento de San Nicolás, Actopan, Hidalgo, hoy en el Museo Nacional del Virreinato. Imagen: ©Nathael Cano Baca, 2009.



Figura 7. *La Inmaculada Concepción*, 1630-1640, atribuida a Alonso Cano. Aguada sobre papel. Imagen: ©Museo Nacional del Prado.

versiones rodeando a María, un espacio firme o insular en la zona inferior. Obras posteriores muestran a María en ascensión con amplios paños, los elementos iconográficos en los costados, el resplandor a su espalda y angelillos a su alrededor. Mientras que en otras composiciones hacia el siglo XVIII, la iconografía cambió y sólo se representó a María asunta, apoyada por querubines y coronada por la Santísima Trinidad.

En consideración a esas tres versiones, la tradición visual de la *Tota Pulchra* encontró un lugar preponderante durante la evangelización y una continuidad en el siglo XVII y XVIII con muy pocas variantes (Domenech, 2015: 285). El tratamiento de María como se ha estudiado e, incluso, presentado en exhibiciones, se ajusta a las necesidades visuales de cada época de acuerdo con el tratado artístico, el decoro y la devoción en turno (Stratton, 1989; Cuadriello, 2009: 1169-1263); la iconografía de esas obras subyacentes invita a considerar que pudo situarse en la parte central de un retablo; mientras que la última pudo corresponder a una posición independiente en un altar lateral.

Sobre la identidad anacrónica de los paños

La caída de los paños en las pinturas novohispanas abre una discusión actual. En ellas algunos especialistas han señalado una suerte de vida orgánica que denota la “evolución de la técnica, la plástica y la forma”. Para otros, la tradición artística asegura en los paños, características comunes que enlazan las obras, sitúan contextos, tiempos, y en relación con las ideas, programas establecidos por la presencia de normas escritas o visuales (Toussaint, 1956: 54).



De algunos textos especializados en la tradición pictórica de Nueva España, es aceptado que los paños labrados se reproducen por conducto de los grabados europeos (Brown, 2014: 103-147). Y coincido con las críticas sobre los anacronismos al representar y replicar la solución formal de la vestimenta de la Virgen como una manera de perpetuar “el verismo” a lo largo del tiempo (Carrillo y Gariel, 1946: 173). En ese caso, la concatenación de más capas y versiones de la Virgen, dispositivo visual de tres siglos, requiere de mayor sustancia visual para definir los detalles completos de su vestidura.

Por ejemplo, la *Purísima Concepción* impuesta por un nuevo pincel, cubrió las versiones pretéritas, y de los paños, resaltan particularidades. En primer lugar, la figura de la Virgen María se encuentra cubierta por una túnica blanca y un manto azul con caprichosos volúmenes. El plisado clásico para la zona superior, con mangas rojizas y pasamanería dorada, termina en la zona contraria con un pesado doblez angular; en tanto que el terciopelo del manto arropa la mitad del cuerpo superior y un suntuoso brocado aplicado a punta de pincel. Cuando se trata de los dobleces del manto que ondula en el espacio, aquél representa el aspecto de una escultura con la técnica del encolado, ya que caen pliegues endurecidos y ocultan por completo el cuerpo que visten.

Acerca de esa solución, algunos artistas a finales del siglo XVII, como Juan Correa, quien empleó “estos plegados a base de superficies curvas sin arista y tiende sin importancia que sus paños caigan a plomo o encuéntrense flameando” (Carrillo y Gariel, 1946: 175). De otros ejemplos como el de Alonso Cano, la *Inmaculada Concepción* está cubierta por completo con paños sin mostrar atisbo de su figura, que definen en los pliegues en vuelo, la maestría en el manejo del pincel (figura 7).

Es notorio, en la obra de Acolman y en las citadas líneas arriba, que el cuerpo de la Virgen no se defina y que, en realidad, son los paños que muestran una convicción sustancial de su figura por medio del volumen: la cantidad de pliegues, el manejo de luz y sombra definidos por la superposición de capas con alto poder cubriente. Quizás eso sea muestra de un estatuto de la suntuosidad y divinidad otorgada por la propaganda de su imagen desde los tratados artísticos, las cofradías y la misma monarquía.

En contraste, tiempos pretéritos funcionaron con viejas formas y decoros distintos, y sabemos que el pincel maestro que representó a la Virgen en la primera versión, vistió una túnica con plisado en *rilievo*, construida por capas de color empastadas por el pincel en dirección vertical con aristas curvas. Las telas parecen acartonadas, consecuencia de plegarlas a base de grandes planos quebrados y violentos ángulos que obligan la superposición de pinceladas empastadas de luces y sombras. A su vez, podemos tomar en consideración la indumentaria de los personajes de la Historia Sagrada y la legitimación de los ideales austeros de la vida cristiana.

Acerca de las estrategias doradas

El oro, material incorruptible y de aspecto brillante, se ha relacionado con lo solar, lo ígneo y lo divino a lo largo del tiempo, además de algunas metáforas estéticas y teológicas que se han sumado a las nociones de prestigio y riqueza del metal precioso con valor económico (Rodríguez, 2009: 1328).

En la *Purísima Concepción* se encuentra representado el aspecto áureo en los paños, las joyas, corona, resplandor, estrellas y marco. Por el aspecto de la superficie de la pintura se observan dos soluciones y se propone que, para el primer caso, el oro contenido en laminillas fue molido



hasta alcanzar el más puro polvo a fin de ser mezclado en aceite y para ser aplicado a punta de pincel redondo simulando hilos entrecruzados, como lo que se observa en el brocado del manto. Por otro lado, el oropimente, un sulfuro de arsénico, por sus características de tono, saturación y brillo similares al metal precioso, así como la facilidad para el manejo plástico y economía, pudo haberse aplicado en lugar del primer material para las joyas, corona o resplandor.⁶

El brocado de la pintura es de apariencia plana, dorada y brillante, y no coincide con los pliegues de los paños. Con base en la documentación y reporte de otras pinturas, la simulación del brocado consistió en la aplicación de diseños de oro que cubrieron las vestimentas de las figuras, además de capas pardas y delgadas para simular las sombras. La técnica implicó un conocimiento de larga duración en Europa, documentada desde el siglo XII y ha sido identificada en pintura novohispana del siglo XVI.⁷

Por otro lado, la simulación de un marco fingido trata de una superficie dorada y mate aplicada con pincel plano, mientras que las figuras orgánicas como conchas y zarcillos resaltan por el posible bitumen aplicado con pincel redondo. Llama la atención que ese marco se encuentra pintado, lo que descarta la aplicación de hoja de oro y presenta un interés particular por conocer la constitución material para confirmar toda esa observación. En obras de la segunda mitad del siglo XVII de Nueva España, es posible que los marcos fingidos fueran recursos recurrentes por los artistas debido a un estatuto económico, en donde se necesitó dotar de un marco a las obras que quizás no contaron con el presupuesto necesario para hacer un marco a la medida. Y quizás también a la retórica del arte de la pintura para enmarcar y dignificar por medio de la simulación, el contenido artístico. A partir de la radiografía digital, se observa que la capa dorada cubrió las pérdidas materiales de las dos campañas subyacentes.

La diferencia entre los materiales para producir el efecto dorado de las joyas, la corona de la Virgen y el marco, da cuenta del conocimiento sobre las propiedades de ellos, su costo y, posiblemente, de su existencia en el mercado.

Acerca de los soportes

Los soportes de las pinturas de caballete definieron en parte una economía del tiempo, la selección y aplicación del material para cubrir la superficie, además de la calidad y prestigio de los obradores involucrados. En los tableros novohispanos, esas estructuras de madera se atenuaron por la disponibilidad local del recurso y el conocimiento de corte y construcción de la tradición española para esos aparatos de gran monumentalidad (Bruquetas, 2007: 1-5).

Acerca de la interpretación de esos aspectos y, con particular asombro de la tecnología y renovación de esta pintura, las versiones del siglo XVII y XVIII se distribuyen por todo el tablero. Mientras que la primera versión de la *Tota Pulchra* se pintó sobre un soporte de tela, el cual es de menor dimensión al tablero y ello explica su distribución.

La solución del tablero

El panel rectangular de madera mide 258 cm × 165 cm × 5 cm, se constituye por cinco tablones con unión viva y tres travesaños de 11 cm × 165 cm × 8 cm. De corte radial, color pardo y veta

⁶ Para conocer más de esta técnica véase: Ruvalcaba *et al.* (2010); CAMEO, "Las características del polvo de oro" y "El oropimente".

⁷ Ese problema también ha sido estudiado en Amador *et al.* (2008).



aparente, la madera de tablones y travesaños se distingue por la presencia de nudos, el desbaste practicado con hachuela y fracturas paralelas al hilo radial del tablón. La unión entre ellos se llevó a cabo por medio de clavos de hierro forjado y una argolla en la zona central superior que es probable que sujetara la pintura al muro. La tabla fue reforzada con un enfibrado que cubre todo el reverso y algunas bandas de un textil de mediana densidad adheridas en las fracturas del soporte, efecto de su última restauración (figura 8).



Figura 8. *Purísima Concepción*, óleo sobre tabla, siglo XVIII, anónimo novohispano, Museo exconvento San Agustín Acolman. Imagen: Isaac Rangel, ©LANCIC-IF, UNAM, 2018.

De acuerdo con la historiografía, Carrillo y Gariel señaló que ese tipo de pinturas estaban asociadas a grandes retablos del siglo XVI y XVII (Carrillo y Gariel, 1946: 85-87). La revisión de estas obras muestra una coincidencia de construcción del tablero y enervado en el *Ecce Homo* del exconvento de Epazoyucan, Hidalgo; la *Tota Pulchra* del exconvento de Actopan, hoy resguardada en el MNV-INAH; las pinturas atribuidas al retablo de San Francisco Tepeyanco, Tlaxcala, hoy en el Museo Regional de Tlaxcala-INAH. En otras obras se percibe un enfibrado: *La Inmaculada Concepción* de Juan Sánchez Salmerón en el siglo XVII, hoy también resguardada en el MNV-INAH; y la *Asunción de la Virgen* del mismo autor en la parroquia de Xochimilco; los dos tableros del martirio de Santa Bárbara atribuidos a Cristóbal de Villalpando, ambas del Museo de la Basílica de Guadalupe; la *Crucifixión* atribuida a Cristóbal de Villalpando resguardada en el Museo Nacional de las Intervenciones-INAH; y la *Transfiguración*, atribuida a Juan Rodríguez Juárez del MNV-INAH (Cano, 2014: 144-147, 190-198).



La solución del lienzo

Sobre el soporte textil, la radiografía digital permite ver el perímetro completo del tafetán compuesto por cinco fragmentos. Al observar de manera detenida el perfil del lienzo, se puede denotar la pérdida parcial de todos los estratos constitutivos que definieron los contornos de las figuras. Se aprecia un tejido homogéneo en los dos elementos de mayor tamaño, unidos por una costura que aún permanece en la zona inferior, mientras que en la superior se ha perdido con todos los estratos subsecuentes.

El fragmento vertical del extremo izquierdo se encuentra dividido en cuatro elementos y entre sus bordes horizontales se asoman las rasgaduras del tejido y la ruptura de las capas de pintura aplicadas en superficie. No sabemos si estuvieron unidos por costuras en su primer evento de creación; no obstante, su conservación indica la renuencia a deshacerse de esa imagen y el rescate de la mayor cantidad de figuras, tal y como se aprecia en los contornos de la luna o el espejo (ver figura 4).

Ese tejido fue adherido al panel de madera sujeto desde el borde inferior y es posible que se extendiera sobre el plano hacia lo alto. En esos extremos es posible notar el formato irregular del proceso. Con puntual atención en la zona inferior izquierda, quedó el resto de una inscripción a punta de pincel; y aunque se encuentra bien contrastada por la densidad del material empleado en su aplicación, la pérdida de material impide transcribir esa huella.

Acerca del uso de soportes textiles en la tecnología de la pintura del siglo XVI, éste facilitó formatos más grandes y livianos para los nuevos encargos. El tejido ofreció ligereza y flexibilidad, una economía de materiales y tiempos de preparación que exigió las más delgadas capas de entonación, luz y sombra entre la mezcla de aglutinante y pigmento, lo que posibilitó el emprendimiento del vuelo entre tierras o mares continentales.

En obras novohispanas del siglo XVI y XVII, es común observar el uso de soportes de madera y el refuerzo con un enfibrado en comparación con el uso de un textil; sin embargo, no se trata de una regla y por medio del estudio de obras como los tableros *La Visitación* y *La Adoración de los Reyes* atribuidos a Echave Orio, hoy en el MUNAL-INBAL se sostiene que la adhesión de un textil previene la separación de los tablones y proporciona una superficie rugosa para lograr un anclaje de la base de preparación (Carrillo y Gariel, 1946: 90). Asimismo, el rigor en la interpretación de las pinturas ha mostrado que los cuadros atribuidos al pincel de Martín de Vos, y que pertenecieron al retablo de la Catedral de México, presentan una tercera variante, ya que tratan de tecnologías producidas sobre textiles, los cuales se adhirieron a soportes de madera al llegar a su destino final (Arroyo, 2014: 167-176). Con esa evidencia, se sugiere que se produjeron obras sobre tela y que la astucia para adheridas a soportes de madera fue conocida y aplicada en el ámbito novohispano.

Conclusiones

La *Purísima Concepción* es un artefacto del tiempo, la forma y la técnica; se trata de un documento artístico que se ajustó a las necesidades devocionales de una tradición visual e iconográfica con pocas variantes y de larga duración entre los siglos XVI y XVIII en la Nueva España. Mientras que el estudio de las tres versiones desde un ámbito formal, plástico y material proporciona otras características para sugerir las continuidades o cambios en esas soluciones.

La comparación de cada versión de la Virgen a través de la imagen visible y radiografía digital sirvió para sustentar las tres distintas maneras en que los paños y las estrategias doradas se encuentran representadas; que al estar superpuestas precisó de un estudio comparativo constante



entre ellas y un robusto ejercicio de observación con otras imágenes. Para terminar de definir la temporalidad de cada una de ellas, debe complementarse con un análisis del contexto de la orden agustina o de las cofradías que pudieron estar asociadas.

Es también notorio que será necesario ampliar la investigación técnica, como lo es el análisis de los fondos o los elementos iconográficos, así como el estudio puntual de las campañas pictóricas mediante los cortes transversales; con lo cual se podrán arrojar más luces sobre el trabajo formal y material: su aplicación para la base de preparación, la relación entre aglutinante y pigmento(s), así como el posible barniz. El avance del estudio sustentará y complementará las interrogantes sobre los pinceles y tradiciones artísticas que participaron o influenciaron la construcción de cada versión.

En cuanto a los soportes, el registro, el análisis y la comparación con otras obras ha posibilitado situar las tecnologías que se utilizaron en Nueva España, y con lo cual, se suman estas obras al amplio rompecabezas que implicó la selección de los materiales y las estrategias de producción, reflejo de un sistema establecido y conciliado por prácticas sociales y económicas determinadas por los gremios.

Para finalizar, la estrategia de investigación, definida por la interrelación de la ciencia y la conservación, complementa a la historia del arte para el conocimiento de los objetos. Sin embargo, es un campo de tensión y conciliación constante por las preguntas y metodologías de investigación de las obras. Desde esas dos perspectivas, aportan y abren cuestionamientos sobre los argumentos que pueden sustentar la presencia de un material y factores que serán necesarios considerar como lo son las alteraciones por el paso del tiempo, los factores físicos que permitieron plantear y discernir como primera aproximación, la producción de esas pinturas, cuestionar su aparente solución formal y abrir la discusión a su eventualidad trayectoria como un objeto artístico, histórico y social.

*

Agradecimientos

El presente trabajo fue patrocinado por los siguientes proyectos: CONACYT LN315853, LN299076, LN 314846, CB239609 y DGAPA-PAPIIT IN108521, IT101219 y el PNPC CONACYT.

Los autores reconocen el apoyo de los siguientes individuos e instituciones: María del Perpetuo Socorro Villarreal Escárrega, Coordinación Nacional de Asuntos Jurídicos-INAH; María del Carmen Castro, Liliana Giorguli, Irlanda Fragoso, Emmanuel Lara, María Eugenia Marín Benito, Cristina Noguera CNCPC-INAH; Josué Alcántara, Centro INAH Estado de México; Armando Rosas, Museo exconvento San Agustín Acolman. Agradecemos el apoyo técnico de I. Rangel y M. Pérez.

Referencias

Amador, Pablo, Ángeles, Pedro, Arroyo, Elsa, Falcón, Tatiana, y Hernández, Eumelia (2008) "Y hablaron de pintores famosos de Italia. Un estudio interdisciplinario de una nueva pintura novohispana del siglo XVI", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXX (92): 49-84.

Arroyo Lemus, Elsa Minerva (2008) *Del perdón al carbón. Biografía cultural de una ruina prematura*, tesis de maestría en Historia del Arte, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Arroyo Lemus, Elsa Minerva (2014) *Cómo pintar a lo flamenco: el lenguaje pictórico de Martín de Vos y su anclaje en la Nueva España*, tesis de doctorado en Historia del Arte, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Augier de Moussac, Nathalie (2013) "De la Inmaculada a la Mujer Águila del Apocalipsis, imágenes marianas novohispanas 1555-1648", *Altre Modernità*, (número especial): 328-356, disponible en: <<https://doi.org/10.13130/2035-7680/3107>> [consultado el 20 de noviembre de 2020].

Broecke, Lara (2015) *Cennino Cennini's Il Libro dell'Arte: A new English Translation and Commentary with Italian Transcription*, Londres, Archetype Publications.

Brown, Jonathan (2014) "De la pintura española a la pintura novohispana, 1550-1700", en Luisa Elena Alcalá y Jonathan Brown, *Pintura en Hispanoamérica 1550-1820*, México, Ediciones el Viso/Banamex, pp. 103-147.

Bruquetas Galán, Rocío (2007) *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Calders, Pere (1945) *Acolman. Un convento agustino del siglo XVI*, México, Editorial Atlante.

Calvo Portela, Juan Isaac (2017) "La Inmaculada Concepción en algunas estampas de libros editados en Nueva España en los siglos XVIII y XIX", *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte* (6): 69-92.

CAMEO (2022a) *Gold Powder* [en línea], disponible en: <http://cameo.mfa.org/wiki/Gold_powder> [consultado el 20 de noviembre de 2020].

CAMEO (2022b) *Orpiment* [en línea], disponible en: <<http://cameo.mfa.org/wiki/Orpiment>> [consultado el 20 de noviembre de 2020].

Cano Baca, Nathael (2014) *Gloria y ruina de un pasado confluyente. Estudio y conservación de tres pinturas sobre tabla del exconvento de San Francisco Tepeyanco, Tlaxcala*, tesis de licenciatura en Restauración, Guadalajara, Escuela de Conservación y Restauración de Occidente.

Cano Baca, Nathael (2019) *Conjunto tabular de San Agustín Acolman. Eventos materiales de una técnica pictórica*, tesis de maestría en Historia del Arte, México, Universidad Universidad Nacional Autónoma de México.

Carrillo y Gariel, Abelardo (1946) *Técnicas de la pintura de Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Cortés, Antonio (1924) *Excursión al convento de San Agustín Acolman*, México, Secretaría de Educación Pública.

Cuadriello, Jaime (2009) "Virgo potens. La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico del siglo XVI-XVIII", en Juan Gutiérrez Haces (coord.) *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, pp. 1169-1263.



Domenech García, Sergi (2015) "La recepción de la tradición hispánica de la Inmaculada Concepción en Nueva España: el tipo iconográfico de la *Tota Pulchra*", *Espacio, Tiempo y Forma* (3): 275-309.

Enríquez, Lucero (2012) *Un almacén de secretos. Pintura, farmacia, ilustración*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Gómez, Marisa (2010) "Estudio analítico de la técnica pictórica. Aplicación a tablas y retablos españoles", en *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*, España, Ministerio de Cultura de España, pp. 148-159.

Kopytoff, Igor (1986) "La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso", en *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, México, Grijalbo, pp. 89-122.

Kubler, George (1985) *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica.

Pacheco, Francisco (1990) *El arte de la pintura*, España, Cátedra.

Rodríguez Nobrega, Janeth (2009) "El oro en la pintura de los reinos de la monarquía española. Técnica y simbolismo", en Juana Gutiérrez Haces, *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex.

Rodríguez Romero, Agustina, y Luiz Tavares, André (2012) "Biografías del objeto en América colonial. Interacción e impacto creativo entre la continuidad y transformación," *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (8): 59-61.

Romero de Terreros, Manuel (1922) *Historia sintética del arte colonial de México (1521-1821)*, México, Porrúa.

Rubial García, Antonio (1996) *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Ruvalcaba Sil, José Luis, Ramírez Miranda, Daniel, Aguilar Melo, Valentina, y Picazo, F. (2010) "SANDRA: Portable XRF system for the study of Mexican cultural heritage, X-Ray Spectrometry", *X-RAY Spectroscopy* [en línea], 39 (5): 338-345, disponible en: <<https://doi.org/10.1002/xrs.1257>> [consultado el 20 de noviembre de 2020].

Stratton, Suzzane (1989) *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Toussaint, Manuel (1948) *Acolman*, México, Ediciones de Arte.

Toussaint, Manuel (1965) *Arte colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

