

El empleo de la concha nácar en la pintura virreinal: estudio radiográfico de la colección de pintura «enconchada» del Museo de América de Madrid *

ESTEFANÍA RIVAS DÍAZ **

RESUMEN

El presente artículo muestra los trabajos realizados sobre una de las más importantes colecciones españolas de pintura colonial: la colección de «enconchados» del Museo de América de Madrid. Hasta ahora tan sólo había sido analizada desde un punto de vista formal; nuestra contribución pretende en cambio un análisis técnico, a partir de estudios radiográficos y estratigráficos, desde el cual ampliar nuestro conocimiento de los artistas y el arte del virreinato de la Nueva España.

ABSTRACT

This paper is going to show our work on one of the most important Spanish colonial painting collection: the collection of «enconchados» in the American Museum of Madrid. Until now, this collection had been only investigated from a formal point of view; our contribution expose a technical analysis (radiographic and stratigraphic studies), from which is possible to open the knowledge on New Spain viceroyalty artists and art. We will show the most outstanding elements discovered

* Trabajo realizado a partir de las investigaciones sobre la colección de «enconchados» del Museo de América de Madrid llevadas a cabo en el Dpto. de Conservación y Restauración de la institución. Proyecto otorgado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes para los meses de junio a noviembre de 2001, estando en curso un segundo proyecto durante los meses de abril a septiembre de 2002. Un primer estudio de la tabla de la *Virgen de la Redonda*, en el que hemos encontrado un dibujo subyacente, que aquí incluimos dentro del apartado de hallazgos significativos, fue presentado en el I Congreso Iberoamericano de Patrimonio Cultural, celebrado en Madrid en los meses de noviembre y diciembre de 2001.

** Licenciada en Teoría e Historia del Arte por la UAM y Magister en Museografía y Exposiciones por la UCM. Dpto. de Conservación y Restauración del Museo de América de Madrid.

Mostraremos cuáles han sido los elementos más relevantes de dichos análisis, aportando así una interesante perspectiva acerca de la pintura sobre tabla con incrustaciones de nácar.

in our analysis, contributing to a interesting, and till now unknown, on mother-of-pearl inlays painting on wood collection.

LOS «ENCONCHADOS» DEL MUSEO DE AMÉRICA DE MADRID: ESTADO DE LA CUESTIÓN Y OBJETIVOS DE LA PRESENTE INVESTIGACIÓN

La colección de pintura sobre tabla con incrustaciones de concha nácar perteneciente al Museo de América se compone por aquellas tablas cedidas a la institución desde el Museo Arqueológico Nacional y el Museo de Valladolid, siendo la primera institución la receptora de dichas obras depositadas desde el Gabinete de Historia Natural de Madrid, actualmente Museo del Prado. Una vez en su emplazamiento actual, esta colección fue aumentando con la compra de nuevos cuadros ¹. La colección total de «enconchados» (84 tablas) queda conformada así por las series de *La Conquista de México I* (24 tablas), *La Conquista de México II* (6 tablas), la *Vida de la Virgen I* (6 tablas con marco), la *Vida de la Virgen II* (12 tablas) y la *Vida de Cristo* (24 tablas), así como una tabla de la *Virgen de Valvanera*, cuatro *Virgenes de Guadalupe*, la *Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco*, la *Vida de San Francisco Javier*, un *San José con el Niño*, una *Alegoría de Atlas*, la *Virgen de la Redonda*, un tondo de *San Francisco Javier* y la tabla de *San Isidro y «el milagro de la fuente»*.

La técnica de los «enconchados» constituye una manifestación artística muy abundante en la Nueva España de los siglos XVII y XVIII, que responde al gusto de las elites criollas, y que se aplicaba tanto a muebles como a tablas con representaciones pictóricas de temática establecida. Aunque son presentadas como tablas independientes, podemos afirmar que es muy posible que en algunos casos formaran parte de biombos, muy de moda en la época.

La importancia de esta colección de «enconchados», llevó a plantear el estudio detallado que aquí presentamos sobre la pintura con concha de

¹ La colección de «enconchados» ha sido catalogada por la conservadora del Dpto. de Arte Colonial del Museo de América, GARCÍA SAIZ, C., a través de dos publicaciones: *La pintura colonial en el Museo de América (II): los enconchados*. Madrid, 1980, y GARCÍA SAIZ, C. y SERRERA, J.M.: «Aportaciones al catálogo de enconchados», en *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 6. Madrid, 1990. págs. 55-87. A estos trabajos remitimos para una reseña histórica.

nácar, con la idea de ejecutar un análisis técnico que nos diera una visión pormenorizada del uso de este material tan característico. De esta manera, desde el Dpto. de Conservación y Restauración del Museo de América, y bajo la dirección del jefe de departamento, Andrés Escalera Ureña, se han venido desarrollando diferentes trabajos que partieron de unas prácticas alentadas por el Master de Museografía y Exposiciones de la UCM, realizadas durante los meses de septiembre a febrero del 2000. Posteriormente continuamos la investigación durante los meses de junio y noviembre de 2001 en el marco de un proyecto aprobado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, que actualmente ha sido ampliado para los meses de abril a septiembre de 2002. En esta investigación tomamos el análisis radiográfico como base, algo novedoso y que hasta la fecha no se había empleado sobre esta colección. A partir de esta técnica se ha generado un archivo radiográfico conformado por las correspondientes placas radiográficas de cada una de las piezas estudiadas, unas fichas con los datos precisos sobre cada una de las tomas realizadas y los elementos más característicos observados en el estudio de dichas placas. Las fichas se organizan según el número de inventario de la pieza, y se acompañan de los informes escritos de los distintos aspectos encontrados en el estudio de los «enconchados» con los que la investigación se ha topado, parte de los cuales les presentamos en estas páginas.

Sobre la colección de «enconchados» del Museo de América de Madrid existen diversos estudios que recogen aspectos artísticos y estilísticos. En un principio, autores como G. Estrada, M. Toussaint o G. Tovar de Teresa ² se dedicaron a tratar de establecer la autoría de las obras y su lugar de realización, estableciendo diferencias de opinión con respeto a la nacionalidad de los artífices y la procedencia de las obras. Sostuvieron los dos primeros autores el llamado *españolismo de los artistas*, frente al *mexicanismo* de Tovar de Teresa, que será aceptado y defendido por autores posteriores. Si bien estos artistas no se embarcaron del todo en estudios formales de las obras, sí lo hará la conservadora de arte colonial del Museo de América de Madrid, Concepción García, quien realizó una catalogación de las tablas que conforman la colección ³. Manejó esta autora la escasa bibliografía existente al respecto, las características más destaca-

² ESTRADA, G.: *El arte mexicano en España*. Madrid. Ed. Porrúa, 1933. TOUSSAINT, M.: «La pintura con incrustaciones de concha nácar en la Nueva España», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 20. México, 1952. págs. 5-20. TOVAR DE TERESA, G.: «Documentos sobre enconchados y la familia mexicana de los González», en *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 1. Madrid, 1986. págs. 97-103.

³ GARCÍA SAIZ, C.: *Op. cit.*, 1980. GARCÍA SAIZ, C. y SERRERA, J.M.: *Op. cit.*, 1990, págs. 55-87.

das en cuanto a preparación de soporte, atribuciones a determinados autores y, finalmente, historia y aspectos artísticos de cada serie. Existen algunos trabajos donde esta colección es citada, como los de Marta Dujovne o Teresa Castelló Yturbide y Marita Martínez ⁴, que se limitan a dar una relación de las series, actualmente incompleta debido a las adquisiciones de nuevas tablas por parte del Museo de América. Desde el punto de vista técnico, se han realizado trabajos de restauración sobre algunas de las piezas de la colección, cuyos resultados han sido publicados por M.^a Dolores Medina, restauradora del Museo, y Margarita Bassy, restauradora colaboradora en los talleres de la institución en aquellos momentos ⁵.

Como queda señalado, en el Museo de América se encuentran 84 tablas «enconchadas» de diversos temas, de las que actualmente se han radiografiado 69: una de las series de la *Conquista de México* (24 tablas), las dos series de la *Vida de la Virgen* y la de la *Vida de Cristo*, además de algunas tablas sueltas que no se integran en ninguna serie. Esta colección es uno de los máximos y mejores exponentes de la técnica de «enconchados», junto a la del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires y el Museo Nacional de Historia de México, además de varias colecciones particulares en México y España. Por este motivo era necesario que dicha colección fuera estudiada a fondo para obtener unos resultados que permitieran poder conocerla de una forma más profunda, como ya se había comenzado a hacer con las otras colecciones de «enconchados».

El análisis empleado ha llevado a establecer una serie de conclusiones acerca de su proceso de realización y de la composición de sus distintas capas, y ha permitido también observar su estado de conservación y establecer pautas y materiales para posibles restauraciones futuras. A través de las radiografías realizadas hasta el momento ha sido posible observar dibujos subyacentes, estudios de perspectiva, utilización de lienzo sobre las tablas, y hasta la misma minuciosidad del autor al aplicar cada uno de estos elementos. El análisis de los cortes estratigráficos nos ofrece información detallada acerca de la composición de los pigmentos, las colas

⁴ DUJOVNE, M.: *Las pinturas con incrustaciones de nácar*. México, 1984. CASTELLÓ YTURBIDE, T. y MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, M.: *Biombos mexicanos*. México. Ed. Jorge Gurria Lacroix, 1970.

⁵ MEDINA BLEDA, D.: «Aspectos técnicos manifestados durante la restauración del enconchado "San Isidro y el milagro de la fuente" perteneciente al museo de América», en *Anales del Museo de América*, n.º 3. Madrid, 1995. págs. 97-100. MEDINA BLEDA, D. y BASSY GUERRERO, M.: «Pintura de enconchados (1.ª parte): efectos especiales de brillo», en *R&R. Restauración y Rehabilitación. Revista Internacional del Patrimonio Histórico*, n.º 38. Madrid, 2000, págs. 70-75. MEDINA BLEDA, D. y BASSY GUERRERO, D.: «Pintura de enconchados (2.ª parte): necesario estudio previo», en *R&R. Restauración y Rehabilitación. Revista Internacional del Patrimonio Histórico*, n.º 39. Madrid, 2000. págs. 70-75.

utilizadas, los barnices empleados y la capa de imprimación, elementos que nos permiten diferenciar claramente la forma de realización de cada una de las series, pero que, a la espera de mayores resultados, preferimos dejar al margen de estas páginas. Por el contrario, fijaremos nuestra atención en dar las pautas generales del proceso de realización de esta pintura y señalaremos al mismo tiempo aquellos elementos más significativos encontrados a lo largo de nuestro análisis.

PROCESO DE ESTUDIO

El *análisis radiográfico* es un método totalmente inofensivo para las piezas de arte, y su aplicación nos ofrece datos importantes sobre la composición y estado de las capas de pintura, al mismo tiempo que nos muestra las pinceladas del artista, las correcciones, los retoques, las faltas, la estructura del soporte, diseños y el estado de conservación de los soportes y la propia pintura. Los Rayos X atraviesan la pieza, y la placa radiográfica colocada detrás recoge las huellas blancas de las zonas que absorben los rayos y las manchas oscuras de las que no. Esta variación dependerá siempre de la densidad de la materia empleada.

Para nuestro estudio empleamos placas radiográficas de AGFA, el modelo Structurix D7 DW Rollpac, adaptándolas a los diversos tamaños de las tablas que se iban a radiografiar⁶. La toma de cada cuadro se realizó de un solo disparo, previo al cual se hicieron pruebas con distintos tiempos que nos permitieron encontrar la exposición requerida para obtener un mejor contraste. Una vez reveladas, se obtuvieron unas imágenes que eran fruto de aquellos materiales y pigmentos utilizados cuya imagen radiográfica era más fuerte, debido a su composición y forma de aplicación. Cada uno de estos pigmentos son empleados significativamente en determinados elementos lo que nos permite identificarlos de forma característica en cada una de las tablas que estudiamos: *blanco de plomo* en elementos como las carnaciones y el paisaje, *bermellón* para la decoración vegetal y los números identificatorios de las series de la conquista, etc. Aunque la ejecución de las obras tenga una clara diferenciación de estilo y matizaciones que establecen diversos grados de maestría, este análisis

⁶ Las tomas fueron realizadas con el equipo radiográfico «Phillips 160», perteneciente al Museo de América. Tenemos que agradecer a la Directora del Gabinete Técnico del Museo del Prado, Dña. Carmen Garrido, su colaboración en el préstamo de sus instalaciones para el revelado de las placas radiográficas obtenidas. Las reproducciones fotográficas han sido realizadas por el fotógrafo del Museo de América D. Joaquín Otero Ubeda.

nos permite establecer que la técnica empleada fue muy parecida. Es por esta razón por lo que creemos necesario reseñar en pocas líneas en qué consiste este proceso, de manera que el lector pueda interpretar correctamente aspectos que más adelante comentaremos. La *técnica de lacado oriental* consiste en la colocación sobre un soporte de madera de una capa de lienzo o bandas del mismo, aunque tenemos casos en los que la pintura va directamente sobre la tabla ⁷. Posteriormente, se realiza la base de preparado con yeso aglutinado con aguacola, capa sobre la que se ejecuta el dibujo preparatorio que servirá como guía en la colocación de las conchas y la posterior aplicación de las lacas. Una vez pegadas las conchas con cola animal, de manera que quedan incrustadas en la base de preparación sin sobresalir de la misma, se realizan los trazos de la composición en tinta china de diferentes saturaciones, dibujo que da forma a las figuras y objetos y que podemos ver con claridad a través de las lacas. El paso final es el de colorear la imagen con la utilización de distintos tonos de lacas (con gran variación de unas series a otras), y sobre ellas se aplica la capa de barniz, que con el tiempo ha adquirido un tono amarillento, otorgando un aspecto característico a esta clase de pintura ⁸.

Comenzando por el soporte, las tablas analizadas son de madera de pino y se conforman a base de tablones, colocados en vertical u horizontal, de forma indeterminada, según el deseo del artista. En ellas existen numerosos nudos, que ofrecen una imagen radiográfica muy fuerte, salvo en aquellas ocasiones que han sido vaciados y rellenados con algún otro taco de madera que apenas da imagen. Hemos de pensar que la colocación de los tablones en un sentido u otro no responde nada más que a la elección del artista, puesto que en una misma serie podemos encontrar ambos sentidos (vertical y horizontal). Con el paso del tiempo, y teniendo en cuenta a qué condiciones han estado sometidas las tablas, la mayoría de ellas han sufrido desprendimientos de pintura y conchas coincidiendo con la unión de los tablones que las conforman, debido al abombamiento de la madera. La mayoría de las tablas de la colección no tienen un formato demasiado grande, por lo que apenas encontramos añadidos de madera, salvo en aquellas en las que se conserva el marco de época, como es el caso de los de la *Conquista de México II*. Estos marcos son independientes de la tabla y unidos después, aunque su decoración atienda directamente a la misma técnica de incrustación de concha. Los motivos

⁷ Acerca de los tipos de preparación sobre la madera encontramos variantes, cuya clasificación se recoge en GARCÍA SAIZ, C.: *op cit.*, 1980, págs. 13-14.

⁸ ESCALERA UREÑA, A. y RIVAS DÍAZ, E.: «Un ejemplo de pintura enconchada. La Virgen de la Redonda: estudio radiográfico», en *Anales del Museo de América*, n.º 10. Madrid, 2002, págs. 291-305.

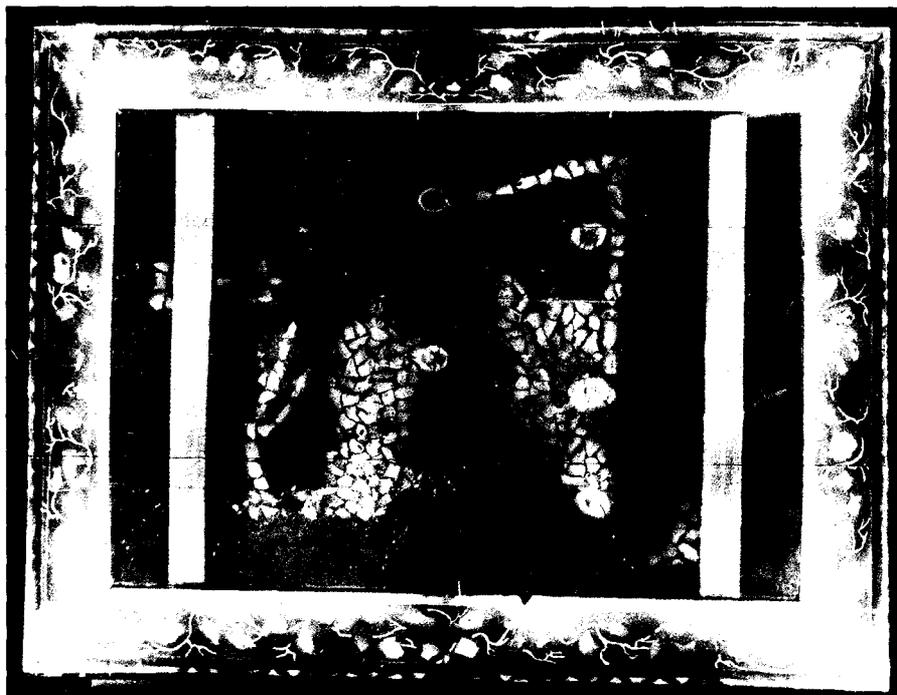


Fig. 1. «Enconchado» n.º de inv. 135. Petición de posada, perteneciente a la serie «Vida de la Virgen I». En la imagen vemos claramente los nudos de la madera y el bermellón empleado en las ramas que decoran el marco.

que encontramos en los marcos suelen ser vegetales, formados por ramas floridas entre las cuales suelen verse pequeños pájaros, en los que se sitúa el nácar al igual que en las flores. En las radiografías, podemos ver estas conchas situadas en los marcos, y también un pigmento, el bermellón, que ya hemos citado y que solemos encontrar frecuentemente en esta parte y en algunos detalles de las tablas. Este rojo intenso ofrece una imagen radiográfica blanca muy patente, que en los marcos se traduce a las ramas que se extienden por toda la superficie (Fig. 1).

En un primer momento, las radiografías muestran aspectos que nos determinan el estado de conservación de las piezas: las grietas en la madera, los arrepentimientos del autor, la falta de pintura en algunas zonas y, por supuesto, el desprendimiento de algunas conchas. La mayor parte de las piezas de la colección se encuentran en bastante buen estado; casi todas han sido restauradas, e incluso a algunas se les han reintegrado

varias piezas de nácar, además de asentar el color y el barniz final en numerosos casos.

Aspectos destacados y característicos en todas las series que observamos en las radiografías son: 1) imagen radiográfica que dan las conchas empleadas, siempre de distinto grosor y tamaño, dependiendo de la serie; 2) la utilización del blanco de plomo como base del pigmento empleado para las carnaciones de las figuras y elementos decorativos de sus trajes, la arquitectura y el paisaje, al igual que las decoraciones vegetales de las guardas o los marcos de madera conservados que poseen incrustaciones de nácar. El trazo con el pincel en la realización de las encarnaciones permite ver claramente los rasgos de las figuras, algo que en el caso de la serie de la *Vida de la Virgen II* es perfectamente apreciable (como veremos más adelante). Si estos aspectos son comunes en las 3 series estudiadas hasta ahora, encontramos características propias en cada una de ellas que nos permiten establecer la intervención de distintos autores.

Si analizamos detenidamente la colocación y forma de las conchas empleadas en las series que estamos estudiando, podemos ver el tratamiento de las mismas llevado a cabo por el artista; se pone mucho esmero en las figuras de los planos principales, y sin embargo se tiende a agrupar a los personajes secundarios sin una delimitación perfecta de sus ropajes. Ya hemos mencionado que su forma varía, por lo que éstas tuvieron un tratamiento distinto en cada caso y dependiendo del lugar donde iban a ser colocadas (Fig. 2):

a) Generalmente, las conchas suelen tener un corte más o menos irregular, de aproximadamente 3-3,5 cm de diámetro, que según su forma van encajándose para realizar la silueta que vemos en la imagen, aunque estos acoplamientos suelen dejar lagunas entre ellas. Este corte es el resultado de tallar irregularmente los bordes de la concha aprovechando toda la parte central de la misma.

b) Con el mismo tratamiento, encontramos casos en los que aparecen conchas cortadas perfectamente con un forma completamente cuadrada, como la tabla de *San José con el Niño*, o piezas cuyos cortes son perfectamente rectos, aunque no guarden una forma determinada. Este elemento sí evidencia una preocupación del artista por encajar cada una de las piezas empleadas. Es destacable que estas piezas las solemos encontrar únicamente en aquellos personajes principales que actúan como centro en la narración de la escena.

c) Por último, debemos destacar el empleo de trocitos muy pequeños de concha, que parecen haber sido aplicados sobre la tabla a modo de relleno, y que únicamente decoran ciertos elementos del paisaje o las



Fig. 2. «Enconchado» n.º inv. 178. Traslado del cuerpo de María, perteneciente a la serie «Vida de la Virgen II». La imagen radiográfica nos ilustra las tres formas de corte de las conchas empleado generalmente en esta técnica pictórica.

construcciones que rodean las escenas. Este tipo de utilización de la concha nos lleva a pensar que podría tratarse del empleo de lascas sobrantes de los cortes señalados anteriormente. Éstos rellenarían espacios secundarios dentro de la composición de la escena, de menor interés artístico y por lo tanto menos elaborados. Su aspecto, a través de la aplicación de las lacas, le otorga una irisación dinámica a la imagen, frente a las pátinas lisas que observamos sobre las conchas más grandes.

El nácar actúa como soporte de la pintura empleada en las carnaciones de las figuras unidas en pelotón en aquellas series que narran la *Conquista*, y también define claramente ciertos elementos en las series de la *Virgen* o de *Cristo*. Los trazos realizados con el blanco de plomo utilizados en la composición de numerosos elementos, y sobre todo en las carnaciones, nos permiten establecer claras diferencias de aplicación. En algunas tablas podemos observar la poca minuciosidad empleada, ya que esta preparación gruesa llega a chorrear en algunos sitios, como si sus pinceladas se hubieran realizado de forma rápida y a grandes trazos para rellenar los fondos. Por el contrario, hay otras composiciones que toman este pigmento de fuerte imagen radiográfica como base de diversos colores

que sitúan en escena distintos componentes. Por lo tanto, podemos establecer una diferenciación entre las series estudiadas en base a la utilización del blanco de plomo:

a) Tablas en las que este pigmento base es empleado únicamente en las carnaciones de los personajes y ciertos elementos muy concretos, ya sean arquitectónicos o de la naturaleza. A este uso corresponderían las series de la *Conquista de México I*, o la *Vida de la Virgen I*. La composición es entonces desarrollada utilizando las lacas de color y los pigmentos oscuros (verdes, marrones, negros...), que no ofrecen una densidad suficiente para que sea recogida por la placa radiográfica, quedando grandes masas de espacio en negro en las que no parece haber nada (Fig. 3).

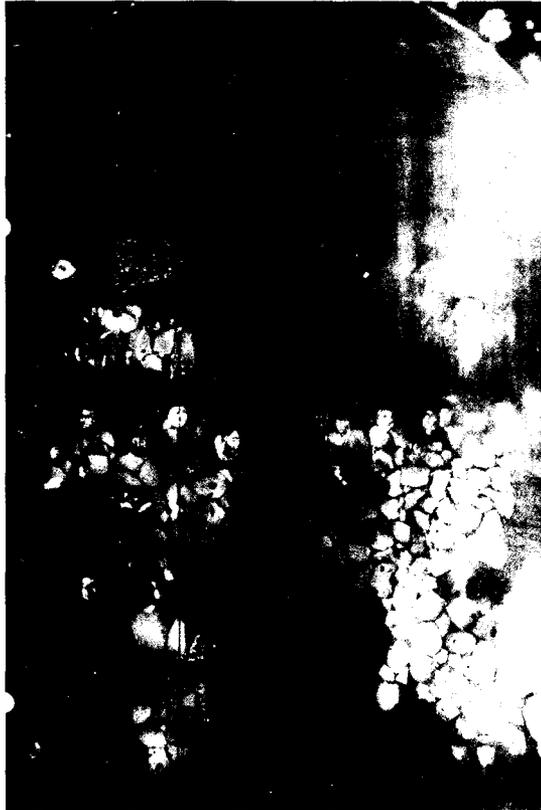


Fig. 3. «Enconchado n.º inv. 112, perteneciente a la serie «Conquista de México I». Imagen radiográfica en la que podemos observar la utilización del blanco de plomo únicamente en las carnaciones de los personajes.

b) Tablas en las que el blanco de plomo, además de para las carna- ciones, es empleado como base de otros pigmentos, que junto con las conchas, sitúan ciertos componentes en escena. Aquí encontraríamos las series de la *Vida de la Virgen II* y la *Vida de Cristo*. Es coincidente que la mayor parte de estas composiciones con blanco de plomo se produzcan en interiores, en los que aparecen reflejados diversos objetos a los que se les ha dado forma con este pigmento antes de que se les aplicaran las lacas que les ha otorgado la irisación (Fig. 4). El blanco de plomo no apa- rece aplicado de la misma forma en los fondos, más bien lo encontramos en casi todos los elementos decorativos de la imagen que se recoge, con trazos finos y seguros, y en ocasiones enmarcando aquellos lugares donde se coloca la concha decorativa.



Fig. 4. «Enconchado» n.º inv. 148. Entrada en Jerusalén, perteneciente a la serie «Vida de Cristo». Imagen radiográfica en la que vemos en blanco de plomo tanto las carna- ciones como distintos elementos representados en la composición.

La utilización de lacas para colorear las composiciones no nos permite obtener una radiografía completa de las figuras u objetos, pues por su baja densidad no reflejan imagen alguna, dejando así partes de aspecto más ennegrecido. Las tintas utilizadas varían en color de una serie a otra, pero no existen grandes diferenciaciones en la gama ni en los colores

fuerzas. Así, encontramos tonos verdes, marrones y amarillentos en las series de la *Conquista*, mientras en las series religiosas se utiliza una mayor diversificación, introduciendo aquí azules, tonos de la gama de los morados y rosas, e incluso grises. Su aplicación es sencilla, a base de capas finas que permiten ver la irisación de la concha bajo ellas.

En cuanto a las carnaciones podemos encontrar también diferencias claras por lo que al detallismo en ellas se refiere, coincidente en gran parte con la clasificación anterior sobre la utilización del blanco de plomo para los objetos. En la mayor parte de los casos, los trazos resultan ser rápidos y gruesos, por lo que no podemos diferenciar claramente los rasgos de los personajes. Casi todos comparten las mismas facciones y sólo los distinguimos en la pintura por los colores de la piel y los trazos negros que nos permiten adivinar los ojos, nariz y boca. Normalmente, las manos suelen representarse sobre el nácar, mientras las piernas quedan fuera en aquellos personajes cuyo atuendo es corto, ocultándose en el resto de los casos. Sin embargo nos parece importante destacar el detallismo de los rostros que encontramos en algunas tablas concretas, cuya radiografía nos resulta la propia pintura, ofreciéndonos una galería de semblantes en actitudes diversas. Una de estas tablas a las que hacemos referencia es la n.º de inv. 172, perteneciente a la serie de la *Vida de la Virgen II* (Fig. 5).

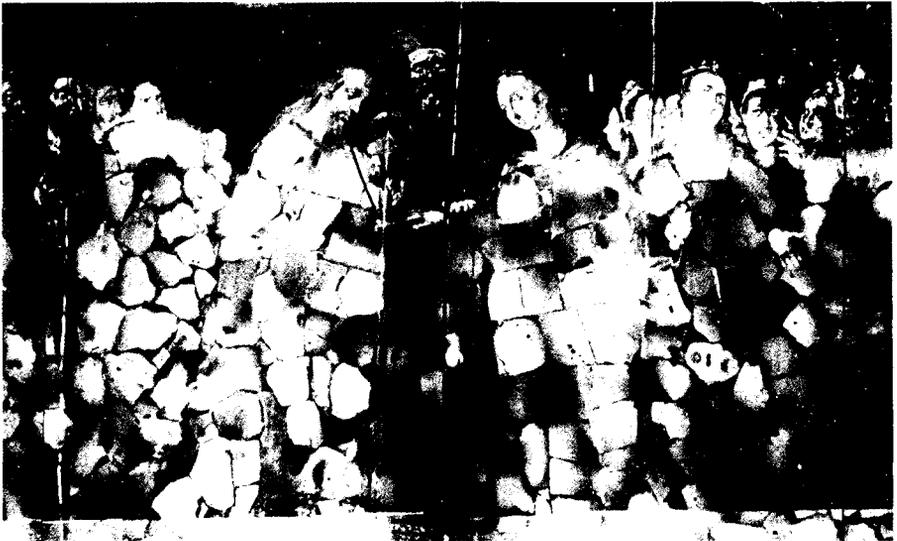


Fig. 5. «Enconchado» n.º inv. 172. Los desposorios de la Virgen, perteneciente a la serie «Vida de la Virgen II». Imagen radiográfica.

Esta obra nos ilustra los «Desposorios de la Virgen», donde encontramos a doce personajes que rodean a las tres figuras principales que están en el centro de la composición. Los trazos empleados en todas ellas delimitan perfectamente las cuencas de sus ojos, nariz y boca, pero al mismo tiempo aplican como base el blanco de plomo para dar más luminosidad a la cara en las sienes y carrillos de cada uno de ellos, como si se quisiera enfatizar la iluminación del Espíritu Santo que aparece sobre sus cabezas. Es curioso cómo se detalla igualmente el pelo de los personajes, destacando los rizos de las mujeres situadas a la derecha de la Virgen o el tocado del personaje situado más a la izquierda de la composición. Cada figura parece mirar hacia un lugar distinto, y diferentes son también sus expresiones. Éstas son las apreciaciones a las que antes nos referíamos cuando hablábamos de la intervención de distintos artistas en la ejecución de esta técnica dentro de la colección del Museo; establecemos así una explicación para la diferencia en la utilización del blanco de plomo con respecto a otros «enconchados», al igual que hacíamos al comentar la colocación y corte de las conchas.

Esta tabla forma parte de una serie en la que hemos realizado hallazgos significativos, y cuyo análisis nos lleva a establecer el esmero con que fue pintada la obra y su diferencia con respecto a las otras tablas que completan la colección. A continuación presentaremos varios elementos que han sido encontrados a partir del análisis de las obras estudiadas, y que además significan elementos destacados dentro del panorama que sobre las colecciones de «enconchados» se conoce hasta estos momentos.

HALLAZGOS SIGNIFICATIVOS

A lo largo de nuestras investigaciones hemos encontrado varios elementos significativos que nos han proporcionado esclarecedora información sobre la manera de realizar esta clase de pintura, es decir, determinadas variaciones que los autores han incluido dentro del proceso empleado. Atendiendo a cada uno de los pasos establecidos en cuanto a la ejecución de esta técnica podremos entender uno de los elementos encontrados en buena parte de las tablas. Sabemos que las conchas eran pegadas una a una utilizando cola animal, y que su colocación dependía de la forma de la figura; pues bien, en las radiografías realizadas aparecen de forma recurrente unos pequeños puntitos negros muy juntos, que siempre suelen dar una forma más o menos ovalada y que se sitúan sobre las conchas (Fig. 6).



Fig. 6. «Enconchado» n.º 136. Asunción, perteneciente a la serie «Vida de la Virgen I». Observamos la marca dactilar dejada por el artista.

Debido en parte al lugar donde han aparecido estas marcas, y por supuesto a su forma y características, establecemos que nos encontramos ante las huellas dactilares dejadas por el artista al pegar la concha sobre la preparación. La forma que observamos es la huella del dedo del artista, dejada en el momento en que se levantaba el dedo tras haber sido colocada la concha para ser adherida a la tabla. La razón de que no aparezca en todas las conchas de cada una de las tablas, probablemente se deba a la utilización excesiva de cola en estos casos, de forma que sobresale de la superficie de la concha, manchando parte de su parte superior y por supuesto la mano del artista al aplicarla. Estas pequeñas gotas de la cola empleada como pegamento son perfectamente observables en la radiografía a través de unos puntos negros que destacan sobre la imagen blanca que delimita toda la superficie de las conchas. Esto se debe a que la cola empleada no tiene densidad suficiente para dar imagen radiográfica, frente a la propia concha y las capas de pigmentación y barniz que se han ido aplicando sobre la superficie del cuadro.

Junto a este pequeño detalle, que se produce en uno de los primeros pasos de ejecución de la obra, encontramos otro elemento que enmarcamos en el momento inicial de la realización del dibujo subyacente para la colocación de las conchas. Estos dibujos no nos dan imagen radiográfica, por lo que es imposible saber cómo eran, aunque sí sabemos de su exis-

tencia por las restauraciones a las que han sido sometidas algunas de las tablas a estudio y la información que nos ha llegado del extranjero ⁹.

Sin embargo, nuestras investigaciones han recogido en la serie de la *Vida de la Virgen II* varios de estos dibujos, entre los que destacamos uno. Esto ha sido posible gracias a que fueron realizados a modo de incisión sobre la capa de yeso inicial, dejando una marca que en la placa radiográfica se observa como una fina línea blanquecina. La tabla a la que nos referimos es la n.º de inv. 176, escena de «Pentecostés», en la que se ve a la Virgen y los Apóstoles en un interior arquitectónico formado por dos columnas en un primer plano, a partir de las cuales se generan unos muros que convergen en el centro de la composición. Este estudio de perspectiva sobre los muros y los arcos que los decoran es lo que nosotros recogemos en la radiografía, puesto que fue la única parte de la composición incisa sobre el yeso (Fig. 7).

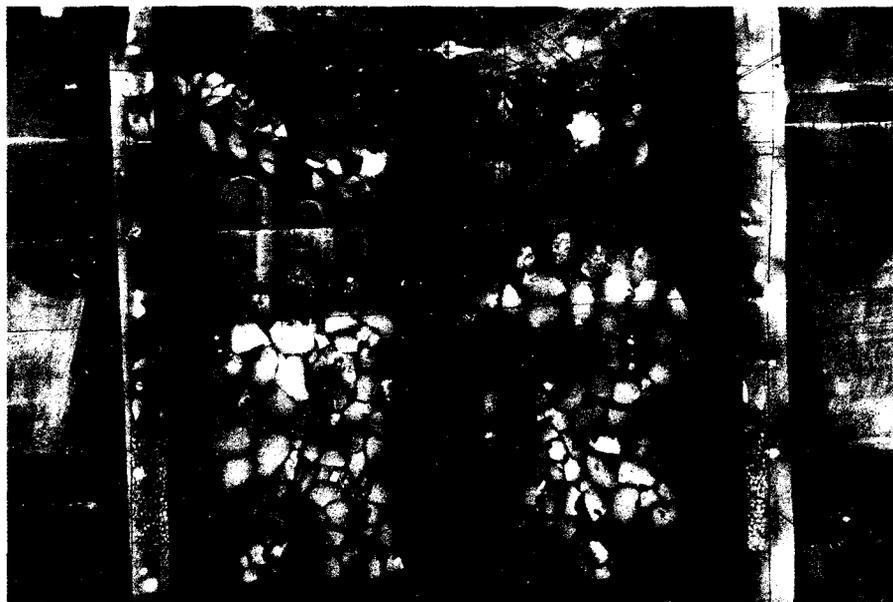


Fig. 7. «Enconchado» n.º inv. 176. Pentecostés. Perteneciente a la serie «Vida de la Virgen II». Imagen radiográfica con el dibujo de perspectiva destacado en negro.

⁹ Acerca de la técnica de manufactura, y concretamente sobre el dibujo preparatorio, encontramos la publicación de SANTIAGO SILVA, J.: *Algunas consideraciones sobre las pinturas enconchadas*. Museo Nacional de Historia. México, 1976. págs. 24-25, realizada a partir de las restauraciones llevadas a cabo con la colección de «enconchados» perteneciente al Museo Nacional de México.

La imagen nos muestra cómo el punto de fuga se encuentra algo más arriba de la cabeza de la Virgen, que es la que se sitúa en el centro de la composición. Concretamente, encontramos 4 líneas en la parte superior de los muros (dos a cada lado), puesto que la parte baja no lo necesita al situarse en ese lugar los personajes. A partir de este punto central se han trazado los semicírculos de la parte superior, en cuyo centro vemos al Espíritu Santo. La radiografía nos muestra igualmente una serie de líneas verticales, siendo las principales las que dan forma a las columnas del primer plano y aquellas otras de la parte izquierda que parecen responder a la colocación de los grandes cortinajes que se encuentran a ambos lados del espacio central.

Este estudio de perspectiva responde a la preocupación del artista por enmarcar correctamente la escena, y curiosamente lo encontramos en la serie que anteriormente citábamos cuando hablábamos de los rostros de los personajes que aparecen en los «Desposorios de la Virgen». Esto nos induce a pensar que el autor o autores que llevaron a cabo esta serie tenían un profundo conocimiento de los métodos de pintura tomados del Viejo Continente y los aplicaron de forma constante en cada una de sus composiciones, desarrollando aspectos de perspectiva, uso del color y estudio de los rasgos faciales a través de los rostros de muchos de los personajes representados. La diferenciación de estilo en la ejecución de las tablas de la serie de la *Vida de la Virgen II*, llevó a distintos autores a sospechar que se trataban de obras con uniformidad forzosa, pero que no formaban un conjunto unitario ¹⁰.

Esta preocupación por un mayor desarrollo de las técnicas pictóricas es algo palpable en otras tablas de la colección del Museo, como es el caso de la *Virgen de la Redonda* (n.º de inv. 86/3/1) (Fig. 8).

Esta tabla representa a una de las muchas advocaciones locales que encontramos en la Nueva España de los siglos xvii y xviii ¹¹, a la que incluso se documenta una pequeña iglesia en la capital mexicana ¹². Nos encontramos ante una imagen de pequeño tamaño (83,5 x 52,5 cm), que ha sufrido serios problemas de conservación y que ha sido sometida a diversas restauraciones y reintegraciones en épocas diferentes. La radiografía de esta pieza nos ha mostrado un elemento que hasta ahora no hemos hallado en ninguna otra de las tablas: la realización de un dibujo subya-

¹⁰ GARCÍA SAIZ, C. y SERRERA, J.M.: *Op. cit.*, 1990, pág. 64.

¹¹ GRUZINSKI, S.: *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México. Fondo de Cultura Económica, 1994, págs. 134-138.

¹² GARCÍA SAIZ, C. y SERRERA, J.M.: *Op. cit.*, 1990, pág. 56.



Fig. 8. «Enconchado» n.º de inv. 86/3/1. Virgen de la Redonda.

cente que nos da una fuerte imagen radiográfica, puesto que fue realizado con un lápiz de plomo ¹³ (Fig. 9).

Con diferencia al dibujo anteriormente estudiado, no nos encontramos ahora con una imagen dejada por la incisión sobre el yeso. Más bien se trata de la huella dejada sobre el lienzo por un objeto metálico ejecutado de manera previa a la aplicación de la capa de preparación, cuyo fin era igualmente el de servir como guía para la colocación de las conchas (que en

¹³ Este hallazgo fue presentado por ESCALERA UREÑA, A. y RIVAS DÍAZ, E.: «Nuevas aportaciones al conocimiento de la técnica de la pintura mexicana sobre tabla denominada «enconchados» mediante estudios radiográficos». *I Congreso Iberoamericano del Patrimonio Cultural*, (Madrid, durante los meses de noviembre y diciembre de 2001). Cfr. *Actas del I Congreso Iberoamericano del Patrimonio Cultural*. Madrid, 2001. págs. 290-296.

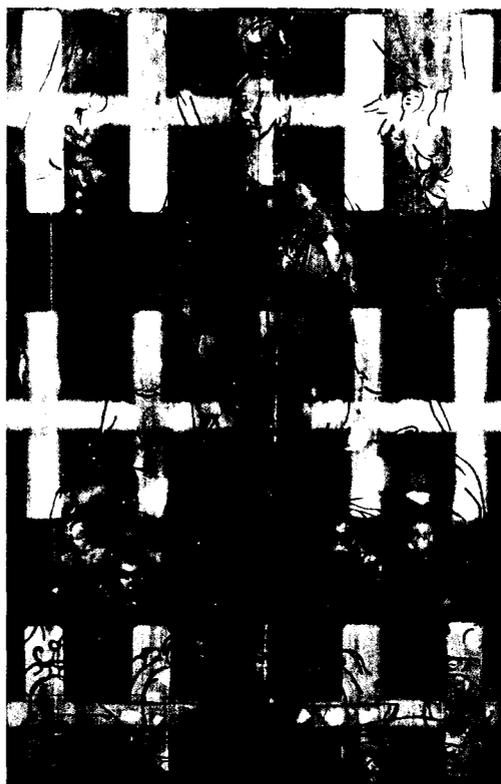


Fig. 9. «Enconchado» n.º inv. 86/3/1. Virgen de la Redonda. Imagen radiográfica con el dibujo subyacente destacado en negro.

este caso encontramos en el manto de la Virgen y los jarrones que se sitúan a ambos lados). El trazo dejado se produce al aplicar el lápiz metálico como si se tratara de carboncillo, y resulta una línea conformada por la huella de la trama del lienzo: una serie de pequeños cuadraditos perfectamente visibles. La densidad de las distintas líneas que conforman el dibujo varía en función de la presión ejercida por el artista, lo que también explica la diferencia de grosor de las mismas (Fig. 10). El material utilizado pudo ser un lápiz de plata o de plomo, inclinándonos por el segundo, puesto que los trazos que marca dan una impronta muy definida, algo posible gracias a que el plomo es un metal blando, descartando por esta causa la plata ¹⁴. El

¹⁴ ESCALERA UREÑA, A. y RIVAS DÍAZ, E.: *Op. cit.*, 2001, pág. 292.



Fig. 10. Virgen de la Redonda. Imagen del dibujo subyacente.

dibujo subyacente responde a la necesidad de encuadrar sobre la tabla aquellos elementos significativos de la composición, detallando los personajes principales y las figuras en segundo plano, además de servir como guía para la colocación de las conchas.

Como vemos en la figura 10, la silueta de la Virgen aparece perfectamente marcada, puesto que es sobre su manto donde encontramos la mayor parte de las conchas empleadas en la tabla, al igual que ocurre con los jarrones. Sin embargo, el resto de los elementos (angelotes, peana...) poseen unos trazos más simples y difuminados, debido a que sobre ellos sólo se aplica el dibujo a tinta china y las lacas de color, tal y como hemos explicado en el procedimiento de los «enconchados». A este procedimiento, como ya hemos señalado, se une el conocimiento de la manera de pintar europea. Con referencia a este caso, el dibujo con lápiz metálico fue muy empleado en Europa, encontrando incluso referencias

del mismo en pintores y tratadistas como Pacheco, del que citamos textualmente: «*el debuxar, o será con carbón, lápiz o pluma, pero, mejor será con un plomo sutil y, luego, meter cielos; lexos y campos antes de comenzar las figuras*»¹⁵.

Las radiografías nos muestran las distintas intervenciones a las que estuvo sometida la tabla, incluida la última restauración¹⁶, observando la colocación de nuevas conchas en aquellos lugares en los que faltaban, aunque con un espesor distinto para diferenciarlas de las originales.

Este último hallazgo que hemos comentado es un elemento nuevo dentro del ámbito de estudio de los «enconchados». No tenemos noticia de que se haya encontrado un dibujo subyacente realizado con lápiz de plomo en otras colecciones de pintura de concha sobre tabla, aunque sí podemos compartir con otros autores el fin en la utilización de estos dibujos preparatorios¹⁷.

CONCLUSIONES

Como hemos podido seguir a lo largo de estas páginas, todos los elementos detallados han sido encontrados dentro de los pasos de ejecución de la técnica de «enconchados». Nuestro interés ha sido, por lo tanto, dar a conocer diversos aspectos acerca de una clase pintura colonial sobre la que no han existido grandes estudios desde el punto de vista material y técnico, análisis que son la principal meta del proyecto que estamos realizando sobre la citada colección. Esta investigación abre la puerta para futuros trabajos sobre la autoría de las obras, puesto que hemos visto cómo existen características particulares, referidas a cada serie, que nos establecen la intervención de diferentes manos de ejecución, aunque sea bajo patrones de composición muy parecidos.

La importancia del método radiográfico empleado reside en que se trata de un análisis inocuo para la pieza, que nos ofrece una información en la

¹⁵ PACHECO DEL RÍO, F.: *El arte de la pintura, su antigüedad y grandeza* [1649]. Madrid. Ed. Cátedra, 1990. pág. 458.

¹⁶ Esta restauración fue realizada por Dña. Lucrecia Arronte Alonso en las instalaciones del Museo de América durante los meses de febrero-agosto de 1989. El trabajo consistió en asentar el color del cuadro, aplicar piezas de nácar de espesor fino en las zonas donde faltaba y estucar las partes en las que la pintura había saltado. Igualmente se retiraron los repintes realizados en antiguas restauraciones, perfectamente identificables por la utilización de pigmentos diferentes que los empleados por el artista.

¹⁷ SANTIAGO SILVA, J. de: *Op. cit.*, 1976. págs. 24-25.

mayor parte de los casos oculta, como es el dibujo con lápiz de plomo o la plasmación de ese dibujo de perspectiva tan chocante con la forma de pintar de tradición oriental en la que se enmarca esta colección.

Podemos comprobar que el empleo del nácar como pieza decorativa en la pintura de la Nueva España supone, pese a su espacio de vida y desarrollo muy corto (sólo durante los siglos XVII y XVIII), un destacado elemento muy apreciado por sectores determinados de la sociedad del momento; se trata además de una expresión que aúna una forma de pintar europea con unas características decorativas venidas de oriente que se desarrollan únicamente allí.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiera sido posible de no ser por D. Andrés Escalera Ureña, Jefe de Dpto. de Conservación y Restauración del Museo de América, quien en el 2000 me abrió las puertas de su Departamento y me incluyó en los trabajos técnicos a realizar sobre la colección de «enconchados» del Museo. Por la confianza que desde entonces ha depositado en mí, por sus continuos aportes en materia científica, así como por su supervisión detallada de las diversas áreas de mi trabajo, mi más sincero agradecimiento.

Quisiera agradecer también a Joaquín Otero Úbeda, fotógrafo del Museo de América, por el tiempo invertido y su buen hacer en conseguir unas buenas fotos de las radiografías, soporte esencial para esta investigación; por eso y por los buenos ratos que pasamos entre medias.

A Francisco Miguel Gil García por ofrecerme su paciencia y su apoyo, sus buenos consejos y su ayuda a la hora de hacer más comprensibles sobre el papel los resultados de este trabajo.

