

La *Virgen del Lucero* de Alonso Cano

The *Virgin of 'Lucero'* by Alonso Cano

Rodríguez Simón, Luis Rodrigo* y León Coloma, Miguel Ángel**

Fecha de finalización del trabajo: julio de 2011

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2012

RESUMEN

Abordamos el estudio de la *Virgen del Lucero* de Alonso Cano, analizando sus valores plásticos, pictóricos e iconográficos, pero también su proceso creativo, su técnica de ejecución y los materiales artísticos utilizados. Análisis que nos ha permitido reivindicar la autoría de Alonso Cano frente a Wethey, el máximo estudioso del artista, que la consideraba una realización mediocre de taller. Situamos la obra en el contexto de las demandas artísticas de la Iglesia contrarreformista, en un proceso de democratización de la meditación que, promovida ya por la *Devotio Moderna*, alcanzaría su apogeo con los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola.

Palabras clave: Estudio radiográfico; Contraste radiográfico; Estratigrafía; Espectrometría; Pigmentos; Aglutinantes; Blanco de plomo; Aceite de linaza; Pintura barroca; Escuela granadina

Identificadores: Cano, Alonso

Topónimos: Granada; España

Periodo: Siglo 17

ABSTRACT

In this paper we study the 'Virgen del Lucero' by Alonso Cano through the analysis of its artistic, pictorial and iconographic values, its creative process, its technical execution and the artistic materials used. These analyses allow us to claim its authorship to Alonso Cano against the point of view of Wethey, the top expert in the artist, who considered it a mediocre workshop painting. We place the work in the context of Counter-Reformation artistic demands and the democratization of meditation, which had been promoted by the *devotio moderna* and reached its apogee with the *Spiritual Exercises* by Ignatius of Loyola.

Keywords: X-ray study; X-ray contrast; stratigraphy; spectrometry; pigments; binders; white lead; linseed oil; Baroque painting; school of Granada

Identifiers: Cano, Alonso

Place names: Granada; Spain

Period: 17th century

* Departamento de Pintura. Universidad de Granada. Grupo de Investigación HUM-839: Alonso Cano y la Escuela Granadina. e-mail: lrsimon@ugr.es

** Departamento de Patrimonio Histórico. Universidad de Jaén. Grupo de Investigación HUM-839: Alonso Cano y la Escuela Granadina. e-mail: maleon@ujaen.es

ESTUDIO HISTÓRICO ARTÍSTICO

Procedente del antiguo Museo de la Trinidad, la *Virgen del Lucero* pertenece al Museo Nacional del Prado, conservándose en calidad de depósito en el Museo Provincial de Bellas Artes de Granada. Ingresó en sus fondos por Orden de 3 de octubre de 1958, formando parte de lo que se denomina el *Prado disperso*.

El lienzo representa a la Virgen sentada teniendo al Niño desnudo en el regazo, ante un paisaje que desciende árido por un extenso valle limitado por montañas que se funden en la lejanía con el cielo. Una Virgen muy joven que contempla con expresión grave al hijo que le devuelve sonriente la mirada. La escena, que tiene algo de idilio campestre no obstante la desolada naturaleza, está basada como ya señalara Gómez-Moreno¹ en un grabado de Durero fechado en 1520. La fidelidad de Cano a la estampa es muy estrecha, especialmente en la figura de la Virgen, permitiendo entender las críticas que «por cosa indigna de un inventor eminente» le dirigieron sus colegas. Práctica recriminable según algunos que, sin embargo, practicaron generosamente casi todos, incluidos el propio Velázquez o Zurbarán, a la búsqueda de ese *buen todo* propugnado por la tratadística del manierismo². La vocación escultórica de Cano, tan evidente en muchas de sus pinturas³, tuvo que rendirse fascinada ante el buril del último Durero que, abandonando su anterior equilibrio rafaelesco entre valores plásticos y pictóricos, apostaría por una figuración monumental de volúmenes esquemáticos y una gran prestancia estatuaria de ascendencia miguelangelesca⁴. Esta seducción canesca resulta evidente en la meticulosa reproducción de los pliegues de la indumentaria de la Virgen, tanto los que se arrugan orgánicos en la manga, como los que se quiebran estereométricos en el manto. El propio paisaje, en la estampa como en el lienzo, sirve para realzar, más que para envolver, la plasticidad de la figura.

Pero al mismo tiempo el cotejo del lienzo depositado en el Museo de Bellas Artes de Granada con su prototipo gráfico permite valorar su transformación en los pinceles de Alonso Cano. El incisivo realismo del buril de Durero que recrea con minuciosidad extrema las calidades y texturas de telas y piel, incluido el rostro de la Virgen que salda con una expresión adusta, se transforma en el lienzo en un naturalismo amable que restituye la belleza perdida de la Virgen y del Niño, cuya relación afectiva se plantea ahora en términos de reciprocidad. Oportunamente Wethey evocaría ante estas versiones canescas las *Madonne* florentinas de Rafael⁵. También en la *Virgen del Lucero* el pintor granadino reduce drásticamente la información sobrenatural suministrada en la estampa a través de la aureola solar que irradia de la cabeza de la Virgen y del fulgor cruciforme que desprende la del Niño, anulando una y otra el paisaje en el que se proyectan. En contrapartida, apenas un halo de luz rebordea en la pintura la cabeza del Niño y sólo un punto —el lucero— destella sobre la de la Virgen. No le faltaba razón a Cano cuando se zafaba de sus críticos argumentando que lo que él hacía no era hurtar, sino «tomar ocasión»⁶.

Además de la eliminación del cojín sobre el que está sentada María en la estampa alemana, Cano introduce otra rectificación más importante: la de mostrar al Niño desnudo, liberándolo de la ceñida faja con la que el artista de Núremberg lo envolvió inmovilizándolo. Un ejemplo más en



1. Fotografía general de la pintura *Virgen del Lucero*.

el que el granadino se muestra insensible a la indignación que el desnudo sacro sigue suscitando en esta época, la que indujo a Inocencio X a ordenar a Pietro da Cortona que repintase un blusón sobre un niño Jesús desnudo del Guercino⁷; la misma que había llevado anteriormente a Molanus, uno de los más preclaros portavoces del decoro contrarreformista, a proscribir agriamente esta fórmula iconográfica⁸; censura oportunamente amplificadas por el rigorismo doctrinal de Pacheco⁹. La postura del Niño redundante, por otra parte, en soluciones rentabilizadas por el pintor en la *Visión de San Antonio de Padua*, tanto en la versión de Múnich como en la de Los Ángeles, pintadas por estas mismas fechas.

La luz que brilla sobre la cabeza de la Virgen, que identificada con un lucero ha acabado por dar título al cuadro, es un recurso canesco no exclusivo de esta obra. También aparece en la versión sobre este mismo tema de Budapest, sustituyendo a la apocalíptica corona de doce estrellas de la existente en el Museo del Prado. Figura igualmente sobre la cabeza de la Virgen en los lienzos de la capilla mayor de la Catedral de Granada dedicados a la *Encarnación*, *Visitación* y *Purificación*¹⁰. Una solución, por tanto, recurrente en la figuración del pintor granadino que sirve para evidenciar la presencia del Espíritu¹¹. Suscribiendo una metáfora bíblica que identificaba a Dios con la luz, la elucubración neoplatónica, bien conocida por Cano desde su familiaridad con los círculos humanistas sevillanos, había definido aquella como la «visible imagen de Dios»¹². En los mismos términos Fray Luis de Granada, un autor presente en la biblioteca de Alonso Cano¹³, se refería a la luz «que el Espíritu Santo suele comunicar a sus familiares amigos»¹⁴; y parafraseando a San Agustín, a propósito de los bienaventurados, señalaría: «La luz que te alumbró, ni es de lámparas, ni de luna, ni de lúcidas estrellas; sino Dios que procede de Dios y luz que mana de luz, es el que te da claridad»¹⁵.

La consideración de esta pintura como obra autógrafa de Cano ha sido generalizadamente aceptada por la historiografía, si bien con valoraciones más o menos entusiastas sobre su calidad¹⁶. El máximo estudioso del artista, el hispanista Harold E. Wethey, la valoró sin embargo como una versión de la *Virgen con el Niño en un paisaje* del Museo del Prado, «una variante de estudio»¹⁷, una «obra de taller» en la que «se ha reproducido el original de Cano de una manera mecánica»¹⁸. Fundamentaba tan severo juicio, no obstante atemperado respecto de la edición inglesa en la que, sin ambages, se descalificaba la obra como un trabajo mediocre¹⁹, argumentando que «los detalles de los paños están peor tratados, sobre todo en el brazo derecho de la Virgen y en los complicados pliegues sobre el suelo»²⁰. En realidad, como hemos visto, lo que la *Virgen del Lucero* revela es una seducción por la incisiva grafía y la rotunda plasticidad de la imagen dureriana. De hecho, el carácter indudablemente autógrafo de la obra viene confirmado por la existencia de un dibujo preparatorio; las rectificaciones que igualmente ha evidenciado el estudio técnico; la resolución de la volumetría de las telas de la túnica con una delicada gradación de tonalidades que discurren del blanco al rojo, alternando el uso de veladuras para las zonas en sombra con pintura más densa aplicada sobre las más iluminadas, respondiendo a un planteamiento creativo característico que encontramos en otras pinturas autógrafas de Cano; la sutil manera de construir las carnaciones a partir de una imprimación oleosa o bosquejo inicial con un color grisáceo de tonalidad cálida que actúa como una media tinta, sobre la que construye las áreas de luz para configurar su modelado;

el pictoricismo con el que los cabellos se derraman sobre los hombros de la Virgen; o la libérrima pincelada con la que apenas se concreta la anatomía de las manos y pies de ambas figuras.

Al margen ya de los intereses por los valores plásticos durerianos, en la versión del Prado Cano atenúa el volumen de la figura de la Virgen, suavizando también el dramático discurso de los pliegues y, asimismo, el escorzo de la cabeza del Niño. A partir del estudio técnico de esta última obra²¹ podemos afirmar que el lienzo depositado en el Museo de Granada fue la primera versión del tema²². El del Museo del Prado sería una reelaboración más libre en la que el pintor afrontó nuevos retos: la ambientación de la escena en un nocturno, prescindiendo no obstante de los fuertes contrastes de luz introducidos por velas, antorchas, fogatas, el resplandor de la luna o del propio Niño fotóforo; recursos habituales de la pintura italiana, de Tiziano a los Bassano.

«El paisaje, falto de la delicadeza y la claridad de composición del original», fue también argumentado por Wethey para desacreditar la obra. Ciertamente se trata de un paisaje elemental tanto en su orografía de valles y montañas como en su planteamiento pictórico. Por ello mismo muy canesco, dado el desinterés del pintor granadino por los paisajes elaborados. La tonalidad gris azulada del cielo evidencia, por otra parte, la admiración por los fondos paisajísticos velazqueños. También el propio tipo fisionómico de estas dos *Madonne* de Granada y Madrid las hermana con la de la *Coronación de la Virgen* del amigo sevillano. Se distancia de ellas la de Budapest que Cano resuelve con una carnalidad más rubensiana.

El tema de la Virgen con el Niño sentada en un paisaje hay que contextualizarlo en uno de los descansos de la Huida a Egipto, un tema recurrente en la pintura nórdica de los siglos XV y XVI a partir de las versiones de Gerard David, Durero, Patinir, Baldung Grien o Adriaen Isenbrandt que popularizará la pintura italiana del Renacimiento y Barroco. El tema puede incluir la presencia de San José, más o menos marginada, o bien eludirla, permitiendo así el espectáculo íntimo de la madre en arrobada contemplación del hijo o bien amamantándolo. En las citadas versiones nórdicas es frecuente hacer una referencia al viaje mediante la presencia, a los pies de la Virgen, del equipaje. Quizá haya que encontrar ahí la explicación del cuerpo prismático en el que la Virgen aparece sentada tanto en la estampa de Durero como en el lienzo de Cano: un pequeño baúl o arca de viaje cuyos perfiles resultan en exceso regulares como para identificar este asiento con una roca.

Los descansos en la *Huida a Egipto* aparecen descritos ya en el *Evangelio del Pseudo Mateo*, donde María comparece sentada en el interior de una gruta teniendo a Jesús en el regazo²³; aparte el descanso a la sombra de la palmera protagonista del conocido milagro. Salvo este último episodio, son rarísimas las representaciones del tema en los que se perciba el influjo de los *Evangelios apócrifos*²⁴. La relación de este episodio iconográfico con la literatura hay que situarla más bien en la mística, concretamente en las recurrentes invitaciones que, con el valor de écfrasis imaginativas, se dirigían al devoto lector para evocar pasajes de la vida de Cristo. En la de Ludolfo de Sajonia, traducida al castellano por Juan de Padilla, se recrea uno de estos descansos parafraseando las *Meditaciones* de San Anselmo:

«No quieras dejar en la pobre compañía de sus padres al infante dios que huye para el reyno de Egipto: mas mira con devoción cómo mama los dulces y muy suaves pechos de la gloriosa virgen y cómo los trata con desembolturas de amor infantil... Qué cielo ay tan alegre y de ver: qué cosa ay más deleytable. Mira cómo aquel que es inmenso rey estava colgado de los braços muy fermosos y del cuello y cabellos de la madre toda virgen... Pues piensa y otra vez torna a pensar con qué coraçon y con qué pensamiento estava vencida de plazer aquella soberana reyna quando tenía en sus braços muy gozosa aquel tan gran señor fecho tan pequeñuelo; y quando como a niño risueño dándole muchos y muy dulces besos se gozava con él de alegría inefable...»²⁵.

También las *Meditaciones* anselmianas reaparecen en la *Historia de la vida y excelencias de la sacratissima Virgen María* de Fray José de Jesús María:

«Muévanos a compassión el niño tierno, tan presto desterrado de su patria, y la madre piadosa, que en aquel yermo solo y pavoroso, unas vezes teme, y otras se anima; ya adora a su hijo, ya le llora, viéndole tan a los principios de su vida ser heredero de trabajos, de persecuciones y de lágrimas... Qué pabellones, o qué sustento llevavan para abrigo y comodidad del niño, sino los pechos y el cuidado de su Madre? Y qué cuna para su reposo, sino los dulces braços de la Virgen...? *No te olvides* (dize San Anselmo) *entre tus meditaciones, de acompañar al niño Jesús, quando va huyendo a Egipto; mírenle los ojos de tu devoción, mamando dulcemente los pechos virginales de su gloriosa Madre... Mira al inmenso, colgado del cuello materno con sus tiernos braços; para que (con razón) puedas decir, más feliz soy en lo que miro, que muchos grandes Reyes, pues ellos desearon ver lo que yo veo, y no lo vieron. Piensa una y muchas vezes, con qué amor y afecto, con qué alegría y júbilo apretaría entre sus braços la dulce Madre, al Niño amado, llegando a él su rostro, y dándole amorosos besos...*»²⁶.

Reconocido como padre de la Escolástica, San Anselmo haría también una importante contribución a la meditación monástica, exclusivamente basada hasta entonces (siglo XI) en la *ruminatio*, o sea, en la repetición constante de los libros de la Biblia que los monjes conocían casi de memoria. La renovación abordada por el monje italiano se cifraría, como ha evidenciado el estudio de Christian Wehr, en la evocación autosugestiva de imágenes como medio de estimulación de los sentidos. Este paso de la lectura a la experiencia visual fue adoptado por Anselmo de la retórica clásica, en particular de una de sus figuras, la *evidentia* que, rentabilizando procedimientos del arte dramático, era utilizada en el discurso ante el tribunal con la intención de impactar emocionalmente. Un recurso que se iría sistematizando a fines de la Edad Media con la *Devotio moderna*, alcanzando su perfeccionamiento en la espiritualidad contrarreformista de la mano de Ignacio de Loyola y sus *Ejercicios espirituales*²⁷.

La *Virgen del Lucero* de Alonso Cano es básicamente un cuadro para la meditación. Proponiendo al fiel el ejemplo mismo de la Madre que contempla pensativa al Niño, se le invita —y se le incita— a meditar sobre el misterio. «Dulce cosa es —escribía Fray Luis de Granada— contemplar a Dios niño; y no sólo dulce, sino poderosa y eficaz para curar nuestras llagas»²⁸. Un cuadro el de

Alonso Cano que desinteresado por la narración y el relato se limita exclusivamente a mostrar, promoviendo así de manera más efectiva la meditación. En tal sentido su potencial retórico basado en una argumentación tan lógica y lúcidamente elaborada, como impactante en términos emocionales (no en vano la aguda revisión de Durero) resulta enormemente disuasorio. Un cuadro que se plantea desde —y al servicio de— las técnicas autosuggestivas que, estimulando representaciones sinestéticas e imágenes visuales, fueron propuestas al fiel tanto por la literatura surgida de la *Devotio moderna* como de los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola²⁹. La contribución de esta literatura a la democratización de la meditación, secularmente recluida en el claustro, fue sin duda crucial en la historia de la espiritualidad de Occidente; pero lo fueron también obras como la *Virgen del Lucero* de Alonso Cano que, expuestas a la contemplación del fiel en la intimidad de la capilla o del oratorio particular, venían a satisfacer, desde la persuasión emotiva, las demandas catequéticas de la Iglesia contrarreformista.

ESTUDIO TÉCNICO

Materiales y métodos

La metodología utilizada para el estudio de esta pintura se ha basado, por una parte, en el empleo de radiaciones electromagnéticas (rayos X y radiación infrarroja) para la obtención de imágenes como radiografías y reflectogramas de infrarrojos; por otra, en la utilización de métodos microscópicos y otras técnicas instrumentales de análisis, tecnologías muy efectivas en el reconocimiento de los materiales pictóricos, como es el caso de los pigmentos. Identificación que abordamos a partir de micromuestras extraídas de la superficie pictórica, convenientemente preparadas como secciones transversales, sobre las que se realiza un examen preliminar con microscopía óptica (Carl Zeiss, modelo Jenapol U)³⁰, siendo posteriormente analizadas con microscopía electrónica de barrido (SEM Leo 1430 VP) asociada a un sistema de microanálisis elemental por energía dispersiva de rayos X (EDX) (Inca 350, versión 17).

La identificación de los materiales ligantes que dan cohesión a los pigmentos se ha llevado a cabo mediante Cromatografía en fase gaseosa, técnica utilizada para la determinación de los aglutinantes naturales³¹.

Análisis radiográfico y con reflectografía infrarroja

Analizando las placas tomadas de la obra íntegra se deduce que la radiografía completa de la pintura muestra una radiopacidad generalizada, indicativa de la forma de preparación del lienzo y de la utilización y distribución de los distintos pigmentos, como consecuencia de la presencia del



2. Radiografía general de la obra, en la que se aprecia el proceso de gestación de la pintura, la radiopacidad generalizada producida por el blanco de plomo de la imprimación y la mayor o menor utilización del albayalde mezclado con los diferentes pigmentos para la consecución de los colores.

blanco de plomo en los estratos preparatorios y de su mayor o menor utilización en la mezcla con las diferentes tintas.

El contraste radiográfico del fondo, aunque con ligeras desigualdades de empaste entre unas zonas y otras, pone de manifiesto una distribución uniforme de la base, lo que lleva consigo que algunos elementos de la composición se integren con la densidad de esta y resulten apenas perceptibles, tal como ocurre en el manto de la Virgen, en el que solamente se insinúan los plegados de la zona inferior izquierda.

El planteamiento general de la obra coincide tanto en la imagen visible como en la radiografía, no apreciándose en esta cambios importantes de la composición, aunque sí ligeras modificaciones efectuadas con pintura de superficie, como por ejemplo las realizadas en la cabeza de la Virgen mediante una disminución en el volumen de la misma, o la de su oreja derecha, que inicialmente se reprodujo completa y posteriormente se cubrió parcialmente por los cabellos; otra pequeña rectificación es la que aparece en el brazo izquierdo del Niño Jesús, engrosado desde el hombro hasta la mano, ya que inicialmente quedaba desproporcionado en relación al cuerpo. Exceptuando estas pequeñas correcciones, del documento radiográfico se deduce que el cuadro responde a un trabajo muy estudiado y planteado desde el inicio del proyecto pictórico. Por otra parte, el modelado de los ropajes que visten las figuras, definido por el juego de luces contrastadas y de sombras profundas, coincide con el que apreciamos de forma visual a nivel superficial.

Uno de los elementos de la composición que predomina en el conjunto radiográfico es el rostro de la Virgen, que junto con sus manos y la figura completa del Niño Jesús, son las partes que muestran una radiopacidad más alta, debido a la mayor cantidad de blanco de plomo mezclado con los pigmentos constituyentes de las carnaciones. Las zonas en sombra de la mitad derecha de la cara, las cejas, los ojos, la boca y la penumbra de la barbilla y del cuello quedan definidas por el color grisáceo de una capa base de imprimación³² o bosquejo, que aflora a la superficie y se percibe en los documentos radiográficos con tonalidad más oscura y con un contraste similar al provocado por el blanco de plomo del fondo³³.

En general, las zonas iluminadas de las carnaciones en las que, junto con la túnica rosa de la Virgen, se concentra toda la luminosidad de la composición, quedan definidas mediante toques superficiales realizados con pintura empastada y aplicados sobre una primera capa de este mismo color, dispuesta a su vez sobre la imprimación grisácea; apreciándose sobre ellos de forma tenue los rasgos definitorios de la fisonomía de la Virgen y del Niño, que son completados a nivel visible por ligeros toques de pincel.

La túnica de la Virgen muestra un esquema radiográfico casi idéntico al que percibimos de forma ocular, existiendo una correspondencia casi exacta en la distribución de luces y sombras, observándose que la estructura orgánica de los dobleces de la manga se gesta desde el inicio del proyecto pictórico con la aplicación de un primer color para dibujar los repliegues del brazo, sobre el que se potencian las luces con restregados de pintura más clara y se intensifican los oscuros interiores con veladuras, que no se manifiestan en el documento, aplicadas para aumentar la sombra

de algunos pliegues, como por ejemplo en la manga derecha y en el ligero plegado que provoca el volumen del pecho acentuado por los toques intensos de laca roja.

Sin embargo, en las zonas iluminadas es posible apreciar el tipo de pincelada con una trayectoria corta y densa debido a la pastosidad de la pintura y también al tamaño del pincel, con el que Cano dibuja los pliegues al valorar las luces, dejando una huella que va adaptándose al ritmo de las formas. Asimismo, en los toques de luz encontramos dos tipos de marcas con alta radiopacidad, unas que aparecen como finísimas líneas semejantes a la rebaba dejada por el instrumento y otras que responden a golpes de brocha cargados de pintura y depositados para potenciar la luminosidad, como ocurre en el hombro derecho de la Virgen, en algunos pliegues de su manga derecha y en el pañal del Niño.

El manto azul que, cayendo desde el hombro cubre el regazo de la Virgen, muestra una densidad radiográfica muy similar a la que presenta el fondo, incluso termina integrándose con este en la parte inferior. Esto se debe al efecto pantalla que origina la presencia de blanco de plomo en la preparación de la tela, a la fluidez de la pasta pictórica y al empleo, con respecto al fondo, de una cantidad similar de este pigmento de albayalde mezclado con el esmalte para construir el color azul de la prenda.

A pesar de la menor definición de esta vestidura añil con respecto a la de la túnica, también en este caso resulta perceptible el juego de luces y de sombras que proporciona el plegado de la tela, aportando información sobre cómo el pintor consigue el tratamiento escultórico de los dobleces del paño azulado; trabajo planteado desde el inicio del proyecto pictórico por medio de sombras realizadas con tenues veladuras aplicadas directamente sobre una base de azul de esmalte y por pintura más densa restregada sobre las zonas más iluminadas.

El paisaje no tiene impresión radiográfica, apreciándose únicamente la leve línea del horizonte y las manchas que se corresponden con los montes más cercanos a la figura de la Virgen. Este hecho tiene la misma explicación que en el caso del manto azul, debido principalmente a la radiopacidad del fondo, a la fluidez de la pasta pictórica, al uso de veladuras superficiales y al empleo de pigmentos que tienen poca respuesta a los rayos X, siendo absorbidos por el contraste de la preparación. Igual ocurre con la vegetación y el arca donde aparece sentada la Virgen, elementos pintados sobre el paisaje con veladuras más oscuras que no dejan huella en los documentos, aunque en el caso del mueble de viaje es posible vislumbrar su silueta en las placas por el contraste que presenta la colina adyacente.

El estudio de la obra con reflectografía infrarroja permite comprobar algunas de las ligeras modificaciones reseñadas en la interpretación radiográfica, materializadas en tenues veladuras de color oscuro dispuestas por Cano sobre los estratos pictóricos más superficiales, para intensificar el claroscuro producido por la proyección de las sombras en los plegados de la túnica y del manto de la Virgen.

Con los infrarrojos también se comprueba la pequeña rectificación en el tamaño de la cabeza que, incluso, se vislumbra a simple vista al haberse transparentado la pintura que la cubre en la zona de los cabellos.

También con la técnica de reflectografía se detecta claramente un finísimo trazo realizado con piedra negra que parte de la base de las pestañas de su ojo derecho y se alarga hasta completar todo el óvalo del párpado superior. Consideramos que pueda pertenecer al dibujo preparatorio realizado sobre la imprimación blanca, aplicado sobre la tela como referencia del trabajo pictórico posterior. Este trazo negro, junto con el estrato oscuro que aparece en la estratigrafía extraída del pañal del Niño, nos confirma la existencia de un diseño inicial materializado a pincel para definir las líneas generales, continuando con tiza negra para realizar las rayas más finas de los detalles aplicadas, posiblemente, sobre las capas iniciales de óleo en el transcurso de la ejecución de la pintura.

Estructuración interna de la pintura

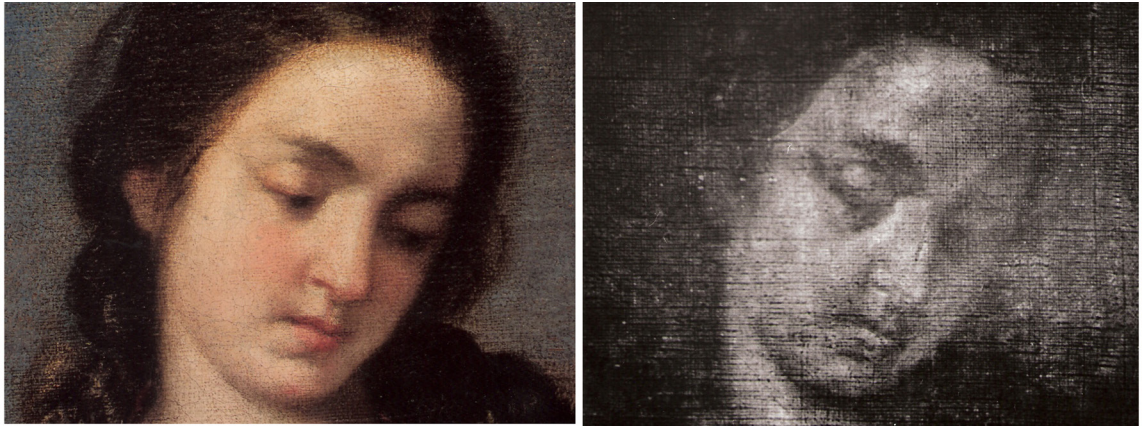
El lienzo está constituido por una única pieza de tela de lino, tejida en tafetán con trama bastante apretada e hilo grueso, que ha sido ligeramente recrecido en los laterales inferior e izquierdo cuando se le practicó el reentelado actual.

Ya colocado en su bastidor, el tejido fue primeramente impregnado con cola orgánica para limitar la absorción de la tela y facilitar la adhesión de las capas superpuestas de preparación, imprimación y pictóricas. La presencia de esta impregnación se comprueba por los restos que de la misma aparecen en las capas más internas de los cortes estratigráficos; asimismo, mediante microscopía electrónica de barrido se ha confirmado su procedencia de origen animal.

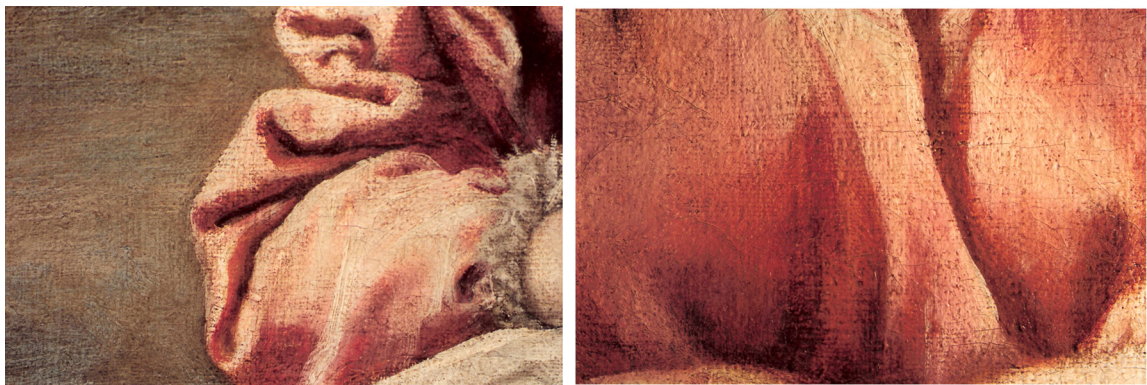
Sobre la tela impermeabilizada con la cola se procedió a la adecuación del lienzo para la posterior aplicación de los colores, mediante una preparación constituida por dos estratos: el inferior, de naturaleza magra, elaborado con *calcita* mezclada con *cola orgánica* y el superior, de naturaleza grasa, en el que el pintor, junto con la *calcita* incorpora *blanco de plomo*³⁴ en mayor proporción, aglutinando la masa con *aceite de linaza*, lo que le otorga carácter oleoso a la mezcla facilitando su aplicación y logrando una base lustrosa y un fondo nacarado que proporcione la máxima luminosidad a los colores superpuestos.

Esta manera de acondicionar el lienzo en dos capas de color blanco, pero de distinta naturaleza pone en evidencia un proceso de gestación diferente al existente en otros cuadros de la etapa granadina del racionero, también estudiados por nosotros desde el punto de vista técnico-científico. Hecho que nos permite confirmar la cronología barajada historiográficamente para la obra³⁵, el último lustro de la década de los cincuenta, durante su primera estancia en la corte.

Esta estructuración interna de la preparación en dos estratos de diferentes características se pone de manifiesto en las secciones transversales de la pintura. Asimismo en algunas de ellas, concretamente en las correspondientes a las carnaciones de la Virgen y del Niño, aparece un amplio es-



3. Detalle del rostro de la Virgen. Izquierda: Fotografía visible. Derecha: Radiografía, en la que se aprecia la valoración del clarooscuro para el modelado de la cara con los toques de luz realizados con pintura densa restregada sobre la base de la carnación indicando los puntos de máxima luminosidad de la piel. También se aprecia la imprimación grisácea que solamente aparece debajo de las carnaciones y que actúa como media tinta en la creación de los volúmenes del semblante de la Virgen.



4. Macrofotografías de detalles de la Túnica roja de la Virgen del Lucero. Izquierda: Dobleces de la manga derecha en los que se aprecia el uso de la laca orgánica roja como base de color, sobre la que se restriegan pinceladas más densas de color más claro para indicar las áreas iluminadas y conseguir el modelado de los ropajes. También se aprecian los toques de veladura roja de color más oscuro aplicados en el interior de los plegados de la tela para intensificar las sombras proyectadas por éstos. Derecha: Detalle del pecho de la túnica, en el que se observa el proceso descrito y además el uso de las finas veladuras de laca roja para matizar las transiciones entre las áreas iluminadas y las zonas en sombra, aplicadas con el pincel unidor.

trato, también de naturaleza oleosa, que tiene un color grisáceo de tonalidad cálida en el que están presentes *blanco de plomo* y *calcita*, igual que en los estratos preparatorios; pero además el artista añade otros pigmentos como *cinabrio*, *óxidos de hierro rojos*, *óxidos de hierro negros* y *negro vegetal de potasio*. Los pigmentos negros agrisan el tono de esta imprimación y los pigmentos rojos, como los óxidos de hierro y el cinabrio le proporcionan calidez otorgándole un matiz rojizo.

Esta capa se corresponde con lo que podemos definir como una imprimación zonal localizada, relacionada con el tono medio con el que Cano construye las carnaciones; pudiendo considerarse también como el bosquejo inicial de las carnaduras sobre las que el pintor aplica, por una parte, las áreas de luz para valorar el claroscuro y dar volumen a las figuras y, por otra, algunas sutiles veladuras más oscuras para intensificar las sombras. Consideramos además que tiene una finalidad puramente estética ya que influye en el colorido final del rostro y manos de la Virgen y en el cuerpo de Niño, en el que forma parte del mismo al aflorar en muchas zonas y observarse directamente de forma visual.

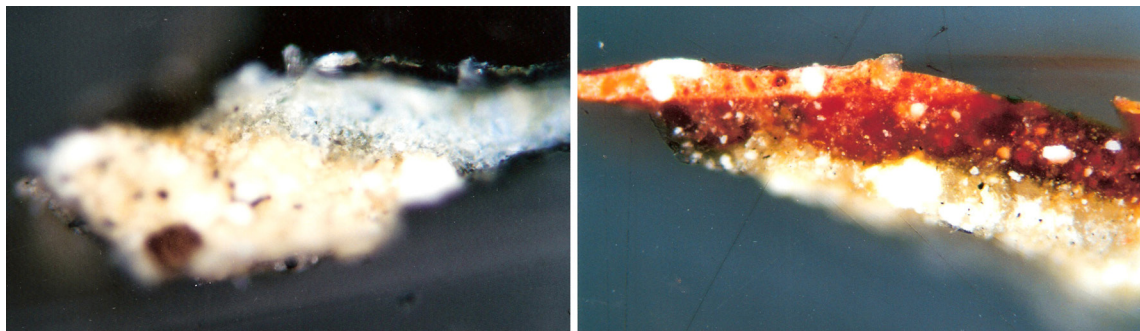
Identificación de los pigmentos y obtención de los colores

Los pigmentos utilizados en la gestación de esta pintura han sido identificados con microscopía electrónica de barrido acoplada a un sistema de microanálisis por energía dispersiva de rayos X³⁶.

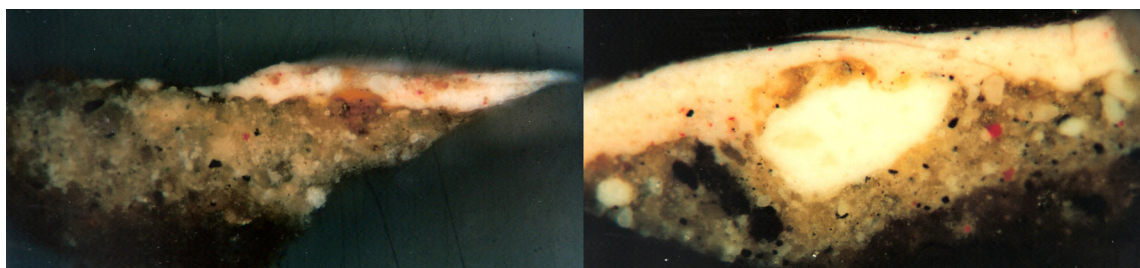
El color rosado de la túnica de la Virgen aparece estructurado comenzando con una base elaborada con *laca orgánica roja* y *blanco de plomo*, sobre la que el pintor dispone los tonos más luminosos en los que intervienen *blanco de plomo*, mayoritariamente, *laca orgánica roja* y también *rojo de cinabrio*, extendiendo además sobre esta una fina veladura de *laca orgánica roja* para matizar las transiciones entre las áreas más iluminadas y las que quedan en sombra; veladura que también es utilizada en las zonas más profundas de los pliegues para intensificar el claroscuro y el sentido escultórico del ropaje.

La estructuración interna de los paños rojos, como la que presenta la túnica de la *Virgen del Lucero*, está realizada fundamentalmente con un uso abundante de *laca orgánica roja*³⁷, mezclada con *calcita* y *blanco de plomo* para darle cuerpo y a la vez transparencia. De esta manera la encontramos también en otros cuadros de Alonso Cano como en la *Encarnación*, *Visitación*, *Purificación* y *Asunción*, pertenecientes al ciclo programático sobre la Vida de la Virgen en la Capilla Mayor de la catedral de Granada; en los que, al igual que en la *Virgen del Lucero* se encuentran estratos de *laca roja* más oscuros dispuestos sobre otros más claros.

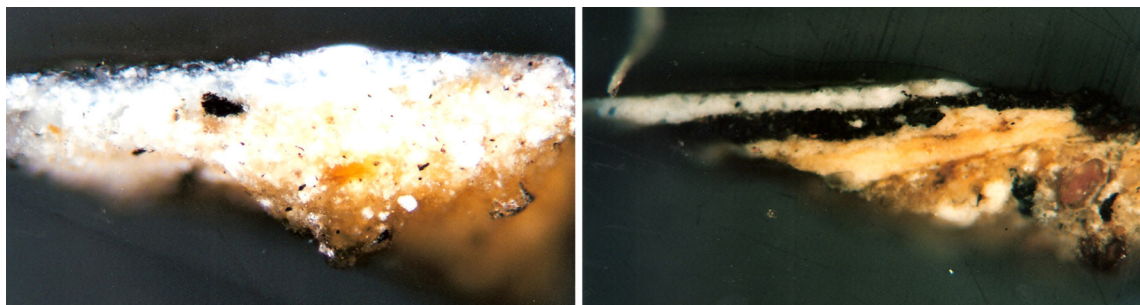
El color del manto de la Virgen está elaborado con *azul de esmalte* y *blanco de plomo* en las zonas iluminadas. Las que quedan en penumbra están realizadas de forma independiente con pintura fluida a modo de veladura constituida con *azul de esmalte*, *negro vegetal*, *calcita*, *blanco de plomo* y *óxidos de hierro*. Tanto unas como otras se conjugan armónicamente con una media tinta en la que predomina el *azul de esmalte* en relación al *albayaalde*.



5. Microfotografías de las secciones transversales de la pintura. Izquierda: Estructuración interna del manto azul de la Virgen, elaborado con azul de esmalte y blanco de plomo. Derecha: Estructuración interna de la túnica roja de la Virgen, en la que se aprecia el uso abundante de la laca roja, y el proceso de gestación descrito.



6. Microfotografías de las secciones transversales de la pintura. Izquierda: Estructuración interna de las carnaciones de la Virgen. Derecha: carnaciones del Niño Jesús. En ambas se percibe claramente la imprimación grisácea zonal de tonalidad cálida que actúa como media tinta y la alternancia de estratos, más cálido en la base por la laca roja y más frío en la superficie por el azul de esmalte, en los que se estructuran sendas carnaciones. En ella sobresale un grano de pigmento blanco de plomo de proporciones exageradas en relación al conjunto, que nos indica la manipulación del mismo para su utilización en la pintura al óleo, tal como describe Pacheco.



7. Microfotografías de las secciones transversales de la pintura. Izquierda: Estructuración interna del celaje del fondo, en donde se perciben los dos estratos que constituyen la preparación de la tela: base magra con calcita, sulfato cálcico y cola animal; capa grasa o imprimación general, con blanco de plomo y aceite secante. Derecha: Estructuración interna del pañal del Niño Jesús, en el que se distingue claramente, el estrato correspondiente al dibujo preparatorio.

Como se ha indicado anteriormente, las carnaciones de la Virgen y del Niño están pintadas sobre una base grisácea que actúa de media tinta o imprimación, mostrando una diferente estructuración interna. En los dos casos, estas carnaduras se organizan en dos estratos superpuestos, uno inferior elaborado con *blanco de plomo* y *laca orgánica roja*, principalmente, y también *azul de esmalte* en menor proporción; y otro superior, a modo de luz, en el que solo existen *blanco de plomo* y *azul de esmalte*. Consideramos que la mezcla de estos dos últimos pigmentos, superpuestos a una base más cálida, proporciona esa luminosidad fría que desprenden las carnes de la Virgen y del Niño. Este fondo cálido resulta más denso en las carnaciones del infante y aparece constituido por una mezcla más compleja a base de *blanco de plomo*, *laca roja*, *azul de esmalte* y además *rojo de cinabrio* y *óxidos de hierro rojos*, añadidos posiblemente con la finalidad de aumentar el contraste de la piel entre los dos personajes.

Esta imprimación grisácea que sirve de base a los estratos pictóricos de las carnaciones y que actúa como una media tinta al emerger en determinadas zonas formando parte del colorido final, puede ser considerada como un recurso plástico característico de Alonso Cano, ya que estratos muy similares han sido encontrados en otros cuadros salidos de sus pinceles, como en *Santa Clara y San Luis* del Museo de Bellas Artes de Granada: en la estratigrafía correspondiente a las carnaciones del santo obispo de Tolosa aparece esta misma imprimación, aunque con una tonalidad más oscura. Igual ocurre en el rostro de Zacarías en el lienzo de la *Visitación* de la Catedral de Granada que a nivel interno presenta un estrato casi gemelo en cuanto a tonalidad, grosor y mezcla de pigmentos que el de San Luis. Aunque en el caso de *La Virgen del Lucero* esta capa tiene una coloración más clara, al igual que en las existentes en la *Inmaculada del Oratorio*, en la *Encarnación* y en la *Soledad*, todas ellas en la catedral granadina, debido a la mayor frescura de las carnes de las vírgenes y de los niños y angelotes.

De la misma manera, la superposición de estratos constituidos por una base más cálida y otro superior de reflejo más frío, la encontramos también en las carnaciones de la Virgen del cuadro de la *Encarnación* y en las de los angelotes de la *Inmaculada* del Oratorio de la sala capitular de la catedral, que suponemos realizadas con la misma finalidad que hemos argumentado a propósito de la *Virgen del Lucero*.

El pañal blanco del Niño Jesús está conseguido con una mezcla de *blanco de plomo* y una pequeña cantidad de *azul de esmalte* en las partes iluminadas de los pliegues; sin embargo, para pintar las sombras el artista añade *negro vegetal de potasio* y aumenta también la proporción de *azul de esmalte*. En la sección transversal correspondiente al pañal se evidencia un estrato muy oscuro constituido fundamentalmente con *negro vegetal de potasio*, algo de *blanco de plomo* y también algunos granos de *azul de esmalte* y otros de *laca orgánica roja*, que consideramos perteneciente al dibujo preparatorio realizado por Cano para indicar la localización y la forma del plegado de este paño; dibujo que podemos extrapolar al conjunto de la composición y apuntar que se trataría de un diseño de tipo silueteado realizado a pincel, a juzgar por el grosor del trazo visualizado en el corte estratigráfico.

Este estrato negro que consideramos perteneciente al dibujo preparatorio o subyacente también se ha encontrado en otras pinturas de Alonso Cano como en el *San Jerónimo penitente en el desierto y el ángel trompetero*, *Santa Clara y San Luis obispo de Tolosa*, *San Pedro Bautista, protomártir del Japón*, del Museo de Bellas Artes de Granada, y en la *Visitación, Purificación y Asunción* de la Catedral granadina.

El celaje del paisaje está conseguido con los mismos pigmentos que el manto azul de la Virgen, es decir, con *blanco de plomo* y *azul de esmalte*, aunque en este caso el albayalde tiene una mayor significación.

El color del suelo, que también coincide con el de la vegetación está realizado con una mezcla muy rica en pigmentos: *verdete o cardenillo*, *azul de esmalte*, *negro vegetal de potasio*, *calcita*, *óxidos de hierro rojos* y algo de *cerusita*.

Trituración de los pigmentos

Estudiando la trituración de los pigmentos en los cortes estratigráficos encontramos granos desigualmente molidos: unos finamente triturados como el *rojo de cinabrio*, el *cardenillo* y los *óxidos de hierro*; otros con un tamaño medio como los de *azul de esmalte* y algunos con una molturación más grosera como los de *negro vegetal de potasio* y *blanco de plomo*.

Observaciones sobre el pigmento de albayalde

Muy interesante resulta un grano de blanco de plomo o albayalde con dimensiones exageradamente grandes que casualmente aparece en la capa de imprimación que sirve de base a las carnaciones del Niño Jesús. Analizado y observado a mayores aumentos por microscopía electrónica de barrido se ha comprobado que se trata de una matriz de blanco de plomo que contiene granitos más pequeños también de blanco de plomo.

Para justificar la presencia de este gránulo recurrimos a los preceptos de Francisco Pacheco referentes a la preparación de los colores para pintar al óleo. Este tratadista del siglo XVII dice textualmente: «advierto que algunos de los que nombraremos se han de moler primero a l'agua y todas, después, templar y moler a olio con aceite de linaza, o de nueces». En particular cuando se refiere al blanco recomienda: «Y, comenzando con el blanco con que se ha de pintar a olio y mesclar los demás colores... Lo más ordinario es molerlo a l'agua muy bien y ponerlo a secar al sol en panecillos y después molello con el aceite de linaza o de nueces...»³⁸. Pacheco vuelve a mencionar esta forma de preparar el color blanco cuando describe cómo se hacen las carnaciones de pulimento: «... y aquella mano sirve de emprimadura y, sobre ella, estando seca, se encarna de polimento tomando el albayalde muy bien molido a l'agua y seco, en panecillos, moliéndolos con muy limpio aceite graso... »³⁹.



8. Imagen visible. Detalle de la cabeza y de parte del cuerpo del Niño Jesús, en el que podemos apreciar la media tinta que sirve de base a las carnaciones del Niño y los toques restregados más superficiales de pintura más empastada en las áreas iluminadas. Asimismo, se observan el tono medio y las veladuras oscuras con las que el pintor construye los rizos de los cabellos del Niño.

La descripción de Pacheco podría servirnos para explicar la presencia de este enorme trozo de blanco de plomo con inclusiones más pequeñas del mismo material, que quedaría justificada por la necesaria manipulación de este pigmento para poder amasarlo mejor con el aceite secante facilitando su óptima utilización en la pintura al óleo; ya que, como afirma el tratadista, era conveniente triturar y amasar con agua el pigmento blanco de plomo, dejarlo secar al sol en panecillos o pequeñas bolitas aplastadas, y conservarlo así hasta el momento de utilizarlo, en el que se trituraría de nuevo y se amasaría con el aceite. Esta podría ser la razón de la presencia de este enorme grano que debió quedar con ese tamaño después de ser triturado el panecillo ya seco de blanco de plomo en el momento de aglutinarlo con el aceite.

Identificación de los aglutinantes

La identificación de los aglutinantes empleados por Alonso Cano para amasar los pigmentos presentes en esta pintura se ha llevado a cabo mediante Cromatografía de Gases-Espectrometría de Masas⁴⁰, obteniéndose a partir de esta técnica instrumental una serie de cromatogramas en los que están presentes los picos característicos de los ácidos azelaico, palmítico y esteárico⁴¹, principales productos de degradación de los aceites secantes, con unos valores que nos sugieren que sea el aceite de linaza el aglutinante utilizado.

CONCLUSIONES

Esta investigación ha proporcionado información sobre la técnica de ejecución, los materiales artísticos empleados, el proceso creativo y los recursos plásticos propios del artista, que contrastados con los de otras obras suyas, nos permiten confirmar la autoría de *la Virgen del Lucero* como obra autógrafa de Alonso Cano, frente a la opinión en sentido contrario de Harold E. Wethey, que valoró negativamente aspectos que en realidad evidencian la fascinación del pintor, desde su profunda vocación escultórica, ante la incisiva graña y la monumental plasticidad del grabado de Durero que rentabilizó como modelo.

Este estudio pone además en evidencia un proceso de gestación diferente al de otros cuadros pertenecientes a la etapa granadina del racionero, también estudiados por nosotros desde el punto de vista técnico-científico. Hecho que nos ha permitido confirmar la cronología barajada historiográficamente para la obra.

A partir del estudio comparativo con los documentos técnicos de la versión del Prado podemos afirmar que *La Virgen del Lucero* fue la primera realizada. En el lienzo expuesto en el Museo Nacional del Prado el plegado subyacente de la manga derecha de la Virgen que se percibe en las placas radiográficas tiene una apariencia muy similar al que visualmente exhibe *La Virgen del Lucero*, siendo modificado posteriormente. Lo mismo ocurre con la cabeza del Niño, planteada de perfil como en Granada y rectificadas posteriormente; con su brazo izquierdo que en el primer bosquejo colgaba, quedando finalmente acodado; y con el pie, apoyado inicialmente sobre el regazo de la madre como en la versión del Museo de Bellas Artes de Granada; asimismo con el escote de la túnica de la Virgen con una apariencia interna similar en ambas versiones.

NOTAS

1. GÓMEZ-MORENO, Manuel. «Alonso Cano, escultor». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II (1926), p. 24. Sobre la posesión de estampas de Durero por parte de Cano vid. NAVARRETE PRIETO, Benito y SALORT PONS, Salvador. «El saber de un artista: fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano». En: HENARES CUÉLLAR (dir.). *Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística*. Granada: Junta de Andalucía, 2001, pp. 134-135.

2. Vid. PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*. Ed. de Bonaventura Bassegoda. Madrid: Cátedra, 1990, p. 269.
3. Vid. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «Lo múltiple en Alonso Cano escultor». *Archivo Español de Arte*, 74 (2001), pp. 345-374.
4. PANOFSKY, Erwin. *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza, 1982, pp. 212-213.
5. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza, 1983, p. 59.
6. PALOMINO, Antonio A. *Vidas*. Ed. de N. Ayala Mallory. Madrid: Alianza, 1986, pp. 249-250.
7. MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Encuentro, 2001, p. 16.
8. MOLANUS. *Traité des saintes images*. Ed. de F. Boespflug, O. Christin y B. Tassel. París: Les Éditions du Cerf, I, 1996, pp. 243-244 y 474.
9. «¿Cómo lo pintan casi todos los pintores desnudo? Dirán que así representa más la pobreza; y que es más hermoso un niño desnudo que envuelto... Más hermosa es la verdad... y, así, es más seguro baxar la cabeza y conformar la pintura con la Escritura». PACHECO, Francisco. *El arte...*, p. 607.
10. No es un recurso distintivo de la iconografía mariana. Aparece de hecho sobre la cabeza de San José en la *Circuncisión* de la iglesia de la Magdalena de Getafe; en una de las dos versiones del *Cristo muerto sostenido por un ángel* del Museo del Prado; en la *Muerte de San Francisco de Asís* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) y en la *Muerte de San Juan de Dios* (Granada: Colección particular). Incluso como en la *Presentación de la Virgen en el templo* de la capilla mayor de la Catedral de Granada, un punto de luz centra el nimbo o aureola de muchos de los santos que pintara Cano.
11. Vid. MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. «El ciclo de la Vida de la Virgen de la Capilla Mayor». En: MARTÍNEZ MEDINA, F. J. et al. *Alonso Cano y la Catedral de Granada*. Granada: Cajasur, 2002, p. 52. LEÓN COLOMA, Miguel Ángel y RODRÍGUEZ SIMÓN, Luis Rodrigo. «La Encarnación de Alonso Cano en la Catedral de Granada: Estudio formal e iconográfico». *IX Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación. Patrimonio Cultural e Innovación*. Centro Internacional de Conservación del Patrimonio (CICOP) / Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, I, pp. 327-332.
12. PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA. *Los nombres de Dios*, 700A. En: *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*. Ed. de T. H. Martín Lunas. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995, 700ª, p. 300.
13. NAVARRETE PRIETO, Benito; LÓPEZ AZORÍN, Mª José y SALORT PONS, Salvador. «Hipótesis de reconstrucción de la biblioteca de Alonso Cano». En: HENARES CUÉLLAR (dir.): *Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística*, p. 155.
14. *De la oración y consideración*. En: *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada*. Ed. de José Joaquín de Mora. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1848, II, p. 135.
15. *Memorial de la vida cristiana*. *Ibidem*, p. 210.
16. En confrontación, sobre todo, con la versión conservada en el Museo del Prado. MARTÍNEZ CHUMILLAS, Manuel. *Alonso Cano*. Madrid: s. e., 1948, p. 155. GÓMEZ-MORENO, Mª Elena. *Alonso Cano. Estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1954*. Madrid: s. e., 1954, nº 21. AZCÁRATE, José Mª. «Alonso Cano y el Renacimiento». *Centenario de Alonso Cano...*, I, p. 106. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas». En: *Historia del arte en Andalucía*, t. VII. Sevilla: Gever, 1991, p. 374. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Virgen con el Niño en un paisaje». En: HENARES CUÉLLAR (dir.). *Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística*, p. 433.
17. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano pintor, escultor...*, p. 59.
18. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano, pintor*. Madrid: Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1958, p. 34.
19. «A comparison with another version of the same subject... emphasizes the mediocrity of the second work and the fact that it is a studio variant. In it Cano's original is reproduced in a mechanical fashion. The assistant misunderstood the artist's intention in drawing details of the drapery...» (WETHEY, Harold E. *Alonso Cano painter, sculptor, architect*. Princeton: University Press, 1955, p. 55).
20. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano pintor, escultor...*, p. 59.
21. En un estudio comparativo que, a nivel radiográfico, hemos realizado entre la versión del Museo Nacional del Prado y *La virgen del Lucero*, de próxima publicación en el *Boletín del Museo del Prado*, concluimos que entre las dos pinturas existen una serie de concordancias subyacentes que se materializan en divergencias a nivel visual; diferencias

que apuntan a *La Virgen del Lucero* como la primera versión realizada. En el lienzo expuesto en el Prado el plegado subyacente de la manga derecha de la Virgen tiene una apariencia muy similar al que se percibe ocularmente en la *Virgen del Lucero*, siendo después modificado a nivel superficial. Lo mismo ocurre con la cabeza del Niño, planteada de perfil como en Granada y rectificadas posteriormente. También con su brazo izquierdo que en el primer bosquejo de la Virgen madrileña colgaba como en la otra versión, quedando finalmente acodado; y asimismo con la postura de su pie izquierdo que en la imagen visible aparece apoyado solo en el talón, mostrando sin embargo la radiografía un primer proyecto con el pie descansando casi completamente sobre el regazo, tal como aparece en la pintura de Granada. Igualmente la apariencia interna del escote de la Virgen madrileña es muy similar a la de *La Virgen del Lucero*, y la camisa de esta última, que asoma por el extremo de la manga como una blonda calada realizada con pinceladas de blanco de plomo, en la versión madrileña aparece insinuada a nivel subyacente.

22. Lo que nos lleva a suscribir una propuesta formulada ya por GÓMEZ-MORENO, M^a Elena. *Alonso Cano...* nº 21. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano pintor, escultor...* p. 59, estimó la *Virgen del Lucero* como una versión posterior a la del Prado. También CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Virgen con el Niño...», p. 433.

23. XVIII, 1. *Los Evangelios Apócrifos*, ed. de A. de Santos Otero, Madrid: BAC, 1984, pp. 216-217.

24. Como ya advirtiera SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Nacimiento e Infancia de Cristo*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1948, p. 159.

25. *La primera parte Vita Christi Cartujano*. Sevilla: Juan Cronberger, 1537, 87 v. - 88 r.

26. Fray José de Jesús María. *Historia de la vida y excelencias de la sacratísima Virgen María Nuestra Señora*. Amberes: Francisco Canisio, 1651, pp. 646-647.

27. WEHR, Christian. «La meditación desde San Anselmo hasta la época romántica. Manifestaciones espirituales, filosóficas y poéticas». *Escritos de filosofía de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires*, IV (2009), pp. 1-15.

28. Fr. LUIS DE GRANADA. *Suma de la vida cristiana*. En: *Obra selecta*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1952, p. 753.

29. En tal sentido, la exposición *Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística* propuso ya una cabal aproximación a la estética de Cano contextualizada en este tipo de espiritualidad, derivada de la *Devotio Moderna* y de los *Ejercicios espirituales*, «que tiene por escenario el oratorio y por inspiración la oración interior y silenciosa». HENARES CUÉLLAR, Ignacio. «El pensamiento estético y la práctica moderna del arte en Alonso Cano». En: HENARES CUÉLLAR (dir.): *Alonso Cano: Espiritualidad...*, p. 19.

30. Este microscopio ha sido usado para el examen en conjunto de las estratigrafías. La microestructura de la secciones transversales a nivel interno, la composición de los colores, su distribución, molturación y textura, han sido examinadas con luz polarizada, transmitida y reflejada; las imágenes se han obtenido con un sistema de microfotografía digital acoplado al equipo.

31. Los aglutinantes naturales que se identifican con esta técnica son de dos tipos: por una parte, sustancias hidrófobas, como los aceites secantes, las resinas y las ceras, y por otra, sustancias hidrófilas como los polisacáridos y las proteínas.

32. CALVO MANUEL, Ana. *Conservación y Restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p. 120.

33. Esta capa de imprimación o bosquejo solamente aparece aplicada debajo de las carnaciones de la Virgen y del Niño, por lo que se trata de una imprimación zonal, similar a la tierra verde que se extendía debajo de las carnaciones en la pintura italiana, tal como recomienda Cennino Cennini y que podemos apreciar en el cuadro inacabado de Miguel Ángel *La Madonna Manchester*, en la National Gallery de Londres.

34. La presencia del blanco de plomo en esta capa es la que determina la radiopacidad generalizada del fondo en las placas radiográficas y ocasiona que muchos elementos de la composición se integren con este.

35. Pintado en los años 1646-50 (*Centenario de Alonso Cano en Granada*, vol. II. Granada: Ministerio de Educación y Ciencia, p. 59). Ca. 1646-48 (WETHEY, Harold E. *Alonso Cano pintor, escultor...*, nº 48).

36. HARLEY, R. D. *Artists' Pigments c.1600-1835*. London: Archetype Publications Ltd, 2001.

37. Esta laca orgánica roja a la que nos referimos puede tratarse de la conocida laca de cochinilla o laca quermes, a juzgar por los picos de aluminio que aparecen en el espectro obtenido mediante microanálisis por dispersión de energías acoplado con microscopía electrónica de barrido.

38. PACHECO, Francisco. *El arte...*, p. 483.

39. *Ibidem*, p. 495. *Vid.* SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *Técnica de la escultura policromada granadina*. Granada: Colección monográfica Universidad de Granada, 1971, pp. 52-53.

40. PANCELLA, Renato y BART, Richard. *Identification des liants organiques dans les couches picturales par chromatographie en phase gazeuse*. Wernersche, Lausanne: Laboratoire de Conservation de la Pierre, EPFL, pp. 101-111.

41. MANZANO, Eloisa; RODRÍGUEZ-SIMÓN, Luis R.; NAVAS, Natalia; CHECA-MORENO, Ramón; ROMERO-GÁMEZ, Mercedes y CAPITÁN-VALLVEY, Luis F. «Study of the GC-MS determination of the palmitic-stearic acid ratio for the characterisation of drying oil in painting: La *Encarnación* by Alonso Cano as a case study». *Talanta. Journal of Analytical Chemistry* (New York), 2011, pp. 1148-1154.

