

El proceso pictórico de José de Páez: *Ciclo de la vida de la Virgen*, santuario de Guadalupe, San Felipe, Chihuahua, México

Go to English version

10.30763/intervencion.256.v2n24.35.2021 · AÑO 12, NÚMERO 24: 250-276

Postulado: 06.09.2021 · Aceptado: 04.12.2021 · Publicado: 28.12.2021

Yana Arantxa Ramírez Sánchez

Pictórica Taller, S. C.

yanarantxa@gmail.com | ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9286-5455>

Corrección de estilo por Alejandro Olmedo

RESUMEN

Entre 2015 y 2016 se realizó un proyecto de restauración de diez obras del *Ciclo de la vida de la Virgen* ubicadas en el santuario de Guadalupe de Chihuahua, México, firmadas por José de Páez y fechadas en 1772. En el marco de esa intervención, y como ejercicio clave para la intervención de la imagen, se realizó un análisis del proceder técnico del artista. Ese análisis se sustentó en el estudio de la configuración de las imágenes así como en la aplicación de pruebas instrumentales, como microscopía óptica digital (MOD) y fluorescencia de rayos X (FRX). Los resultados de ese acercamiento son valiosos, en tanto que, por una parte, enriquecen los conocimientos sobre los materiales y las formas de trabajo de Páez en un periodo de madurez artística en el que se evidencia su dominio de la tradición, y, por la otra, también se esbozan criterios académicos.

PALABRAS CLAVE

José de Páez; pintura de caballete; arte virreinal; técnicas pictóricas

En la ciudad de San Felipe, Chihuahua, México —antiguo reino de la Nueva Vizcaya— se ubica el santuario de Guadalupe, edificado en el siglo XVIII durante un periodo de prosperidad, consecuente con el auge de la minería (Márquez, 2010, pp. 60-63). Fue en ese siglo cuando se construyó la mayoría de sus recintos religiosos (Márquez, 2010, pp. 60-74) y se

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
 JULY-DECEMBER 2021

importó su obra sacra más representativa (Bargellini, 2018, pp.16-17). Por ello figuran en el Museo de Arte Sacro (MAS) de la ciudad de Chihuahua nombres como Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), Miguel Cabrera (1695-1768), José de Páez (1721-?) y José de Alzibar (1730-1803), todos pintores del siglo XVIII (Espinosa, 2007, pp. 1-10).

Un ejemplo de dicha importación artística es el *Ciclo de la vida de la Virgen* pintado por el artista José de Páez en 1772 (Ramírez, 2018, p. 22). Originalmente estuvo conformado por dieciséis obras, cuyos soportes textiles están numerados de manera cronológica respecto de la vida de la Virgen María. Dicha numeración comienza en la pintura de *La inmaculada concepción* y culmina con *La coronación de la Virgen*. Hoy en día el ciclo se encuentra separado: cinco de las piezas pertenecen al MAS, diez, al santuario de Guadalupe y la número trece se encuentra extraviada; por la cronología de la vida de la Virgen, podría tratarse de *Pentecostés*. Un elemento que refuerza dicha teoría es que en otro ciclo de la vida de la Virgen de José de Páez, de pintura sobre lámina, se encontraron las mismas escenas, salvo la de *La coronación de la Virgen*, reemplazada por *Los cinco señores*, y, efectivamente, cuenta con la escena de *Pentecostés*. Ese ciclo pertenece al convento de las hermanas clarisas capuchinas de Santa María de Guadalupe y Santa Coleta.

El conjunto ubicado en el santuario de Guadalupe se trabajó entre 2015 y 2016 como una etapa de un extenso proyecto de restauración de las obras de José de Páez, tanto en el santuario como en el MAS, a cargo de la maestra Magdalena Castañeda y el licenciado José Alberto González, del Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballete (STRPC) de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM). Éste se realizó por iniciativa y financiamiento de monseñor Víctor Manuel Gómez Royval, entonces párroco del santuario, en colaboración con el presbítero Paulo E. Medina Muñoz. La intervención de las obras del santuario constituyó mi proyecto de titulación y gracias a ella tuve la ventajosa oportunidad de adentrarme en el proceso pictórico de ese artista.

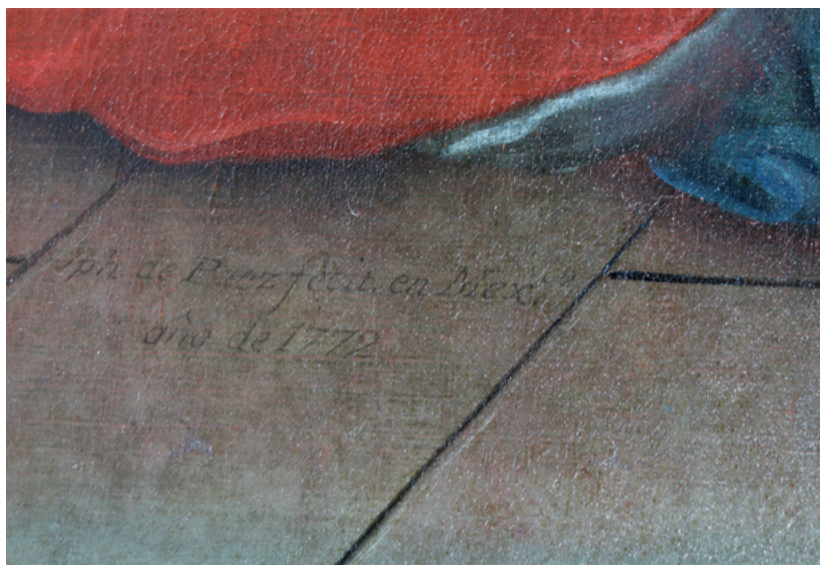
La principal problemática de las obras del santuario consistió en que fueron desmontadas de sus bastidores, recortadas y luego adheridas directamente a los muros.¹ Por ello, una vez que se desprendieron de éste y se realizó la intervención fue posible com-

¹ Esa intervención fue sumamente agresiva, si se considera que para que una pintura de caballete se encuentre en buenas condiciones debe mantenerse estirada sobre un bastidor para conservar una tensión homogénea y evitar daños sobre la capa pictórica, como escamas, pérdidas y deformación del soporte textil (Villarquide, 2005, pp. 37-51). Esas obras comenzaban a despegarse de la pared y, por su ubicación, estaban expuestas a la humedad proveniente de los muros.

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
JULY-DECEMBER 2021

FIGURA 1. Firma y fecha de José de Páez plasmada en la pintura de *La inmaculada concepción* que inaugura el *Ciclo de la vida de la Virgen*. Gracias a esa fecha fue posible situar el ciclo en un momento determinado del desarrollo pictórico del artista (Fotografía: Alberto González, 2016; cortesía: Santuario de Guadalupe, México).



probar la numeración por la parte posterior y su fecha de creación inscrita (1772) a un lado de la firma de Páez en la obra de *La inmaculada concepción* (Figura 1).

El descubrimiento de la fecha permitió situar la serie en un momento preciso del desarrollo pictórico de José de Páez. Ese periodo corresponde con un aumento de su producción y un cambio en su firma, que, a partir de 1770, pasó de la forma extensa *Joseph* a la abreviada *Jph*. (Castañeda, 2016, pp. 35, 88). Lo anterior puede asociarse con un cambio en su percepción como artista, que podría interpretarse como una consciencia de madurez en su desarrollo profesional.

El hecho de ser una serie pictórica casi completa, fechada y firmada la convirtió en una valiosa muestra del artista. Por ello la toma de muestras y el análisis instrumental se consideraron, en el marco del proyecto de intervención, como herramientas para profundizar en el proceso técnico y creativo del artista.² Como menciona Elsa Arroyo:

La disponibilidad de materias primas, los procesos artísticos específicos y los modos de preparación de las mezclas de materiales que componen cada estrato de una pintura son factores indicativos de la tradición de cada artífice y obrador novohispano; por ello, los estudios técnicos son más pertinentes

² Como parte de la metodología de la restauración de la serie, su análisis formal e instrumental se consideró como un ejercicio imprescindible para una toma de decisiones adecuada y respetuosa en los tratamientos de la imagen. La intervención de esta serie sentaría un precedente para el resto de la colección.

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
JULY-DECEMBER 2021

en cuanto consideran análisis de series pictóricas ya sea de un mismo taller o procedentes de un mismo contexto espacio-temporal (2017, p. 40).

En este ENSAYO se presenta la información sobre la paleta y el proceder técnico de José de Páez, desprendida de ese exclusivo acercamiento a su obra gracias a los análisis instrumentales. Esa aproximación se suma a los esfuerzos colectivos vinculados con la identificación de los aspectos tecnológicos y materiales de las obras (Falcón, 2002; Arroyo, 2012; Insaurrealde, 2018; Palomino, 2020). Aún son pocos los estudios científicos de obras puntuales que permitan establecer las paletas de los artífices, el uso de los pigmentos o materiales nativos o la preparación de colores (Arroyo, 2017, p. 41). Además, se presentan algunas de las características formales y de los recursos estéticos de José de Páez que deben considerar los restauradores que tengan la oportunidad de intervenir la obra de ese artista. Es importante subrayar que el mencionado acercamiento se produjo desde la restauración, y que, como tal, está centrado en las características observadas antes, durante y después de la intervención.

Los resultados de la restauración permitieron apreciar las antes veladas particularidades del artista y, en ese sentido, se buscó valorar la información que puede obtenerse de un proyecto integral de conservación.

EL ARTISTA

José de Páez nació en la Ciudad de México el 7 de diciembre de 1721 (Castañeda, 2016, p. 21). De acuerdo con Guillermo Tovar de Teresa, fue hijo de Balthasar de Páez, maestro examinador en el arte de escribir, y de María Benites Quintanilla. Se presume que su profesor de pintura fue Nicolás Enríquez (1995, p. 26). De acuerdo con las firmas en sus obras conocidas, Castañeda (2016, p. 23) estableció su principal periodo de producción entre 1750 y 1780, cuando trabajó para distintas órdenes: bethlemitas, oratorianos, franciscanos, entre otras. La temática de su producción se enfocó en obras religiosas, retratos y pintura de castas (Castañeda, 2016, pp. 87-88). En 1768, junto con otros artistas, se unió a la petición al virrey para la creación de una academia pictórica; además, se asumía como profesor del “Nobilísimo Arte de la Pintura” (Mues, 2008, p. 416). Lo anterior, que resulta clave para comprender su procedimiento artístico, nos permite entender su producto desde un proceso adscrito a formas eruditas de concebir la creación

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
JULY-DECEMBER 2021

de imágenes. Por lo tanto, la composición, el uso del color y el dibujo pueden apreciarse desde una perspectiva de soluciones a partir de una toma de decisiones consciente del artista.

A pesar de los méritos que a Páez se le reconocieron en vida, más tarde su pintura fue menospreciada. Romero de Terreros (2012, p. 26) calificó su producción como “dulzona y hasta empalagosa”, de suave colorido, con composiciones poco originales debido a su “inveterada costumbre de copiar cuanto de pintura europea venía a sus manos”. Bernardo de Couto menciona que su obra no carece de interés, sin embargo, su dibujo es incorrecto y su colorido no es agradable (1889, p. 71). Durante el siglo xx su obra fue juzgada con el prejuicio que rodea a la pintura del siglo xviii: calificada por Manuel Toussaint como “decadente” (1990, p. 136). A pesar de que posteriormente el autor cambió de opinión (Mues, 2008, p.38), la pintura del xviii mantuvo ese estigma.

En las últimas décadas ha existido un esfuerzo por reivindicar la pintura del siglo xviii. La cúspide de ese esfuerzo está documentada en la exposición de 2017 *Pinxit Mexici* (Alcalá et al., 2017), la cual dio pie a la edición de un impresionante volumen que, entre ensayos e impresiones de diversas obras en excelente calidad, da cuenta de las aportaciones y principales características del arte novohispano en ese siglo.

En lo concerniente a Páez, Castañeda (2016, p. 228) propuso en su tesis de maestría una nueva aproximación a su personalidad artística. En ese sentido, exploró los valores estéticos de la época así como las condiciones sociales que rodearon al pintor y el público que legitimó su obra. De esa manera, entendió a Páez como un artista inquieto, con una eficacia discursiva que le permitió vender obra dentro y aun fuera de la Nueva España.

En *Pinxit Mexici*, se lo califica como un artista prolífico, que comparte un lenguaje común a su generación artística, a pesar de haber trabajado de manera más bien independiente (Alcalá et al., 2017, p. 35). Finalmente, en 2018 Ligia Fernández hizo una valiosa descripción de las obras de ese ciclo que pertenecen al MAS de Chihuahua. En su texto destaca la importancia de Páez como pintor durante la segunda mitad de siglo xviii e insiste en su capacidad para crear escenas de ternura con efectos conmovedores (2018, pp. 126, 130).

METODOLOGÍA Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS: CARACTERIZACIÓN DE LOS PROCESOS DE TRABAJO DE JOSÉ DE PÁEZ

Como acercamiento a las formas de trabajo de José de Páez, se recurrió al establecimiento de la secuencia técnico-pictórica³ como herramienta metodológica, la cual se construyó a partir de dos tipos de análisis instrumental: fluorescencia de rayos X (FRX)⁴ y microscopia de cortes estratigráficos.⁵

Con el primero se identificaron los pigmentos utilizados. Para la tesis se realizaron 44 tomas a 2 pinturas (22 a cada una): *La inmaculada concepción* y *La adoración de los Reyes*, pues se consideró que en esas obras se encontraban los colores más representativos de la serie.

El segundo análisis tuvo como objeto reconocer la disposición de las capas pictóricas y recrear su proceso creativo a partir de las evidencias materiales, de manera similar a la realizada por Falcón para el caso de José Juárez (2002, p. 283). Para ello se tomaron 24 muestras: 6 de *La inmaculada concepción*, 9 de *La adoración de los Reyes* y 9 de *La dormición de la Virgen*. Se concluyó que en esas tres pinturas se encontraba la gama cromática representativa de toda la serie. Esa secuencia se desarrolla más profundamente en mi tesis de licenciatura, donde, además, se realizó un análisis color por color relacionando todas las muestras tomadas (Ramírez, 2018, pp. 101-125).

Posteriormente, la información desprendida de la secuencia se vinculó con los procesos de composición y de distintos recursos plásticos para ahondar en su proceder técnico y creativo. Para fines de este ENSAYO, los resultados y el análisis se presentarán en tres apartados: soportes (bastidor y textil); composición y dibujo, y uso del color. Finalmente, se realizará una conclusión, denominada Reflexiones finales: “De la restauración al proceso pictórico”.

³ La secuencia técnico-pictórica describe la manera en que los componentes materiales de una pintura se disponen para crear una imagen con determinados efectos ópticos, como volumen, textura, iluminación y perspectiva. Según Castañeda, de esa manera se conoce la capacidad del artista para adquirir las cuestiones prácticas de la tradición pictórica y reconocer aspectos de innovación tecnológica o su habilidad para lograr un determinado objetivo de representación (2016, p. 95).

⁴ Fluorescencia de rayos X (FRX). Los estudios de FRX se realizaron mediante la pistola portátil Bruker® (Tracer II-V+/III-SD). Se hicieron 47 tomas: 25 de *La adoración de los Reyes* y 22 de *La inmaculada concepción*, las cuales, si bien limitadas, son representativas de los colores identificados.

⁵ Muestras estratigráficas. Se tomaron 24 muestras de *La adoración de los Reyes*, *La inmaculada concepción* y *La dormición de la Virgen*. Mediante su análisis se observó la manera en que José de Páez construyó los colores de la capa pictórica y cómo gracias a esa disposición logró la variada gama de tonalidades. Después se analizaron en un microscopio Leica DMLM® y se fotografiaron con una cámara Motic 580®. Las muestras se incluyeron en resinas de tipo epoxy en el laboratorio educativo de la ENCRYM, a cargo del químico Javier Vázquez y con la supervisión de la técnica en química industrial Luz Esperanza López Méndez.

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
 JULY-DECEMBER 2021

a) Soportes: bastidor y textil

Como se mencionó al principio de este ENSAYO, los bastidores de las obras del santuario se eliminaron; sin embargo, gracias a las obras del MAS se identificó que los bastidores originales tenían uniones a media madera en cabezales y largueros, y de caja y espiga pasada, en el travesaño. Se encontraron marcas de armado que indican que las obras posiblemente se armaron *in situ* y las pinturas viajaron enrolladas (Ramírez, 2018, p. 66).

En cuanto al soporte textil, se identificó tejido de tafetán de 9 x 10 hilos/cm²; de acuerdo con Abelardo Carrillo y Gariel (1983, p. 96), era común que los lienzos presentaran “el mismo número de hilos en ambos sentidos en la Nueva España”. En la serie de pinturas ubicada en el santuario no se realizó identificación de fibras textiles. Sin embargo, sí se llevó a cabo en *La huida de Egipto* (parte de la colección, pero perteneciente al MAS) durante su intervención en la ENCRYM, donde se detectó lino (Vergara, 2017, p. 26), la fibra predominante en el siglo XVIII (Sumano, 2011, p. 204). Todos los soportes están compuestos por tres miembros unidos por medio de una costura simple (Ramírez, 2018, p. 68), lo cual era común en la Nueva España por su alto costo (Mues, 2017, p. 57).

b) Composición y dibujo

En este caso se hablará de composición partiendo desde la base de preparación.⁶ Ésta, además de ser un elemento técnico y de tradición común en la pintura novohispana, forma parte de la conformación de las características visuales propias de Páez. Huguette Palomino (2020, p. 85) destaca que, en el *Opúsculo guadalupano*, Cabrera usa *disposición* como sinónimo de *aparejo*, de manera que “la base de preparación y la invención⁷ se homologan, de forma que los procesos preliminares técnicos y los intelectuales se funden” y, en consecuencia, se apropian.

Mediante las muestras estratigráficas se identificó la aplicación de una preparación de cola para limitar e igualar la absorción del lienzo (Villarquide, 2005, p. 61). Sobre ella se aplicó un aparejo coloreado de rojo, donde se observaron cargas angulosas de tamaños y colores variables. Esa variabilidad podría deberse al uso

⁶ Se retoma la terminología propuesta por Gayo y Jover, donde *capa* o *base de preparación* se refiere al conjunto de procesos destinados a preparar la superficie sobre la que se va a pintar, creando una interfase; *aparejo* se define como una sucesión de capas donde la más interna es un apresto de material orgánico que actúa como capa de sellado (García y Celis, 2010).

⁷ *Invención* se entiende como la disposición que tienen los personajes dentro de una escena.

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
 JULY-DECEMBER 2021

de óleos secos como carga, tal como recomienda Palomino (1797, p. 48), “y en estando toda molida añadirle una porción de colores viejas si las hubiera, que son las que se desechan de la paleta y pinceles siempre que se limpia el recado”.

Durante la primera mitad del siglo xvii el uso de imprimaciones coloreadas se generalizó con rapidez en España, como una transición hacia nuevos valores lumínicos y cromáticos (Gayo, 2010, p. 39). En la pintura novohispana el uso de aparejos rojizos de pigmentos de hierro imperó durante ese siglo y el siguiente (Arroyo *et al.*, 2012, pp. 105-106; Mues, 2017, p. 58). Ese tipo de aparejo fue el que se identificó en las pinturas de José de Páez: le sirvió para establecer la temperatura del color y generar ambientes cálidos (Castañeda, 2016, pp. 145, 162).

Ése es el caso del presente ciclo; todas las piezas cuentan con ese aparejo rojo sobre el cual se planeó la composición: ubicación de los personajes, posición, indumentaria, colores y fondos. Esa cuidadosa planeación de las composiciones es parte de lo que brinda fuerza narrativa al conjunto.

La creación de cada una de las escenas supuso la colocación de un bosquejo con líneas de guía para perspectiva en arquitectura, pisos, muebles y cortinajes. Se observó que la organización y armonía de las composiciones es clara y sencilla; en la mayoría de los casos, las obras sólo cuentan con dos planos y el fondo. Los elementos al interior están balanceados y en algunas escenas, como en *La coronación*, *La asunción* y *La inmaculada concepción*, las composiciones son simétricas. Durante la intervención fue evidente que se planeó cada una de las figuras, pues en los bordes se observó el rojo del aparejo a modo de contorno de los personajes así como partes: la cabeza del niño y la mano que escribe (Figura 2), todo lo cual también es un elemento común de esa época (Mues, 2017, p. 58).

En ese sentido, haría falta estudiar con más detalle los grabados que sirvieron de inspiración a Páez. Es sabido que la circulación de copias pintadas, grabados y libros de teoría pictórica fue parte del fenómeno de difusión de ideas y modelos artísticos en el territorio novohispano durante el siglo xviii (Mues, 2017, pp. 1-21). Castañeda (2016, p. 112) reconoce algunas de las incorporaciones de grabados en la obra de Páez. Por ejemplo, en *Los siete sacramentos y los cuatro doctores de la Iglesia* (1753) incluye dibujos de los sacramentos de Nicolas Poussin. También identifica el uso de grabados italianos para rostros de *Nuestra Señora de La Piedad* y, además, sugiere que su composición está basada en los grabados de la *Letanía lauretana* de Joseph Sebastian

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
 JULY-DECEMBER 2021

FIGURA 2.
 Contornos de las
 figuras marcados
 por la base de
 preparación; esto
 suaviza los límites
 de las figuras,
 cuyas expresiones
 se dulcifican a la
 vista del espectador
 (Fotografías: Arantxa
 Ramírez/Alberto
 González, 2016;
 cortesía: Santuario
 de Guadalupe,
 México).



Klauber y de Johann Baptist Klauber, de 1768 (Castañeda, 2017, pp. 153-154).

La idea de una planeación de la composición también se sustenta en las pocas correcciones presentes. Vergara reporta penitamentos en *La huida a Egipto* de esta serie, y los interpreta como espontaneidad del artista. En vista de las pocas alteraciones localizadas en el resto del ciclo, es más probable que se tratara de un cambio de opinión concienzudo en relación con el bosquejo, para llegar a un resultado más adecuado de artista o comitente.

En el caso de la serie que me ocupa, se distinguieron dos formas para dar profundidad; aunque ambas pueden estar presentes en las obras, una predomina sobre la otra, dependiendo de la escena: uso de perspectiva y diferencia de iluminación.

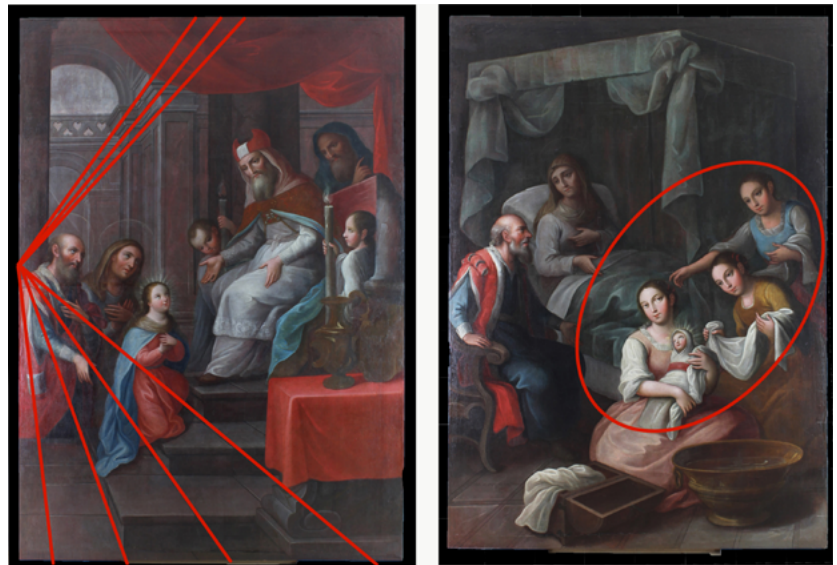
En el primer caso, Páez empleó perspectiva lineal para dar la sensación de profundidad, lo cual se constató en la dirección de elementos arquitectónicos y los pisos; este uso fue especialmente notorio en *La presentación de la Virgen* y *La presentación del Niño*, donde columnas y escaleras coinciden en un punto de fuga (Figura 3).

En el segundo caso se apreció la diferencia de iluminación para delimitar distintos planos. En la escena de *El nacimiento de la Virgen*, los personajes en primer plano se encuentran mucho más iluminados y, conforme se avanza dentro de la habitación, la luz disminuye. Mediante esos cambios, se identifican los planos y, además, se establece un recorrido visual que permite determinar a los personajes principales y el tema central de la obra (Figura 3).

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
 JULY-DECEMBER 2021

FIGURA 3. En *La dormición de la Virgen* se puede apreciar que la diferencia de iluminación entre el primero y el segundo planos genera la sensación de profundidad, mientras que en *La presentación de la Virgen* esto se logra por la dirección de las líneas en la arquitectura, que permiten un punto de fuga (Fotografía: Arantxa Ramírez, 2016; cortesía: Santuario de Guadalupe, México).



El análisis del conjunto permitió identificar que para algunos de los fondos —como en *La anunciación*, *El nacimiento de la Virgen*, *La presentación de la Virgen*, *La presentación del Niño*—, Páez recurrió al uso de cortinajes rojos como un elemento teatral que pone distancia respecto del espectador y crea ambientes íntimos y cálidos. Sin embargo, en otros casos se inclinó por la representación de espacios abiertos —*La inmaculada concepción*, *La visitación*, *La asunción*, *La coronación*, *La adoración de los Reyes*—, con cielos y paisajes vaporosos.

Otros aspectos interesantes que se observaron en referencia a la composición son algunas de las soluciones plásticas que seguramente aceleraron el trabajo en el taller y le permitieron ahorrar costos en materiales y tiempo, como, por ejemplo, el aprovechamiento de la base de preparación para abarcar grandes áreas de pintura en los fondos. Mues considera que esas prácticas dieron a los artistas la posibilidad de llevar sus talleres como empresas, y surtir grandes pedidos (Mues, 2017, p. 59), como es el caso de Páez, quien, se sabe, fue un artista sumamente prolífico, que repetía composiciones con apenas unos cuantos cambios para satisfacer el volumen de demanda de obras (Castañeda, 2016, pp. 34-35).

Además, se identificó la repetición de patrones y personajes dentro de la misma serie (Figura 4). Páez debió contar tanto con un gran taller y bastantes ayudantes como de astucias con las que pudo incrementar su producción sin restarle calidad. Sería importante dilucidar si ese tipo de patrones fueron plantillas y cómo se traspasaron a la pintura. Esos rostros seguramente fueron trabajados y seleccionados cuidadosamente por el artista para usar-

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
 JULY-DECEMBER 2021

los constantemente, como se ve en las soluciones visuales de los cuatro personajes incluidos en la Figura 4, que corresponden, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, a las escenas: *La adoración de los Reyes* (rostro 1), *La presentación de la Virgen* (rostros 2 y 3) y *La coronación de la Virgen* (rostro 4).

FIGURA 4. En los siguientes personajes se puede ver el mismo patrón de rostro; sus tamaños son similares (Fotografía: Arantxa Ramírez, 2016; cortesía: Santuario de Guadalupe, México).



Páez insistió en la representación de escenas domésticas, incluidos los espacios cotidianos, como las recámaras, y, entre los personajes, de actitudes familiares. Esos recursos dan al conjunto pictórico eficacia narrativa y discursiva, pues hacen que el espectador empatice con la escena. De hecho, durante el siglo XVIII la pintura narrativa vivió un resurgimiento, lo cual se evidencia en su

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
JULY-DECEMBER 2021

sensibilidad orgánica e idealizada, donde se destacan elementos de la vida diaria (Cuadriello, 2018, p. 193), como es posible observar a lo largo de las composiciones de Páez.

La cantidad de personajes es limitada, si bien siempre ocupan aproximadamente tres cuartos de la composición y en un lugar privilegiado, que facilita la lectura de las obras. Fue posible advertir que Páez buscó una representación más naturalista del cuerpo humano. En general, los personajes respetan una proporción de ocho cabezas. Ese tipo de búsqueda de un dibujo más preciso remite a los principios sobre los que se fundamentó la enseñanza académica en San Carlos, donde se iniciaba al estudiante en el dibujo de copia (Aguilar, 2010, p. 187). Los alumnos hacían dibujos de diversas extremidades del cuerpo humano para memorizarlas y dominarlas con el objeto de adquirir la capacidad de desarrollar nuevas imágenes por medio de un boceto (Aguilar, 2010, p. 186). Esa proporción es, asimismo, la recomendada por el padre Lana: “Del nacimiento del pelo a la punta de la barba, es la octava parte del cuerpo” (Mues, 2006, p. 96) (Figura 5a).

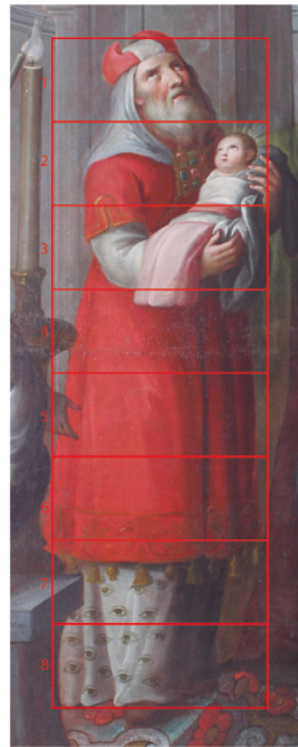
En oposición al respeto de las proporciones del cuerpo, se observó que en los rostros éstas se infantilizaron: los ojos son ligeramente más grandes y la medida de la boca más chica en relación con las medidas anatómicas del cuerpo, especialmente en las mujeres. Sobre ese aspecto, Lana menciona lo siguiente: “el largo del ojo quieren algunos, que sea igual ala boca, mas ala verdad que esto no es assi” (Mues, 2006, p. 96). Pareciera que Páez usó deliberadamente esas proporciones “erróneas” por razón de que dulcifican las expresiones de los personajes, lo cual ha sido causa de que algunos críticos menosprecien su pintura (Romero, 2012, p. 26); no obstante, esa, llamémosle, “desproporción”, también ha fungido como un sello característico de su producción (Figura 5b). De acuerdo con Rogelio Ruiz Gomar, el interés por una expresividad serena fue el denominador común en la producción pictórica de ese siglo (Ruiz, 1988, pp. 120-149), si bien en el caso de Páez es incluso enternecedora. Considero que detrás de la ejecución de esa clase de rostros yace una búsqueda por crear personajes idealizados y, con ello, escenas más emotivas.

Intervención

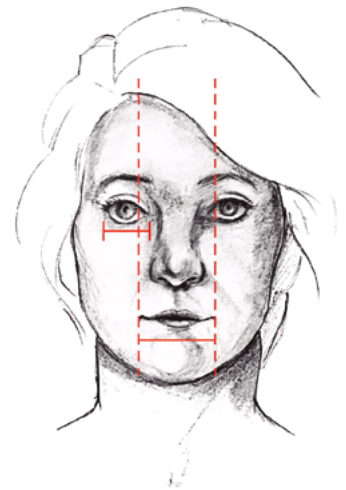
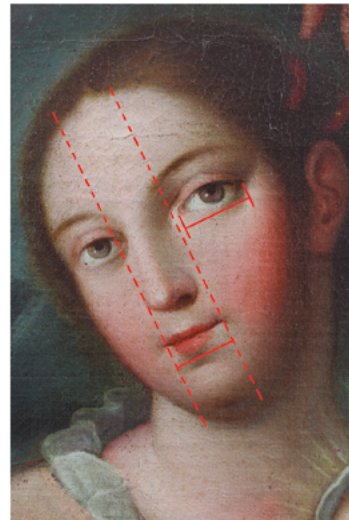
JULIO-DICIEMBRE 2021
JULY-DECEMBER 2021

FIGURA. 5. Esquema de proporciones infantilizadas. a) En el rostro de la dama de compañía de *El nacimiento de la Virgen*; como se puede observar, los ojos son más grandes y la boca es del tamaño de los ojos. b) Por otro lado, la proporción de las figuras en posición erguida es de ocho cabezas —la recomendada por Francesco Lana—, lo cual se inserta en una búsqueda de mayor naturalismo (Fotografía: Arantxa Ramírez/Alberto González, 2016; cortesía: Santuario de Guadalupe, México).

A



B



c) Uso del color

Sobre los colores

Durante el estudio se evidenció que el color tiene un aspecto central en la narrativa de la serie. Es innegable su uso tanto para construir y delimitar espacios, generar recorridos visuales y emotividad como para lograr una unidad visual. Fue así como las estratigrafías realizadas a la paleta pictórica resultaron un elemento valioso a la hora de esclarecer la forma de pintar de José de Páez.

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
JULY-DECEMBER 2021

En la época virreinal se han distinguido seis colores principales: rojo, verde, pardo, azul, amarillo, negro y blanco (Arroyo, 2017, p. 42). En el caso de esta serie de Páez, el pintor partió de esos colores para crear una gama compuesta por doce tonalidades: encarnaciones claras y oscuras, rojo, azul, amarillo, verde, pardo, gris, rosa, anaranjado, blanco y negro. Dicha gama se construyó a partir de los pigmentos recomendados por Palomino (1797, pp. 45-48) y Pacheco (2001, pp. 484-485), quienes mencionan albayalde, bermellón, genulí, ocre claro y oscuro, tierra roja, sombra de Venecia, carmín, verdacho, negro de hueso, añil y esmalte. Los cationes característicos de esos pigmentos pueden identificarse mediante estudios instrumentales de tipo elemental, como FRX. A continuación se presenta una tabla con la atribución de elementos a sus respectivos pigmentos por color (Figura 6):

Color	Catión	Pigmento	Fórmula	Referencia
Blanco	plomo	albayalde	hidroxicarbonato de plomo	Gómez, 2002, p. 58
Rojo	sulfuro, mercurio,	bermellón/cinabrio, almagre	sulfuro de mercurio	Bruquetas, 2002, p. 186
	hierro	almagre	óxido de hierro	Bruquetas, 2002, p. 188
Azul	cobre	azurita	carbonato de cobre	
Amarillo	arsénico	oropimente	trisulfuro de arsénico	Bruquetas, p. 160
	hierro	ocre	óxido de hierro	Bruquetas, p.161
Pardo	hierro	tierras y sombras	óxido de hierro	Bruquetas, p.161
Negro	sin catión	negro de humo		Bruquetas, p.196-197

FIGURA 6. Tabla de correlación entre colores, cationes identificados, pigmentos correspondientes y su respectiva fórmula (Fuente: Arantxa Ramírez, 2021).

Tanto en los azules como en los rojos se planteó la posibilidad del uso de colorantes. En el caso del rojo, se cree que podría tratarse de cochinilla, especialmente en los cortinajes, por la tonalidad y por su sensibilidad ante algunos disolventes (Ramírez, 2018, p. 78).

En los azules el análisis fue poco contundente: podría tratarse de azurita, por la presencia de cobre y por ser un pigmento de uso común en los mantos de la Virgen (Arroyo *et al.*, 2012, p. 98),

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
 JULY-DECEMBER 2021

aunque su empleo decreció en el siglo XVIII (Insaurralde, 2018, p. 286). Otra posibilidad es el uso de añil; de hecho, una de las muestras reaccionó al acetato de etilo, capaz de solubilizar la indigotina (Castañeda, 2019, pp. 28, 33), lo que sugiere la presencia de ese colorante. Asimismo, las características visuales de las muestras estratigráficas azules de la serie se asemejan a la apariencia descrita por Meza (2014, p. 127): bajo el microscopio óptico, la capa pictórica no parece sino matrices “coloreadas” o “teñidas”; en lugar de apreciarse partículas de pigmento; además, algunas azules son similares a los conglomerados de índigo mencionados por María Castañeda (2019, p. 159). A lo anterior se suma la identificación de añil en las pinturas de los Arellano, pintores cercanos en temporalidad a José de Páez (Insaurralde, 2018, p. 261).

Sobre el proceso de trabajo

Como parte de mi tesis, hice un análisis de las estratigrafías de cada uno de los colores y constaté la presencia de dos a cuatro etapas en su construcción (Ramírez, 2018, pp. 75-95), aplicando, primero, un tono más oscuro y, enseguida, tonos más claros o, en su defecto, varias capas de un color similar, partiendo de una base de preparación roja. Se cree que las construcciones mediante veladuras podrían ser las referidas en los párrafos añadidos al tratado *El arte maestra*, cuando menciona que se introdujeron “las mezclas de los colores de los pinceles al lienzo” (Mues, 2006, p. 102; Mues, 2017, p. 58). Huguette Palomino señala que Ibarra también recurre a ese tipo de construcciones, especialmente para brindar luminosidad (2020, p. 119).⁸

Para los fines del presente ENSAYO, se retoman los análisis de las muestras estratigráficas de las encarnaciones, los rojos y los azules, por ser ilustrativos de la lógica detrás de la construcción de los colores de Páez.

Encarnaciones

Se identificaron dos tipos de encarnaciones: una de color *beige* en la mayoría de los personajes, con distintos grados de luminosidad y saturación —siempre más clara para la Virgen—, y una negra para uno de los Reyes y su ayudante. Todas ellas partieron de una base de preparación roja compacta. En el caso de encarnaciones *beige*,

⁸ De acuerdo con Mues (2006, pp. 76-77), José de Ibarra es uno de los posibles traductores del texto de Lana.

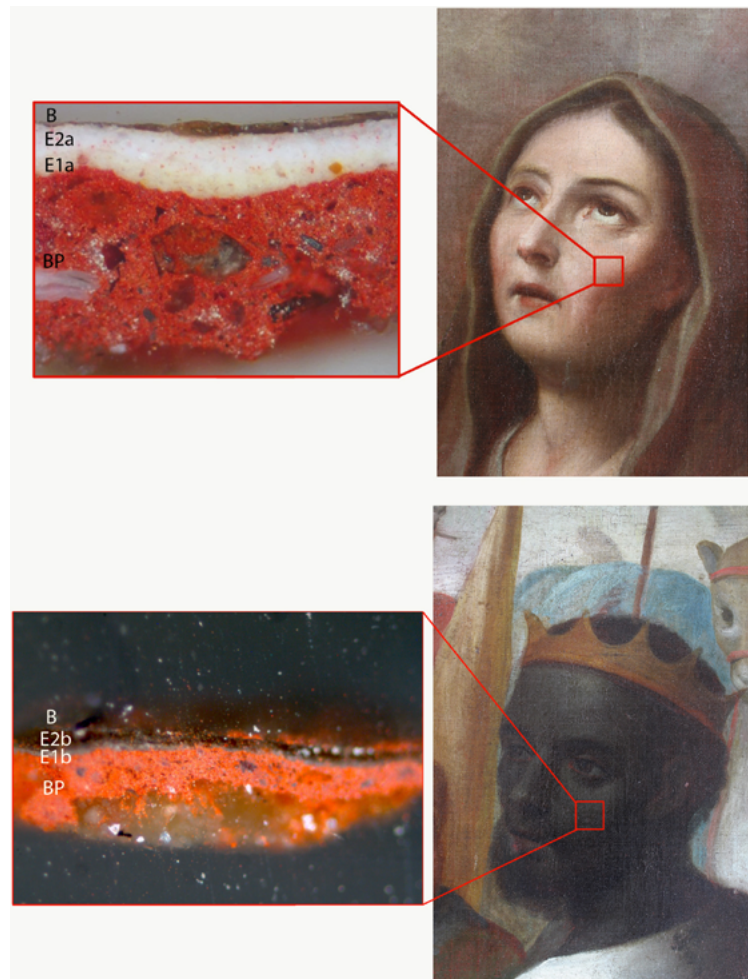
Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
JULY-DECEMBER 2021

FIGURA 7. En las siguientes imágenes se pueden apreciar las diferencias en las construcciones de las encarnaciones y sus resultados. Se puede apreciar que en ambas muestras parte de una base de preparación roja (BP) para luego aplicar, en las encarnaciones claras de Santa Ana de *La inmaculada concepción*, una base amarilla (E1a) y luego un color beige casi blanco (E2a). En cambio, en la negra del Rey Baltasar en *La adoración de los Reyes*, después de la base de preparación (BP), Páez aplicó un color de fondo gris (E1b) y posteriormente el color negro (E2b). (Fotografía: Arantxa Ramírez, 2016; cortesía: Santuario de Guadalupe, México).

Páez utilizó una base ligeramente amarilla, que se realizó con la mezcla de diversos pigmentos; dependiendo del resultado que se buscaba obtener, en algunos casos había más partículas blancas o rojas. Otro tipo de construcción de encarnaciones *beige* se encontró en *La dormición de la Virgen*: una escena en penumbra en la que el amarillo fue, para entonar, mucho más oscuro, grueso y con una mayor cantidad de cargas de sombra.

En cambio, se observó una clara diferencia entre la construcción de las encarnaciones *beige* y la del rey Baltasar. En ese caso, después de la base de preparación roja (en el caso de la muestra de la encarnación del rey Baltasar se observa más naranja, pero esto se debe posiblemente a una menor cantidad de almagre no intencional) el color base fue un azul grisáceo. Mientras que en el primer tipo de encarnación el amarillo iluminó y aclaró los colores subsecuentes, en el segundo tipo, el azul oscureció y contrarrestó la calidez del aparejo. De esa manera, la piel del Rey adquirió un tono bastante oscuro, llamativo, por su contraste con el resto de las encarnaciones (Figura 7).

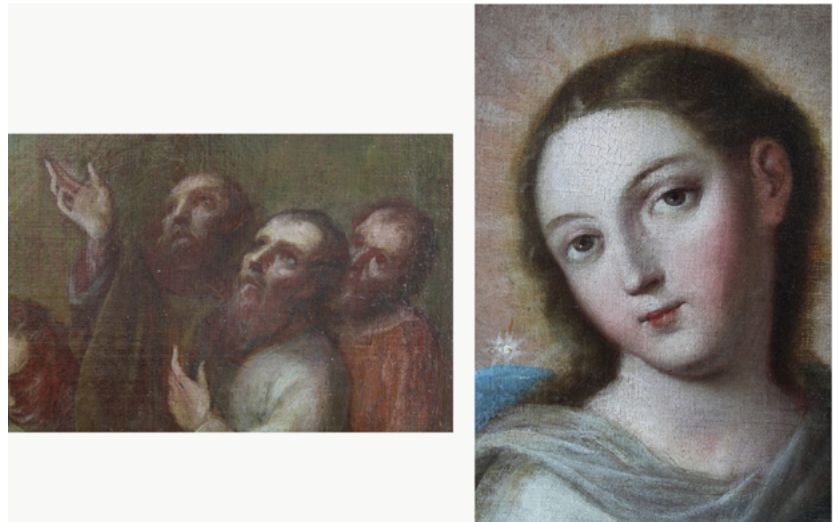


Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
 JULY-DECEMBER 2021

Por otra parte, la observación de la serie puso de manifiesto que Páez se sirvió de las encarnaciones como elemento narrativo. Por ejemplo, siempre denota el papel de la Virgen María como personaje principal mediante un rostro más luminoso, y en el caso de *La dormición*, la tez de los apóstoles es más oscura, lo cual, además de tener mayor coherencia con la iluminación de la escena, corresponde con el sentimiento de pesadumbre. Asimismo, conforme los personajes se alejan del primer plano, el acabado y las pinceladas se difuminan para marcar distancia y restar protagonismo, lo que conlleva una intención contundente, como se observa en los apóstoles; a diferencia del rostro de la Virgen donde se ve un trabajo mucho más saturado para dar mayor protagonismo. *La asunción*, cuyas facciones apenas se distinguen (Figura 8);

FIGURA 8. En *La asunción*, las encarnaciones de los apóstoles se construyeron mediante pinceladas sumamente aguadas y se difuminaron; gracias a ello, se marca distancia y se resta protagonismo a los personajes (Fotografía: Alberto González, 2016; cortesía: Santuario de Guadalupe, México).



Rojos

Uno de los colores más presentes en la serie es, en distintas saturaciones y luminosidades, el rojo; se utilizó en manteles, cortinas, indumentaria y fondos (Figura 9). En algunas zonas Páez aplicó sobre la base de preparación un rojo más oscuro, antes de colocar uno más brillante. El resultado es un rojo en una gama cromática distinta del de la base de preparación. Ese procedimiento aprovecha ésta y la modula por medio de capas pictóricas delgadas. Esa técnica se encontró en *La dormición* y en *La adoración de los Reyes* (Figura 10).

Asimismo, se detectaron zonas en las que Páez aprovechó el color de la base de preparación casi en su totalidad y colocó apenas una veladura para entonar, como se observa en la capa de uno de los Reyes de *La adoración*.

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
 JULY-DECEMBER 2021

FIGURA. 9. Páez recurre a los rojos en sus composiciones para aprovechar la base de preparación en cortinajes y manteles de *La anunciación* y *La presentación del Niño* (Fotografía: Arantxa Ramírez, 2016; cortesía: Santuario de Guadalupe, México).



FIGURA 10. Estratigrafías de distintas formas de construir el color rojo. En las muestras es posible observar que después de la base de preparación roja (BP) la muestra de *La Adoración de los Reyes* cuenta con una veladura apenas visible de rojo (E1a). En cambio, en las muestras de *La dormición* cuentan con un estrato de un color rojo más oscuro (E1b y E1c) y luego un rojo similar al de la base de preparación (E2b y E2c) (Fotografía: Arantxa Ramírez/Luz Esperanza López, 2016; cortesía: Santuario de Guadalupe, México).

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
JULY-DECEMBER 2021

FIGURA 11. Estratigrafía del azul en la palma de *La dormición de la Virgen*; como se puede observar, Páez aplicó sobre la base de preparación (BP) distintas veladuras azules (E1, E2, E3, E4). El resultado es una palma azul sobre el manto, de ese mismo color, de la Virgen, en el que cada uno se distingue del otro. En la estratigrafía también se aprecia que las matrices de algunas capas parecen estar “teñidas” especialmente E1 y E2; además, se observan posibles conglomerados de índigo en estas mismas capas. (Fotografía: Arantxa Ramírez, 2016; cortesía: Santuario de Guadalupe, México).

Azules

El segundo color más utilizado es el azul; gracias a los análisis se reconocieron las diversas maneras en que se trabajaron. Para los oscuros, Páez colocó una base de un azul apagado para dar un fondo más frío a los siguientes estratos. Ese proceder permitió que los azules no tuvieran tanta tendencia al morado, como hubiera sido el caso si sólo se hubiera aplicado azul claro sobre el rojo de la base. Aun así, las aplicaciones son tan finas que se aprecia que el rojo del aparejo vibra debajo del azul. Para los azules con tonalidades más claras, Páez los creó mediante varias capas moduladas con blanco. Uno de los trabajos más sobresalientes y bien logrados es visible en la palma sostenida por la Virgen en *La dormición*. En esa zona se aprecia un admirable trabajo por veladuras, en el cual se entiende perfectamente dónde termina el manto y dónde comienza la palma, a pesar de que uno y otra son azules (Figura 11).



La única construcción de color que, por comenzar con uno más claro, se diferencié de las anteriores, se encontró en el dorado de la capa de Gaspar en *La adoración de los Reyes*, donde Páez aplicó sobre la base de preparación dos capas de un amarillo prácticamente blanco. Con esa base obtuvo un fondo luminoso para lograr un dorado que aparenta lujo y riqueza (Figura 12).

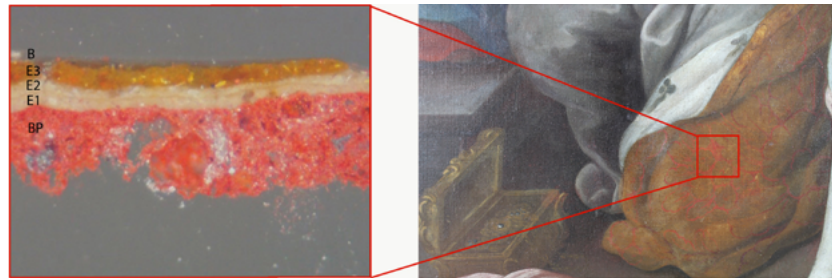
Los cortes estratigráficos confirmaron que Páez trabajó superponiendo estratos pictóricos, lo cual valida la suposición planteada por Castañeda (2016, p. 100) cuando menciona que el artista se ayudaba de la mezcla de colores puestos uno sobre otro para obtener un determinado color.

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
JULY-DECEMBER 2021

FIGURA 12.
Construcción
del color dorado,
diferente del resto,
por partir de una
base clara para darle
mayor luminosidad.

En este caso se
puede observar la
base de preparación
(BP), a la que le
siguen dos estratos
de un amarillo
claro (E1 y E2) para
luego aplicar un
color dorado (E3)
(Fotografía: Luz
Esperanza López/
Alberto González,
2016; cortesía:
Santuario de
Guadalupe, México).



Usualmente, Páez partía de una base más oscura para luego modular con tonos más claros. Una característica importante de esa superposición es la delgadez de las capas respecto de la base de preparación, pues están en proporción de aproximadamente 4:1. Además de crear distintos colores, las veladuras sirvieron para generar medios tonos, luces y sombras que participaron en los efectos de volumen, profundidad de campo y textura. Como menciona Vergara, “La apariencia suave, cálida y sutil en la obra de José de Páez se da, aunado [*sic*] a la selección cromática, la composición y construcción de formas, por gruesas bases de preparación rojas (con respecto a la capa pictórica), así como sutiles capas pictóricas trabajadas a partir de veladuras y empastes” (Vergara, 2017, p. 47).

Ese método de trabajo mediante veladuras se ha observado también en Ibarra (Palomino, 2018, p. 117) y en las pinturas de los Arellano (Palomino, 2018, pp. 255-265). Insaurrealde considera que cuando éstos se apartan del dibujo firme, para aventurarse en pinceladas indefinidas, alternando el uso de veladuras con capas pastosas en las luces, encuentran el camino de innovación e instalan una intensidad expresiva que logrará pleno protagonismo en las obras del siglo XVIII (Insaurrealde, 2018, p. 98).

En resumen, la construcción de espacios se trabajó por veladuras, en conjunto con pinceladas más cargadas y densas en áreas de gran extensión, como en los detalles de la arquitectura. La vibración de la base permitió generar texturas y matizar algunas luces. Ese tipo de acabados es parte del nuevo registro gráfico mencionado por Insaurrealde (2019, p. 229), caracterizado no por fuertes contrastes lumínicos, sino por contornos menos rígidos y luminosidad más equilibrada.

Páez denota el uso de ese nuevo registro gráfico en su su gama cromática cálida y armónica, en el uso de una paleta apastelada y de luz difusa en todas las escenas, características propias de la pintura del XVIII, que se observa en pintores en transición como los Arellano (Insaurrealde, 2016, p. 229) y posteriores como Antonio de Torres (1667-1731), Nicolás Enríquez (1704-c. 1790),

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
 JULY-DECEMBER 2021

Juan Rodríguez Juárez (1675-1728), José de Ibarra (1685-1756), Francisco Martínez (1687-1758), Manuel Carcanio (c. 1705-1793), José de Alzibar (1726-1803), Miguel Cabrera (1695-1768) (Alcalá, 2017, pp. 17-35). Para lograr esos resultados, fue fundamental la mezcla con blanco en la mayor parte de los colores, hecho que se evidenció en las muestras estratigráficas, donde se identificaron partículas de pigmento blanco y plomo en todos los colores, aludiendo al uso abundante de albayalde. Ese tipo de acabados, con poco contraste y suave colorido, son recomendadas por el padre Lana: “hadeser suave la degradación y quasi insensibles los colores; pues de esta insensible degradacion depende la dulzura del colorir, y se evita la crudeza que ofende mucho” (Mues, 2006, p. 63).

Finalmente, a través de las características descritas anteriormente se entrevé un poco el estilo de Páez. De acuerdo con el historiador Meyer Schapiro (1953, p. 287), el estilo es un sistema de forma con cualidades y expresiones visuales a través de los cuales es visible la personalidad de un artista. En mi opinión, técnica y estilo tienen repercusiones mutuas: para lograr características visuales se requiere el dominio de una forma de trabajo, y en el modo de trabajar se pueden encontrar las soluciones y motivos identificados en el estilo.

En ese sentido, en el trabajo con este ciclo de la vida de la Virgen de José de Páez se reconocieron características comunes del siglo XVIII, como composiciones ordenadas, cálidas y emotivas construidas a partir de un aparejo rojo; uso del color a partir de veladuras; atmósferas sencillas, cálidas y domésticas; otras más cercanas a la Academia, como perspectivas a partir de un punto de fuga, y personajes con proporciones más naturalistas, además de particularidades que distinguen al artista, como los rostros con proporciones infantiles para sensibilizar al espectador.

REFLEXIONES FINALES: DE LA RESTAURACIÓN AL PROCESO PICTÓRICO

¿Tiene algo que decir el restaurador una vez que ha concluido la intervención de una obra? La mera existencia de *Intervención* es un rotundo sí. Principalmente cuando se trata de proyectos integrales, el restaurador se convierte, por medio de su peculiar acercamiento a las obras, en un mediador entre distintas disciplinas, capaz de obtener información enriquecedora no sólo para su profesión sino también para otros campos de estudio.

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
 JULY-DECEMBER 2021

En primer lugar, para los restauradores que se acerquen a la obra de Páez será importante tomar en cuenta ciertas consideraciones durante los tratamientos de imagen. En cuanto al rebaje de barniz, se debe impedir que se arrastre a las orillas, puesto que un exceso de éste podría endurecer y borrar el efecto difuminado de esa pintura. Igualmente, se debe recordar que las veladuras son muy delgadas, por lo que es necesario proceder lentamente y sin frotar, para no eliminarlas, especialmente en los azules y los rojos, que pueden presentar colorantes sensibles a algunos disolventes. Por último, a la hora de reintegrar hay que evitar un nutrido excesivo, que podría afectar la percepción de las veladuras. En este proyecto los resultados fueron muy satisfactorios, pues revelaron, bajo las amarillentas capas de barniz, las delicadas características del pincel de Páez, como se puede apreciar a continuación.

En otros aspectos, las largas horas detrás de las obras realizando los procesos requeridos para la estabilidad del soporte y de la imagen; el tiempo de observación bajo el microscopio de cada una de las muestras estratigráficas, en conjunto con el posterior análisis de la imagen y de sus características visuales, son rutas que guían al restaurador a un camino lleno de descubrimientos. En ellos aparecen las particularidades de las obras: sus cualidades técnicas, el comportamiento de sus materiales. En el presente ensayo los análisis, tanto de imagen como instrumentales, se encaminaron a esclarecer el proceso técnico y los materiales utilizados por José de Páez, lo que, a su vez, se suma a la comprensión general de los procesos pictóricos de la pintura del siglo XVIII.

FIGURA 13. Antes y después de la intervención de *La coronación* (Fotografía: Arantxa Ramírez/Alberto González, 2016; cortesía: Santuario de Guadalupe, México).



Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
JULY-DECEMBER 2021

Finalmente, el estudio de la serie se inserta en la investigación del artista en un momento preciso y, por lo tanto, sirve como referencia para posteriores acercamientos. Además, es un primer paso para comprender con mayores evidencias el desarrollo pictórico de José de Páez y los recursos plásticos que tuvo a su disposición para convertir una idea en una representación pictórica.

Desde la historia del arte se puede entender a Páez como un artista que dominó su oficio, capaz de manejar un gran taller con obras populares, apreciadas, y que se adscribió al lenguaje común del siglo XVIII; desde la restauración, se revela no sólo en su faceta como artista sino también en su maestría tras el pincel y el dominio de la materia y la técnica. La supervivencia de ese ciclo en condiciones relativamente adecuadas, a pesar de la extrema agresividad de la intervención que sufrieron las pinturas, es testimonio de la pericia de Páez para crear objetos de una calidad simplemente admirable.

AGRADECIMIENTOS

Especialmente a Male y Alberto por su infinita paciencia, a todos los participantes de las diversas etapas del proyecto. Finalmente, a Fito, Huguette, Jime y Paula por sus observaciones.

REFERENCIAS

Aguilar, K. (2010). *El dibujo en la Academia de San Carlos* (Tesis de maestría). Universidad Iberoamericana. <http://ri.ibero.mx:8080/viewer/?code=015260#iiiantecedentesdeldibujoenlanuevaespana>

Alcalá, L. E., Cuadriello, J., Katzew, I. y Orts, P. M. (2017). Painted in Mexico, 1700-1790: Pinxit Mexici. En I. Katzew (Ed.). *Painted in Mexico, 1700-1790: Pinxit Mexici* (pp. 16-51). Los Angeles County Museum of Art.

Arroyo, E. (2015). La "presencia" de la imagen. Estudios sobre las técnicas y los materiales de la pintura novohispana. En M. Pulido (Ed.). *De la latencia a la elocuencia. Diálogos entre el historiador del arte y la imagen* (pp. 19-57). Universidad Nacional Autónoma de México: Escuela Nacional de Estudios Superiores.

Bargellini, C., Villareal, C., Libertad, R., Ruiz-Gomar, J. R., Rodríguez, M. E., Fernández, L., Maquivar, C. y de la Torre, P. (2018). El Museo de Arte Sacro de la Catedral de Chihuahua y el arte virreinal en el norte de la Nueva España. En C. Bargellini *et al.* *Vestigios. Arte virreinal de Chihuahua* (pp. 13-44). Secretaría de Cultura https://issuu.com/secretariadecultura57/docs/interiores_vestigios

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
JULY-DECEMBER 2021

Bruquetas, R. (2002). *Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro*. Fundación de Apoyo a la Historia de Arte Hispano.

Carrillo y G., A. (1983). *Técnica de la pintura de Nueva España*. Instituto de Investigaciones Estéticas: Universidad Nacional Autónoma de México.

Castañeda, M, M. (2016). *José de Páez: personalidad artística, gusto e irradiación de su obra de 1750 a 1780* (Tesis de Maestría). Universidad Iberoamericana.

Castañeda, M. (2017). *Caracterización e identificación del índigo utilizado como pigmento en la pintura de caballete novohispana* (Tesis de Licenciatura). Escuela de Conservación y Restauración de Occidente.

Castañeda, M. (2019). El índigo en la pintura de caballete novohispana: mecanismos de deterioro. *Intervención*, 10(19), 25-35. doi: <https://doi.org/10.30763/Intervencion.2019.19.206>.

Couto, B. (1989). *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*. Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento. <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080018682/1080018682.PDF>

Cuadriello, J. (2017). Master storytellers and the art of expression. En I. Katzew (Ed.). *Painted in Mexico, 1700-1790: Pinxit Mexici*. (pp. 16-51). Los Angeles County Museum of Art.

Espinosa, G. (2007). "La vida de la Virgen José de Páez". En *Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Falcón, T. y Vázquez, J. (2002). José Juárez. La técnica del pintor. En N. Sigaut (Coord.). *José Juárez: recursos y discursos del arte de pintar*. Museo Nacional de Arte-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Banamex/Instituto de Investigaciones Estéticas: Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto Nacional de Bellas Artes.

García, M. D. G. y Celis, M. J. de. (2010). Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España. *Boletín del Museo del Prado*, 28(46), 39-59. <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/evolucion-de-las-preparaciones-en-la-pintura/8d345539-86ca-4291-bb89-d59885c3660b>

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
JULY-DECEMBER 2021

Gómez, M. L. (2002). *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Cátedra.

Insaurralde, M. A. (2018). *La pintura a inicio del siglo XVIII novohispano. Estudio formal, tecnológico y documental de un grupo de obras y artífices: los Arellano* (Tesis de Doctorado en Historia del Arte). Universidad Nacional Autónoma de México. <http://132.248.9.195/ptd2018/febrero/0768780/Index.html>

Márquez, Z. (2010). *Ciudad de Chihuahua. Apuntes históricos*. Grupo Cementos Chihuahua/Universidad Autónoma de Chihuahua. http://www.uach.mx/extension_y_difusion/2012/07/30/ciudad_de_chihuahua_apuntes_historicos.pdf

Meyer, S. (1957). "Style". En A. L. Kroeber. *Anthropology Today: An Encyclopedic Inventory* (pp. 287-311). University Of Chicago Press.

Mues, P. (2006). *El arte maestra: traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*. Museo de la Basílica de Guadalupe.

Mues, P. (2008). *La libertad del pincel*. Universidad Iberoamericana.

Mues, P. (2017). Illustrious painting and modern brushes: Tradition and Innovation in New Spain. En I. Katzew. (Ed.). *Painted in Mexico, 1700-1790: Pinxit Mexici* (pp. 16-51). Los Angeles County Museum of Art.

Pacheco, F. (2001 [1649]). *El arte de la pintura* (Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas). Catedra.

Palomino, A. (1724). *El Museo Pictórico y la escala óptica. Práctica de la pintura* (tomo I). Viuda de Juan García Infancon.

Palomino, H. (2020). *Intenciones, afectos y colorido: la secuencia técnico-pictórica de José de Ibarra* (Tesis de Licenciatura). Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

Ramírez, Y. (2018). *Trabajo de intervención de conservación-restauración de diez pinturas de caballete pertenecientes a la serie Vida de la Virgen María del artífice novohispano José de Páez del Santuario de Guadalupe, Chihuahua, Chih* (Tesis de Licenciatura). Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
JULY-DECEMBER 2021

Romero, M. (2012). José de Páez y su "Vida de San Francisco Solano". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 5(17), 23-26. doi: <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.1949.17.478>

Ruiz, R. (1988). El aire se serena. En M. Fernández. *Tepotzotlán: la vida y la obra en la Nueva España* (pp. 120-149). Sociedad de Amigos del Museo Nacional del Virreinato/Bancomer.

Sumano, R. (2011). *Los soportes textiles de las pinturas mexicanas: estudio estadístico e histórico* (Tesis de Licenciatura). Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

Toussaint, M. (1990 [1934]). *Pintura colonial en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México.

Tovar, G. (1995). *Repertorio de artistas mexicanos* (Vol. 3). Grupo Financiero Bancomer.

Vergara, S. (2017). *Huida a Egipto de José de Páez, pintura proveniente del Museo de Arte Sacro, Chihuahua, Chihuahua. Informe de los trabajos de conservación realizados en el Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballete*. Informe de trabajo. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía. No publicado.

Villarquide, A. (2005). *La pintura sobre tela II. Alteraciones y materiales de restauración*. Nerea.

Intervención

JULIO-DICIEMBRE 2021
JULY-DECEMBER 2021

SOBRE LA AUTORA

Yana Arantxa Ramírez Sánchez

Pictórica Taller S.C.

yanarantxa@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9286-5455>

Restauradora por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM, México). Realizó una estancia en el Departamento de Pintura del Instituto Nacional del Patrimonio de Francia. Participó como coordinadora en campo del proyecto de restauración del *Ciclo de la vida de la Virgen* de José de Páez en el santuario de Guadalupe, Chihuahua. Trabajó como restauradora en el Museo de El Carmen. Actualmente es socia fundadora de Pictórica Taller, dedicado a la conservación en la Ciudad de México; ahí codirige el Departamento de Restauración, donde ha trabajado con obras virreinales y modernas.