

Análisis técnico-científico de una obra del pintor granadino del siglo XVII Pedro de Moya: «La Coronación de Santa María Magdalena de Pazzi»

A scientific and technical analysis of a painting by the 18th century Granada artist Pedro de Moya: «The Coronation of Saint Mary Magdalene of Pazzi»

Rodríguez Simón, Luis Rodrigo *

BIBLID [0210-962-X(1998); 29; 241-256]

RESUMEN

Este artículo trata de la aplicación de la radiografía y del análisis de pigmentos sobre estratigrafías obtenidas a partir de micromuestras extraídas de esta pintura de Pedro de Moya. El objetivo tanto del estudio radiográfico como del estratigráfico y el de la identificación de pigmentos en el Microscopio Electrónico de Barrido es de investigar la técnica de ejecución de esta obra, desde el tipo y la forma de aplicación de la preparación de la tela, hasta el número y grosor de las capas de color, así como los materiales usados por este pintor; con la finalidad de establecer la manera de trabajar de Moya y relacionarla con sus características estéticas.

Palabras clave: Análisis radiográfico; Blanco de plomo; Carnación; Cazoletas; Craquelado natural; Craquelado en tela de araña; Estudio radiográfico; Estratigrafía; Forración; Paleta; Pasta pictórica; Pintura barroca granadina; Radiopacidad; Veladura.

Identificadores: Moya, Pedro de.

ABSTRACT

The paper deals with the application of radiographic and pigment analysis (by means of the Barrido electronic microscope) to stratigraphies obtained from micro-samples of this painting by Pedro de Moya. The aim is to investigate the techniques used in the creation of the work, from an examination of the nature and application of canvas preparation to an account of the number and thickness of layers of paint and of the materials used by the painter. We attempt to establish Moya's modus operandi and to relate it to the aesthetic characteristics of his work.

Key words: Radiographic analysis; lead-white; flesh colouring; Guards; Radiographic study; Stratigraphy; Lining; Palette; paint mass; Granada baroque painting; Radio-opacity; veiling.

Identification: Moya, Pedro de

* Departamento de Pintura. Universidad de Granada.

1.1.—DATOS BIOGRÁFICOS

Nació en Granada y fue contemporáneo de Alonso Cano. No se sabe la fecha exacta de su nacimiento, pues según Emilio Orozco no corresponde a él la partida de bautismo fechada en 1610, que se creía suya¹. Murió en Granada en 1674. Según Palomino, se formó en Sevilla en el taller de Juan del Castillo, junto a Alonso Cano y Murillo.

Por su espíritu aventurero se alistó en un regimiento que iba a Flandes, donde pudo contemplar las pinturas de Rubens y de Van Dyck, trasladándose con éste último a Londres en 1641 para aprender y trabajar con él. Por ello se le consideró el principal difusor de la influencia flamenca en la pintura andaluza.

Retorna a Granada en el año de 1656, pintando para conventos e iglesias hasta su muerte en su ciudad natal en 1674.

Ha sido considerado por D. Emilio Orozco como artista de poca genialidad, que gusta de composiciones sencillas con figuras de cierta grandiosidad y de la presencia de elementos decorativos barrocos². En el catálogo de la exposición de «Maestros Barrocos Andaluces», organizada en Zaragoza en 1988, se habla de las características de su pintura: «son el colorido vivo, la entonación cálida, la composición en diagonal, pero sin exageraciones y evitando lo grandilocuente; su estética, que parte de las notas sobrias y severas de tradición sevillana, se enriquece con la incorporación de elementos flamenquizantes. Su obra muestra equilibrio en la composición, serenidad en la expresión y mesura en el contraste de luces y sombras; su lenguaje está siempre próximo a la sensibilidad popular, dado su interés por la realidad y la captación de personajes extraídos del modelo humano. Sin embargo es notable su tipo de Virgen, carente de volumen y más idealizado, por su naturaleza celestial, así como sus graciosas figuras de angelillos»³.

Únicamente se conservan cuatro obras firmadas por él: *La visión de Santa María Magdalena de Pazzis* en el Museo de Bellas Artes de Granada, dada a conocer en 1927. *Descanso en la huida a Egipto* del Hospital de la Caridad de Carmona. *Santo Domingo in Soriano* de un colegio mayor de Salamanca, aunque procedente de Granada y un *San Agustín* de propiedad particular. A las anteriores obras se pueden añadir tres: *El retrato del arzobispo Escolano*, en el episcopologio del palacio arzobispal granadino, *La aparición de la Virgen al Obispo San Julián*, en la sacristía de la Catedral de Granada, y *La Sagrada Familia* del Museo Cerralbo. D. Emilio Orozco le atribuyó tres cuadros que hasta la destrucción de la iglesia del Salvador, en marzo de 1936, estuvieron en la nave de la misma y antes figuraron en el retablo central. Representaban «la Transfiguración», «San Ildefonso» y «San Miguel»⁴.

Aparte de estas obras, a Pedro de Moya se le han atribuido sin mucho fundamento multitud de lienzos en colecciones extranjeras, entre ellos un retrato en el museo de Budapest.

1.2.—EXAMEN TECNICO-CIENTIFICO DE LA OBRA. LA CORONACION DE SANTA MARIA MAGDALENA DE PAZZI

1.2.1.—Descripción formal

207 × 165 cms.

Este cuadro procede de Ordenes Religiosas, no apareciendo otros datos sobre su origen en las fichas del Museo. En inventarios antiguos figura como Santa Teresa.

Tiene el número 68 en el inventario de 1889, el número 28 en el de 1897, el número 87 en el Catálogo de Gómez Moreno y el 157 en el Inventario de 1980.

Caterina de Pazzi fue pintora florentina que vivió entre 1566 y 1607, alcanzando la santidad en la orden de las Carmelitas como la hermana María Magdalena.

En esta composición está representada la visión de la Santa florentina, que aparece arrodillada en éxtasis en un primer plano, con las manos cruzadas sobre el pecho y la mirada dirigida hacia Cristo y la Virgen, que la coronan de espinas, apareciendo sobre un fondo de cielo, sentados entre nubes, ambos con aureolas en torno a sus cabezas y destacando sobre el celaje. Cristo aparece cubierto sólo por un manto rojo y la Virgen con una túnica roja, manto azul y un velo blanco que le cubre la cabeza; la Santa viste el hábito carmelita.

En la mitad superior derecha existe un plinto y parte de una columna, con un angelillo, de carnaciones muy oscuras por su situación en penumbra, cogido a un cortinaje oscuro que cuelga del ángulo superior.

La composición está planteada en diagonal y se completa con angelillos en las más variadas actitudes, que llenan el ángulo inferior izquierdo, de los cuales uno juguetea con la capa de Jesucristo, otro lee un libro y un tercero sostiene un jarrón de azucenas, símbolo de pureza.

Esta obra está firmada con un anagrama hacia la mitad del lateral derecho y es de las pocas que se pueden atribuir con certeza al artista, junto con el retrato del Arzobispo Escolano.

1.2.2.—Estudio radiográfico

El cuadro presenta una elevada densidad radiográfica. Toda la composición destaca en el documento debido a la utilización de gran cantidad de blanco de plomo para la elaboración de los distintos elementos de la misma, apreciándose manchas claras, manchas oscuras y gama de grises, que se corresponden con diferentes densidades dependiendo de la mayor o menor utilización de los pigmentos de plomo.

La preparación no tiene contraste al estar elaborada con una mezcla de pigmentos de muy baja radiopacidad por lo que no resulta apreciable en el documento.

De la interpretación de la radiografía se deduce que todo el cuadro está bien estudiado por el artista desde un primer momento, el cual predetermina el espacio de las figuras y demás elementos en la distribución de la escena, delimitando con exactitud los contornos. No se

observan cambios importantes en la composición; la puesta en escena de las formas está hecha con mucha seguridad, lo que nos indica la posible realización de dibujos previos.

Sí se observa una ligera modificación en la colocación de la toca de Santa María Magdalena, que inicialmente llegaba a ocultar la ceja izquierda. Al igual que la pequeña rectificación del brazo derecho de Jesucristo, proyectado inicialmente algo más grueso y posteriormente, adelgazado con ligeros toques en superficie, que no presentan densidad debido a su finura.

Las figuras principales fueron pintadas antes que el fondo, estando reservados los espacios para ellas desde el principio de la ejecución pictórica, al igual que ocurre con la cortina y la columna arquitectónica. Esto reafirma que la composición fue hecha con seguridad y sin titubeos, como si se copiara un boceto previo.

Toda la composición está muy estudiada, incluso las sombras tienen contraste. En esto Pedro de Moya se diferencia de Alonso Cano, el cual elabora las sombras de tal forma que no se impresionan en los documentos. Aunque, en general, los tonos oscuros no tienen contraste por estar trabajados con pigmentos de muy baja radiopacidad.

Moya pinta la cara de la Virgen valorando los claros y los oscuros al mismo tiempo, pudiéndose vislumbrar un cierto ritmo en la pincelada, a pesar de que la pasta pictórica es fluida y está bastante trabajada. El cabello tiene un cierto contraste, realizándose su visión por la zona de alta radiopacidad que se desarrolla a su alrededor y que se corresponde en la imagen visible con un halo luminoso, el cual crea una sensación de espacio intermedio para dar profundidad a la escena. Sobre el cabello resaltan las luces, en las que predomina el blanco de plomo, que hace que tengan más definición y nos permita estudiar su forma de elaboración, consistente en ligeros toques de pinceladas sueltas. Pinta primero el cabello y sobre él superpone el velo, que, perfectamente definido, tiene una clara lectura.

La cabeza de Jesucristo está hecha de la misma forma que la de la Virgen, pudiéndose definir en ella las líneas generales. Los cabellos, la barba, el hueco de los ojos y la boca tienen cierta densidad, debido a que casi toda la figura está rebordeada por una zona de mayor contraste que la delimita perfectamente mediante un halo blanco de mayor intensidad y alta radiopacidad. Este halo está hecho con una sola pincelada desde la que parten toques más pequeños que se proyectan hacia el exterior dejando una huella muy patente en las proximidades de la cabeza, en los que se observan líneas finas correspondientes a la rebaba del pincel.

El cuerpo de Jesucristo está modelado con pinceladas cortas, de cierto ritmo, que van cambiando de dirección para conseguir la sensación de volumen. La huella de aquéllas, que se nota en el documento, es más patente en el cuerpo que en la cara, tal como se aprecia en el brazo, donde además la pincelada se hace más larga para intensificar la luz.

En los ropajes todo tiene su sitio establecido. Las sombras y las luces casi concuerdan fielmente con la imagen visible. Los ligeros cambios que existen están motivados por veladuras de superficie a través de las cuales se matizan las formas. Además el pintor potencia con veladuras más oscuras las sombras de algunos pliegues, modificando así levemente sus formas.

El rostro de Santa María Magdalena de Pazzi se corresponde fielmente con la imagen visible, salvo el ligero cambio de posición de la toca. Todo en él está valorado en conjunto, tanto los claros como los oscuros que muestran casi la misma densidad. Destaca la niña de los ojos, hecha con materiales permeables a los rayos X y que presenta cierta densidad por el contraste con la pintura adyacente; en ella sobresalen dos puntos con alta radiopacidad y cierto relieve que se corresponden con los brillos de los ojos⁵; es éste un recurso utilizado también por otros pintores de la escuela granadina.

La toca negra de la Santa carmelita tiene cierta respuesta al estar elaborada con algo de blanco de plomo, de forma similar a lo que ocurre en el hábito de *La madre Jerónima de la Fuente*, de Velázquez⁶. El hábito pardo no está impresionado en el documento pero presenta bastante definición como consecuencia de la alta radiopacidad de la pintura contigua.

La capa blanca está realizada con pinceladas largas y paralelas que discurren de arriba abajo, dejando una huella muy clara que nos permite estudiar el tamaño del pincel. En algunas zonas, sobre todo al inicio de la pincelada, se aprecian unas líneas muy finas, con alta radiopacidad, que se corresponden con la rebaba que deja el instrumento en su trayectoria peculiar, pudiendo determinarse con esto la grafía del artista. En la zona de la radiografía correspondiente al manto de la Santa, se observa la superposición de unas pinceladas con alta radiopacidad que destacan sobre las zonas de mayor contraste del cuadro, dadas por el pintor para potenciar la luz de la capa, y que introducidas con cierto ritmo consiguen dar la sensación de volumen y plasticidad.

En el ángulo inferior izquierdo del cuadro hay tres pequeños ángeles, que tienen alta densidad, apreciándose en el documento los espacios reservados para ellos y los de los detalles fisonómicos de los mismos, al igual que ocurre en los rostros de la Virgen y de Jesucristo, y a diferencia del de Santa María Magdalena.

Resulta muy interesante el estudio que hace el pintor del cuerpo del angelito superior, pues en él puede apreciarse con precisión cómo el ritmo de la pincelada va creando la forma en un deseo de conseguir efectos de volumen y modelado, con una intensificación de aquélla en las zonas de máxima iluminación del cuerpo.

Las azucenas tienen un alto contraste, correspondiéndose fielmente la imagen radiográfica con la visible. En el documento destacan pequeños toques de luz de alta intensidad hechos a punta de pincel, que en la imagen visual quedan disimulados con los toques de superficie y la suciedad del cuadro.

El jarrón tiene menor respuesta, integrándose en su base con la densidad del suelo. Radiográficamente está definido por las zonas de luz, destacando en ellas ciertos toques que se corresponden con los puntos más iluminados.

El fondo está hecho después de pintadas las figuras o con posterioridad a su puesta en escena, en los espacios reservados para las mismas, en un primer momento de la ejecución del cuadro. En el documento podemos ver cómo el pintor aplica la materia pictórica y cambia el tipo de pincelada. Así vemos que en la parte inferior izquierda es corta y se funde hacia el cortinaje y en la mitad superior derecha es larga, a modo de haces paralelos, conjugándose con otras de distinta dirección a las que imprime un cierto giro. Junto a éstas,

destaca la figura de un angelito sujetándose al cortinaje del fondo, con menor contraste que el resto de las figuras, debido a una realización menos elaborada por el lugar secundario que ocupa en la composición. No por ello deja de ser interesante, pues nos permite comprobar las capacidades técnicas y artísticas de Pedro de Moya que formaliza la figura dibujándola directamente con el pincel y la modela mediante una pincelada rítmica y expresiva, que no puede apreciarse visualmente.

En el pedestal de la columna existe la inscripción «16», que no tiene contraste, pudiendo corresponder con un número de inventario, aunque no coincide con los registrados en la ficha del Museo.

El cuadro se encuentra firmado en la basa de la columna, pero la firma no se observa con los rayos X, por estar hecha con pigmentos permeables a los mismos.

En el documento radiográfico se observa el estado de conservación del cuadro. La obra presenta pequeñas pérdidas de poca importancia, diseminadas por toda la superficie. Algunas de éstas han sido estucadas con un material de alta radiopacidad, que destaca mucho en el documento. Además tiene dos rotos de cierta consideración en la parte media del cuadro, que junto con la pérdida de la capa pictórica y la preparación, presentan una falta de soporte.

El cuadro tiene una forración antigua y en la radiografía puede observarse que tanto el lateral derecho como el izquierdo han sido recrecidos en la misma, con el consiguiente cambio de las dimensiones originales.

Partiendo del examen visual puede realizarse un estudio del estado de conservación de la obra, cuyos resultados pueden compararse con los del documento radiográfico.

La tela original presenta roturas sobre las costuras, viéndose ligeramente separadas las dos piezas que componen el lienzo. Tiene una preparación, de tipo magro y de espesor medio, que presenta faltas en la parte superior, en los laterales y en el borde inferior. Muestra un craquelado natural repartido por toda la superficie del cuadro y un craquelado en tela de araña o escalera de caracol en determinadas zonas⁷. Tiene marcas del bastidor que coinciden con los largueros y el travesaño central del mismo. También algunos desprendimientos y cazoletas en otras zonas. La capa pictórica es oleosa y de espesor medio. Presenta craquelado natural y en tela de araña, arañazos o roces y cazoletas, que coinciden con las de la preparación; pequeñas faltas repartidas por la superficie del cuadro y marcas del bastidor correspondientes a los filos de los largueros y del travesaño central.

La pintura tiene un barniz muy oxidado con algunos arañazos y además una suciedad superficial generalizada.

El lienzo está colocado en un marco de pino, dorado y policromado, del año 1922, según consta en los archivos del Museo, y con el número 134 del Inventario de Molduras y Pedestales.

1.2.3.—Estudio de la materialidad de la pintura

El soporte tiene unas dimensiones aproximadas de 207 cms × 165 cms, ligeramente inferiores a las que constan en la ficha del Museo⁸.

El lienzo está constituido por dos piezas de tela de dimensiones similares, unidas mediante una costura que puede apreciarse tanto a simple vista como en el documento radiográfico. La tela es de lino, tejido en tafetán, de trama apretada e hilo de grosor intermedio.

El tejido fue, primeramente, impregnado de cola animal para impermeabilizar los poros y limitar la absorción de la celulosa, de forma que no embeba más de lo debido el aglutinante de las capas de preparación y pintura⁹.

Sobre la tela, impermeabilizada, se aplicó una preparación constituida por dos capas. Una primera, de color más claro, a base de calcita, cola animal y algunas tierras¹⁰. Sobre ésta tiene otra elaborada con una mezcla de calcita como base, trazas de tierras rojas, algunos granos de cuarzo y micas (óxidos de hierro de color terroso)¹¹; presenta una tonalidad ocre-amarillenta, como puede comprobarse en los cortes transversales de la pintura, además de encontrarse muy impregnada por el aglutinante. Vemos unas gruesas capas de preparación en relación a las finas capas de color.

La forma de aplicación del color es compleja y puede ser estudiada en los cortes estratigráficos de la pintura.

Para pintar la túnica roja de la Virgen, Pedro de Moya utiliza, principalmente, laca orgánica roja, algunas tierras, rojas y amarillas, y blanco de plomo¹². De este pigmento se observan algunos granos de gran tamaño en la estratigrafía correspondiente. En el corte transversal observamos una superposición de estratos para la consecución del color rojo de la túnica. Primeramente, sobre la preparación, hay una capa de laca orgánica roja, blanco de plomo y algunas tierras. Encima encontramos otra capa de color rojo, más intenso y oscuro, también de laca orgánica roja, sin blanco de plomo, aplicada posiblemente para oscurecer la intensidad de la tonalidad de la inferior en una zona de sombra. Sobre ésta, hay otra de laca orgánica roja, blanco de plomo y algunas tierras rojas, muy similar a la primera. Como capa final hay un estrato de material orgánico correspondiente al barniz de protección.

Es interesante esta forma de conseguir un color rojo, pintando primero una capa roja más clara, después otra intermedia más oscura, y por último otra más clara, similar a la primera. Lo habitual sería pintar una roja y sobre ella otra más clara si se trata de intensificar las luces, u otra más oscura, para las zonas en sombra¹³.

En el corte estratigráfico correspondiente al manto azul de la Virgen se aprecia también una superposición de estratos. Primeramente, sobre la preparación, hay uno azul, de color más claro, constituido fundamentalmente por blanco de plomo, una pequeña cantidad de azul de esmalte y algunas tierras¹⁴, que tiene color azul celeste en la estratigrafía, quizá como consecuencia del reflejo del color azul intenso de la capa superior. Este estrato puede considerarse como un tono de base, aplicado sólo en la zona que ocupa el manto azul para aumentar la luminosidad del superior. Este es de color azul muy intenso, conseguido con azul de ultramar o lapislázuli¹⁵. Encima hay una capa de color blanco, constituida con albayalde como componente mayoritario, algunos granitos de azul de lapislázuli y muy pocos granitos rojos de Bermellón de Mercurio¹⁶ que se corresponde con una luz clara sobre el manto azul.

La toca negra de la Santa florentina está pintada en una sola capa aplicada sobre la preparación y elaborada con negro de humo como componente mayoritario, calcita, algunas

tierras, un poco de azul de esmalte y blanco de plomo, que hace que el color negro tenga cierto contraste radiográfico¹⁷. De igual forma la capa blanca está pintada en una sola mano, aplicada directamente sobre la preparación y elaborada fundamentalmente con blanco de plomo¹⁸.

En las carnaciones, Moya utiliza colores diferentes para las partes iluminadas y para las zonas de sombra. En las luces elabora el color con blanco de plomo, laca orgánica roja, azul de esmalte y una pequeñísima proporción de negro de huesos; apareciendo en la estratigrafía como una ancha banda sobre la preparación, encima de la cual existe una finísima capa con blanco de plomo, bermellón de mercurio, óxidos de hierro y algunas tierras, que Moya aplica para matizar ligeramente la luminosidad de la zona¹⁹. En las sombras el color está conseguido con una mezcla más compleja de pigmentos como el blanco de plomo, laca orgánica roja, azul de esmalte, tierras rojas, calcita, negro de huesos y un poco de yeso, que Moya aplica en dos capas, disminuyendo la proporción de blanco de plomo en la superior²⁰. Mediante el estudio de estas secciones transversales correspondientes a la carnación de Jesucristo, comprobamos que Moya hace un planteamiento del modelado de las figuras y del claroscuro desde el inicio del proceso pictórico, reservando espacios diferenciados para la ubicación de las partes iluminadas y de las zonas en sombra.

Debido a lo interesante que resulta en la radiografía el angelito que se sujeta a la cortina, se extrajo una micromuestra para completar la técnica de ejecución empleada por Moya y ya estudiada en las placas. Efectivamente, la carnación de este ángel tiene una curiosa sección transversal; en primer lugar, sobre la preparación encontramos una ancha banda elaborada con blanco de plomo, laca orgánica roja, azul de esmalte y óxidos de hierro, que Moya aplica para encajar el cuerpo del angelito en la composición mediante pinceladas sueltas y rítmicas. Sobre ésta aparece otra capa más oscura con blanco de plomo, laca roja, óxidos de hierro, azul de esmalte, mucha calcita y algo de yeso, que da color a la carnación. Encima existe otra, aún más oscura, con los mismos pigmentos que la anterior, variando algo la proporción de ellos y añadiendo pigmento negro orgánico, que matiza y oscurece el color de la carnación por el lugar secundario y en penumbra que ocupa esta figurita en la composición²¹.

El color marrón de la columna está conseguido principalmente con tierras, algo de blanco de plomo y de pigmento negro orgánico, y algunos granos de laca orgánica roja. Este elemento no está pintado directamente sobre la preparación, sino sobre un estrato base, de color más claro, compuesto por blanco de plomo, prioritariamente, similar al que encontramos bajo el manto azul de la Virgen.

El jarrón de las azucenas está pintado mediante una base de color aplicada uniformemente por toda la superficie de éste, elaborada con blanco de plomo, azul de esmalte, óxidos de hierro, calcita y algo de negro de huesos; sobre esta base el pintor determina el modelado y el claroscuro aplicando toques más claros con blanco de plomo, calcita y amarillo de plomo y estaño. Sobre éstos determina los puntos más iluminados con otros, de tipo puntual, a base de amarillo de plomo y estaño, blanco de plomo, un poco de óxidos de hierro, algo de azul de esmalte y mucha calcita. En la sección transversal aparece bajo la primera base de color una fina capa de color negro, hecha con negro de huesos, que se identifica con el dibujo subyacente; analizado este estrato mediante Espectrometría de

Infrarrojos se comprueba la naturaleza proteica del aglutinante, lo que nos afirma que el dibujo fue realizado por Moya con pintura al temple²².

Moya pinta el cortinaje del fondo mediante la superposición de dos estratos; el inferior aplicado como primera mancha del color y base preparatoria, de tonalidad más clara, elaborado con azul de esmalte mayoritariamente, laca orgánica roja, algo de lapislázuli y blanco de plomo para las partes iluminadas; el superior, aplicado sobre la base clara a modo de veladura más oscura, está hecho con los mismos pigmentos, aunque disminuyendo la proporción de blanco de plomo. Al igual que ocurre en el jarrón de azucenas, los estratos de color del cortinaje aparecen superpuestos a una fina capita de negro de huesos, que de la misma manera se identifica con el dibujo subyacente; analizado éste mediante Espectrometría de Infrarrojos se comprueba la naturaleza proteica del aglutinante, confirmando la técnica del temple para su realización²³.

La elaboración del fondo resulta compleja. Sobre la preparación se encuentra una capa más amarillenta constituida por óxidos de hierro, calcita, blanco de plomo y algunas tierras²⁴. Encima de ésta hay otra elaborada con blanco de plomo, mayoritariamente, laca orgánica roja y algo de cuarzo; puede considerarse como capa de color, aunque no puede observarse a simple vista pues sobre ella existe un fino estrato, semitransparente, de yeso, que además lleva algo orgánico, posiblemente cola, o bien barniz y suciedad. Sobre ella hay otro estrato realizado con blanco de plomo, óxidos de hierro rojos y algunos granos de negro de huesos²⁵, que es la que se observa a simple vista y tiene una tonalidad anaranjada. Esta superposición de estratos de color con una capa de suciedad intermedia, nos habla de una posible intervención sobre el fondo en una época posterior, que nos viene confirmada por la presencia de Bario en el espectro, aunque resulta muy difícil de apreciar a simple vista.

Ante la escasez de pinturas firmadas por este artista, se extrajo una micromuestra de la firma existente en la basa de la columna para verificar su autenticidad. En la sección transversal se comprueba la continuidad entre los estratos, no hallándose entre el correspondiente al color de la columna y el de la firma, capa alguna de suciedad o de barniz, lo que nos asegura que la firma fué estampada por Pedro de Moya al finalizar la ejecución de la obra y está elaborada con negro de huesos, resinato de cobre, óxidos de hierro, tierras y calcita²⁶.

Estudiando la trituración de los pigmentos en los cortes estratigráficos se comprueba que los pigmentos colorantes están finamente molidos, aunque aparecen de forma irregular granos de mayor tamaño. Estudiando el resto de los pigmentos vemos que varía el tamaño de grano de unos a otros e incluso dependiendo de su localización, existiendo, por ejemplo, granos de blanco de plomo con un tamaño considerable mezclado con diferentes colores, sin embargo en la capa del hábito de la Santa carmelita el albayalde aparece con un grano muy pequeño y en capa uniforme.

1.3.—TÉCNICA DE EJECUCIÓN

En un primer momento del proyecto pictórico, Pedro de Moya predetermina el espacio donde van colocadas las figuras y demás elementos de la composición mediante un dibujo

realizado posiblemente con grafito, delimitando con exactitud los contornos de éstos en la distribución de la escena, siguiendo con toda probabilidad bocetos de la obra realizados previamente.

Seguidamente aplica una primera mancha de color muy sutil con la que determina todos los elementos de la composición, desde el jarrón de azucenas, la definición de todas las partes del rostro, hasta incluso el plegado de los ropajes, valorando el claroscuro casi desde el comienzo y planteando las zonas definitivas de luces y de sombras.

A continuación superpone una segunda capa de color más cargada de pigmento con la que prosigue el planteamiento de la primera en el modelado de los personajes y valora más el claroscuro de las vestiduras, fundiendo la pintura en las zonas de transición. Para esta valoración se ayuda con la pincelada, que Moya va cambiando dependiendo del elemento de la composición y de la iluminación de la zona. Así por ejemplo en el costado de Jesucristo es corta y aplicada con cierto ritmo, en la mitad izquierda del vientre y en el hombro izquierdo, que ocupan una zona de sombra, apenas es perceptible y en el brazo derecho, mucho más iluminado, se hace más larga y patente, lo mismo que en la capa de Santa María Magdalena.

Moya llega incluso a elaborar elementos dibujando directamente con el pincel, como se aprecia en el cuerpo de los angelitos, particularmente en el que se sujeta a la cortina, que radiográficamente muestra una factura muy suelta con pincelada rítmica.

Posteriormente pinta el fondo, en el que el grafismo del pincel es patente y cambia dependiendo del área pintada, encontrando trazos cortos junto a otros más largos y rítmicos que se adaptan a la silueta de las figuras.

Después intensifica las luces con pintura más empastada y con más blanco de plomo y realiza determinados recursos como el halo que rebordea a las figuras de la Virgen y de Jesucristo.

En una fase final aplica veladuras claras y oscuras para valorar ciertos toques de luz, suavizar la transición entre las luces y las sombras y potenciar algunas de éstas; en esta etapa final de la ejecución pictórica sobrepone otros golpes de pincel muy cargados de pintura y con abundancia de blanco de plomo para señalar los puntos más iluminados.

La preparación utilizada por Moya en este cuadro es coloreada, consistente en una base blanca, que da apresto a la tela, elaborada con calcita y cola animal y una segunda capa, la que proporciona la tonalidad sobre la que se aplican los colores, hecha con calcita, tierras y óxidos de hierro, que actúa a modo de imprimación con una funcionalidad estética al influir en la entonación general de la obra.

Sobre la preparación coloreada este pintor sobrepone directamente el color, sólo bajo el manto azul de la Virgen emplea una imprimación con una tonalidad azul muy claro para aumentar su luminosidad.

La paleta empleada por Moya en esta pintura es: blanco de plomo o albayalde, calcita, laca orgánica roja, bermellón de mercurio (en pequeña cantidad), lapislázuli, azul de esmalte, óxidos de hierro rojos y amarillos, tierras rojas, amarillas y pardas, resinato de cobre, amarillo de plomo y estaño, negro de humo, negro de huesos y negro de carbón.

Granada, 1977-10-26.

NOTAS

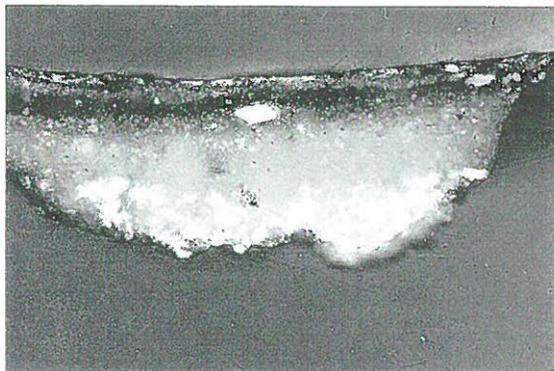
1. Expo. Alonso Cano (1968).
EXPOSICIÓN: «Alonso Cano y su escuela». *Centenario de Alonso Cano en Granada*. Granada: Universidad, 1970, vol. 2, p. 25.
2. PAREJA LOPEZ, Enrique. *Pintores granadinos del siglo XVII*. Sevilla: Museo de Bellas Artes, 1982, p. 32.
3. GOMEZ MORIANA, Mario. «Pedro de Moya Crespo y Agüero». En *Maestros Barrocos Andaluces*. Ed. Museo e Instituto «Camón Aznar». Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, 1988, p.139.
4. ANTEQUERA, Marino. *Pintores Granadinos I*. Granada: Caja de Ahorros de Granada. «Temas de nuestra Andalucía», núm. 20, 1973, pp.12-14.
5. El tratamiento de este rostro es completamente diferente del que Moya aplica en el resto de los personajes, estando éste más trabajado y perfilado.
6. GARRIDO PÉREZ, Carmen. *Velázquez. Técnica y Evolución*. Madrid: Museo del Prado, 1992, p. 83.
7. *Ibid.*, p. 403 y p. 551.
8. Las medidas que constan en la ficha del Museo son: 209,5 cms × 169 cms.
9. Como puede comprobarse en los cortes estratigráficos identificados con la numeración 2.1.6 y 2.1.11.
10. Véase el espectro 2.1.1/1. La presencia de los picos correspondientes a las tierras puede deberse a una contaminación, ya que en los cortes estratigráficos esta capa se observa de color blanco.
11. Véase el espectro 2.1.1 /2.
12. Véase el espectro 2.1.1/3 y la estratigrafía identificada con la numeración 2.1.1.
13. Puede ser que el pintor haya cambiado de intención en la elaboración del tono, o bien que el punto donde se estrajo la muestra se trate de una zona de intersección de pinceladas.
14. Véase el espectro 2.1.2/1 y la estratigrafía identificada con la numeración 2.1.2.
15. Véase el espectro 2.1.2/2.
16. Véase el espectro 2.1.2/3.
17. Véase el espectro 2.1.4/1 y la estratigrafía identificada con la numeración 2.1.4.
18. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 2.1.3.
Como se comprueba en las estratigrafías 2.1.3 y 2.1.4 no se ha detectado capa de imprimación en los cortes correspondientes a la toca negra o a la capa de Santa María Magdalena de Pazzi.
19. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 2.1.14.
20. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 2.1.11.
21. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 2.1.15.
22. Véanse la estratigrafía identificada con la numeración 2.1.12 y el espectro 2.1.12/A1 jarrón Sta Ma. Pazzi.
23. Véase la estratigrafía identificada con la numeración 2.1.16.
24. Véase el espectro 2.1.8/1.
25. Véase el espectro 2.1.8/2.
26. Véanse la estratigrafía identificada con la numeración 2.1.17 y el espectro 2.1.17/ firma Pedro de Moya.



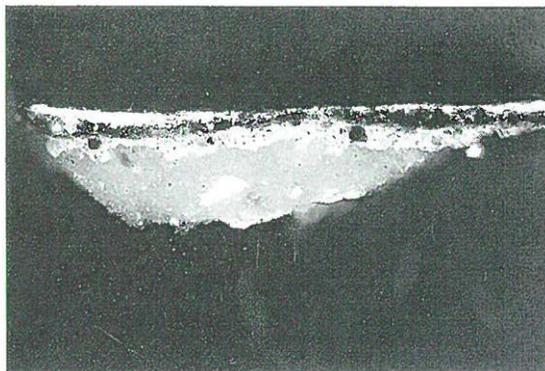
1.—Fotografía general de la obra con iluminación normal.



2.—Fotografía correspondiente a la radiografía general de la pintura.



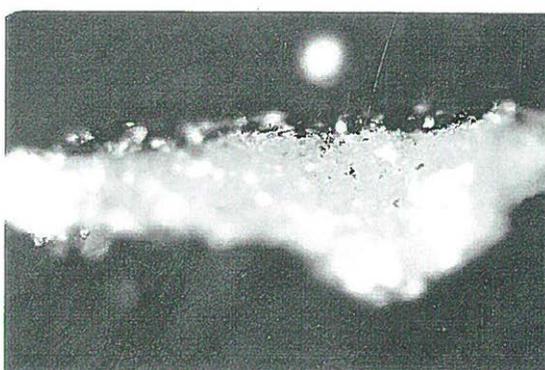
Estratigrafía nº 2.1.1



Estratigrafía nº 2.1.2



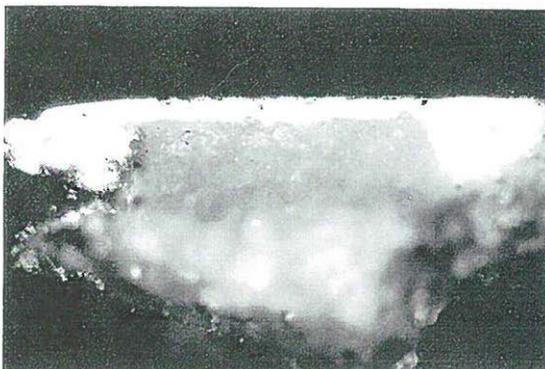
Estratigrafía nº 2.1.3.



Estratigrafía nº 2.1.4



Estratigrafía nº 2.1.5

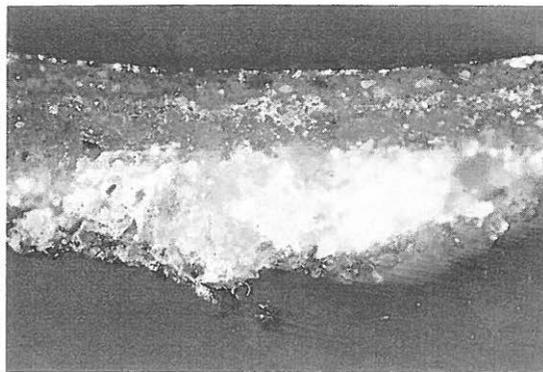


Estratigrafía nº 2.1.6

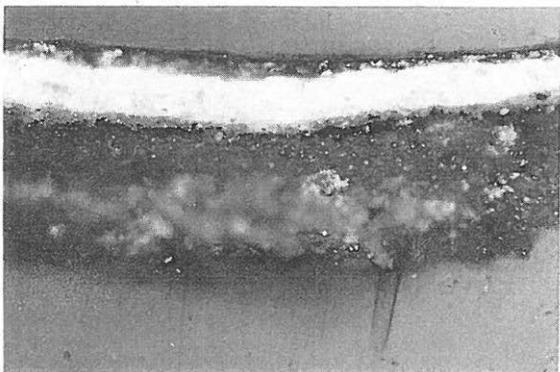
3.—Microfotografías de las secciones transversales obtenidas de la pintura. I.



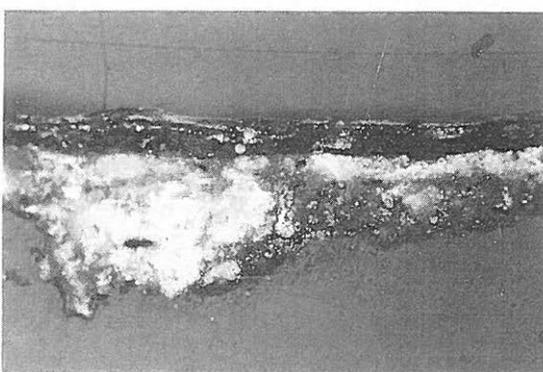
Estratigrafía nº 2.1.8



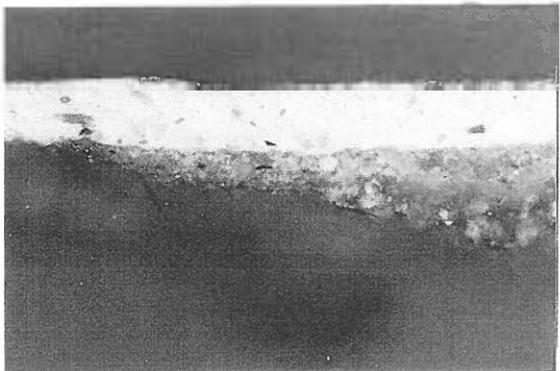
Estratigrafía nº 2.1.11



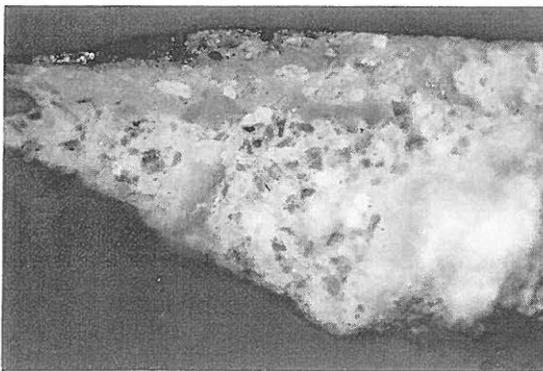
Estratigrafía nº 2.1.12



Estratigrafía nº 2.1.13

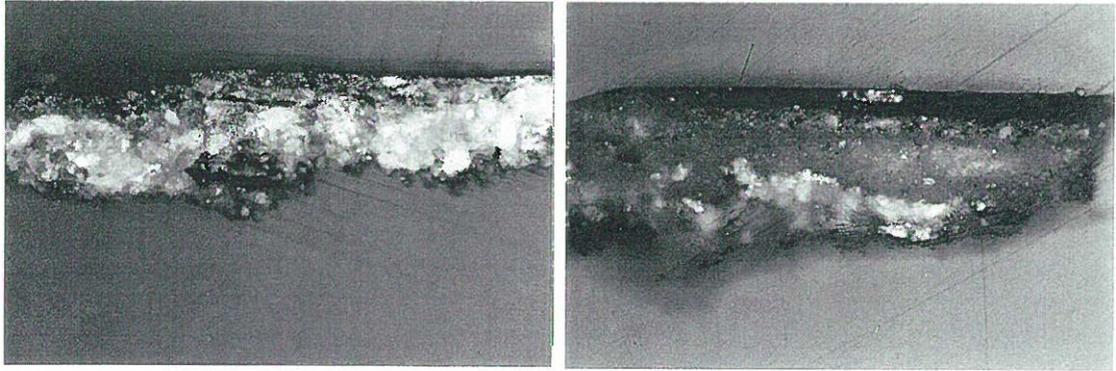


Estratigrafía nº 2.1.14



Estratigrafía nº 2.1.15

4.—Microfotografías de las secciones transversales obtenidas de la pintura. II.



Estratigrafía nº2.1.16

Estratigrafía nº 2.1.17

5.—Microfotografías de las secciones transversales obtenidas de la pintura. III.