

Dos versiones de *La Virgen con el Niño* de Alonso Cano del Museo del Prado. Comparación y estudio técnico

EN ESTE TRABAJO ABORDAMOS EL ESTUDIO TÉCNICO DE dos obras de Alonso Cano pertenecientes a los fondos del Museo Nacional del Prado: la *Virgen con el Niño*, llamada *Virgen del Lucero* y depositada desde 1958 en el Museo de Bellas Artes de Granada, y la *Virgen con el Niño* (figs. 1 y 2). Se han elegido estas dos obras, versiones casi idénticas del mismo tema, pues nos permiten valorar con precisión las diferencias que muestran entre sí y clarificar el proceso creativo del artista a través de su estudio radiográfico y con reflectografía infrarroja.

De especial interés resulta el estudio técnico de la *Virgen del Lucero*, cuya autoría ha sido puesta en duda como consecuencia del juicio emitido en 1955 por el que era el máximo estudioso del artista, el hispanista Harold E. Wethey, que en su exhaustiva monografía¹ la calificó sin ambages como un trabajo mediocre², y la consideró una versión de *La Virgen con el Niño* del Prado, «una variante de estudio», una «obra de taller» en la que «se ha reproducido el original de Cano de una manera mecánica». Su calidad estética inferior, su concepción más austera, casi árida, y el mal estado de conservación³ que presentaba en aquel momento —que se subsanó en gran medida en la restauración realizada en 1991—⁴ hacen comprensible aquella visión tan negativa.

En este sentido, la inevitable comparación de la *Virgen del Lucero* con la versión conservada en el Prado, sin duda una de las obras maestras de Cano, ha impedido que la versión granadina haya podido entenderse

como una pieza independiente con valores propios y, por ello, a menudo ha sido considerada como una obra de taller, secundaria en el conjunto de la pintura del artista. Sin embargo, la comparación estilística y el estudio técnico de ambas indican que las dos son originales de Cano. El análisis de sus preparaciones hace pensar que se pintaron en Madrid, y el estudio de sus radiografías apunta a que, posiblemente, la *Virgen con el Niño* se realizara con posterioridad y basándose en la composición de la *Virgen del Lucero*. Los dos cuadros muestran una armonía compositiva «rafaelesca» y una técnica que remite a la de la escuela veneciana, en concreto a Tiziano. Ambas composiciones, y sobre todo la figura de la Virgen, están basadas en una estampa de Alberto Dureró fechada en 1520, como ya señaló por primera vez Gómez-Moreno⁵. La rigidez y potencia casi abstracta del grabado —«esquemmatización de las formas orgánicas que trae a la memoria el poliedro de la *Melancolía I*», llega a decir de él Panofsky⁶— se desactiva en la pintura de Alonso Cano, que da a la escena otro aire: al ampliar el paisaje, las figuras parecen relajarse, y la relación entre la Virgen y el Niño se hace más íntima a través del contacto carnal y visual que se establece entre ellos.

LAS PINTURAS

La escena de la Virgen sentada ante un paisaje con el Niño en sus brazos se contextualiza en el episodio bíblico de la huida a Egipto. Se explicaría así la pre-



1. Alonso Cano, *La Virgen con el Niño (La Virgen del Lucero)*, h. 1639, Óleo sobre lienzo, 166,7 x 111,2 cm. Museo Nacional del Prado (P-630), depositada en el Museo de Bellas Artes de Granada



2. Alonso Cano, *La Virgen con el Niño*, h. 1639, Óleo sobre lienzo, 164,5 x 108,3 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P-627)

sencia de la cesta de mimbre en la versión de Madrid y del elemento rectangular sobre el que descansa María –tanto en la estampa de Durero como en las dos pinturas– que podría ser un baúl o arca de viaje, o bien una piedra. Además de eliminar el cojín de la estampa, Cano introduce otro cambio más importante: pinta al Niño desnudo, mostrándose así escasamente sensible a la indignación que desde Molanus a Pacheco suscitaba el desnudo en las figuras sagradas –aun en las infantiles– entre los teóricos contrarreformistas⁷.

Las diferencias más evidentes entre las dos pinturas se producen en el paisaje, que sin embargo presenta una orografía similar. En la *Virgen del Lucero* la escena

tradicionalmente se ha considerado diurna, con un celaje gris azulado que recuerda a Velázquez en lo abreviado de su técnica. En la *Virgen con el Niño* el paisaje es crepuscular y, aunque no podemos precisar si está amaneciendo o anocheciendo, la ambientación de la escena es nocturna. En ese lienzo el paisaje es más fértil, como se puede apreciar tanto en la vegetación que verdea a los pies de la Virgen (evocación al *Hortus conclusus*) como en los dos gráciles arbolillos que se elevan junto al arroyo y que modifican la relación de las figuras con el espacio al incorporar un plano intermedio inexistente en el lienzo de Granada. Este mismo recurso también es utilizado por Cano en *La Crucifixión* del Prado (P-7718). La presencia de los árboles, unida a una

orografía más suave, da como resultado una sensación menos monumental y escultórica de las figuras.

La diferente ambientación lumínica de ambas escenas también redundaba en una desigual integración de las figuras en el paisaje; así, mientras que la luz diurna realza el volumen de la Virgen y el Niño del cuadro de Granada, otorgándoles cierto aislamiento escultórico, la penumbra que envuelve a las figuras en la versión del Prado produce una mayor integración pictórica entre éstas y el fondo.

Ambos lienzos comparten, sin embargo, una exquisita construcción de las carnaciones, una pincelada suelta con la que se define apenas la anatomía de las manos o los pies y un tratamiento bastante libre de los cabellos de la Virgen. El artista resuelve los pliegues de las túnicas con una gradación de tonalidades que, del blanco al rojo y alternando el uso de sutiles veladuras para las zonas en sombra y de densos empastes para las áreas más iluminadas, les proporciona un acusado volumen. Resultan particularmente reveladores algunos detalles de alta calidad pictórica en la *Virgen del Lucero* que la relacionan con las mejores obras de Cano.

El tipo fisonómico de estas dos vírgenes es similar al de María en *La Coronación de la Virgen* de Velázquez (P-1168), y se distancia de la *Cabeza de la Virgen* de Cano conservada en Budapest, fragmento de otra posible versión de Virgen con el Niño, que muestra un aspecto

más monumental, un lenguaje pictórico más rubensiano y un tipo de pincelada empastada, cualidades que la separan cronológicamente de las versiones que estudiamos aquí. La comparación de las tres vírgenes denota que, a pesar de sus diferencias estilísticas y técnicas, se debió utilizar algún método de transposición (calco) a partir de un único modelo, ya que las tres cabezas tienen el mismo tamaño (fig. 3). Ello nos habla de unos recursos de taller que, en el caso de este pintor, no han sido estudiados hasta el momento.

Tanto en la versión de Madrid como en la de Granada, Cano ofrece menos información que Durero en su estampa. En ésta, la aureola solar que irradia de la cabeza de la Virgen y el fulgor cruciforme de la del Niño prácticamente anulan la atención que se le pudiera prestar al paisaje, realizado no obstante con un alto nivel de detalle. En la versión de Madrid, Cano plasma la santidad de la Virgen mediante las doce estrellas apocalípticas de la aureola, realizadas con vivos toques con la punta del pincel, mientras que en la de Granada incluye un solo punto luminoso que destella sobre la cabeza de la Virgen. Este punto podría representar la Estrella de la mañana (el planeta Venus) de las letanías lauretanas o, más posiblemente, simbolizar la presencia de la gracia divina si atendemos al resto de la producción del maestro⁸. Un sencillo e intenso halo de luz bordea la cabeza del Niño en los dos casos.



3 a-c. Comparación de los rostros de la Virgen, a la misma escala; a) *La Virgen del Lucero* (fig. 1); b) *La Virgen con el Niño* (fig. 2); c) *Cabeza de la Virgen* (fragmento), h. 1639. Óleo sobre lienzo, 48,5 x 42,5 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum (inv. n.º 796)

La Virgen del Lucero

Museo de Bellas Artes de Granada

La radiografía completa de la pintura (fig. 4) muestra una radiopacidad generalizada, indicativa de la composición del apresto del lienzo a base de blanco de plomo, así como de la presencia de esta materia en los pigmentos con los que está realizada la obra. Mientras que las figuras principales se distinguen con nitidez, algunos elementos de la composición con menor densidad de albayalde apenas resultan perceptibles, tal como ocurre en el manto de la Virgen, del que solamente se insinúan los pliegues de la zona inferior izquierda.

La radiografía muestra que el planteamiento de la composición coincide con la imagen visible, por lo que no se aprecian cambios drásticos aunque sí ciertas modificaciones efectuadas en la superficie tales como la reducción del volumen de la cabeza de la Virgen o de su oreja derecha, semioculta finalmente por los cabellos, o el engrosamiento del brazo izquierdo del Niño Jesús. Por otra parte, el modelado de los ropajes, definido por el juego de luces contrastadas y de sombras profundas, coincide con el que apreciamos a simple vista. El documento radiográfico, por lo tanto, permite afirmar que el cuadro responde a un trabajo estudiado y definido con anterioridad, que no se modifica sustancialmente durante el proceso creativo.

Una de las partes de la composición que destaca en la radiografía es el rostro de la Virgen que, junto con sus manos y la figura del Niño, muestran una radiopacidad más alta debido a la mayor presencia de blanco de plomo mezclado con los pigmentos utilizados en las carnaciones y a la mayor insistencia del pintor en una de las áreas más importantes del cuadro. El rostro y las manos de la Virgen o el cuerpo del Niño están matizados en parte por el color gris oscuro de una capa de imprimación selectiva que, al quedar posteriormente más o menos velado, determina la intensidad de luz o de sombra que el pintor quiere otorgar a las carnaciones. Es un recurso similar a la tierra verde, llamada *verdaccio* en los tratados italianos del Renacimiento, que se aplicaba únicamente bajo las carnaciones⁹, aunque en este caso tiene una relevancia pictórica mayor al



4. Radiografía general de *La Virgen del Lucero* (fig. 1)

quedar a la vista en algunas zonas que el pintor ha querido oscurecer más. El pelo que cae sobre el pecho se realizó directamente sobre el vestido, *alla prima*, ya que en la radiografía no se aprecia que el artista reservara el espacio en el que iría pintado.

En general, las zonas claras de las carnaciones y de la túnica rosa de la Virgen —en las que se concentra la mayor luminosidad de la composición— quedan definidas mediante toques superficiales, realizados con empastes de pintura que se aplican sobre la primera capa rosada que sirve de base.

La túnica muestra un esquema radiográfico casi idéntico al que percibimos *de visu*, por lo que existe una alta correspondencia en la distribución de luces y sombras. La estructura de los dobleces de la manga derecha se gesta desde el inicio del proyecto pictórico con la



5. Radiografía general de *La Virgen con el Niño* (fig. 2)

aplicación de un primer color de tonalidad oscura que dibuja los pliegues, realizándose sobre él las luces con la aplicación de pintura más clara, e intensificándose también los pliegues internos con veladuras oscuras de laca roja para aumentar la profundidad.

En las zonas más claras, como el hombro derecho de la Virgen, algunos pliegues de su manga derecha y el pañal del Niño, encontramos dos tipos de marcas con alta radiopacidad, unas que aparecen como finísimas líneas semejantes a la rebaba dejada por el pincel y otras que responden a golpes de brocha cargados de pintura que refuerzan la luminosidad.

El manto azul muestra un contraste radiográfico similar al del fondo debido a la respuesta a los rayos X de la propia preparación, a la fluidez de la pasta pictó-

rica, al uso de veladuras superficiales y al empleo de pigmentos que tienen poca densidad. Igual sucede con el paisaje, del que se aprecian únicamente la línea del horizonte y las manchas que se corresponden con los montes más cercanos a la figura de la Virgen, o con la vegetación y el baúl, pintados sobre el paisaje con veladuras más oscuras. En el caso del baúl o piedra en la que se sienta la Virgen es posible vislumbrar su silueta por el contraste que produce frente a la radiopacidad que presenta la colina adyacente.

El estudio de la obra con reflectografía infrarroja permite comprobar algunas de las ligeras modificaciones ya comentadas en el análisis de la radiografía. Éstas se materializan en las delicadas veladuras de color oscuro que Cano aplica en los estratos pictóricos más superficiales para intensificar las sombras en los pliegados de la túnica y del manto de la Virgen. Los infrarrojos también suministran información sobre la rectificación en el tamaño de la cabeza, que puede apreciarse incluso a simple vista.

Aunque el estudio de la reflectografía parece confirmar que la composición se dibujó fundamentalmente a pincel, se detectan también trazos de lápiz negro; se ven claramente en la finísima línea que parte de la base de las pestañas del ojo derecho de la Virgen y se alarga hasta completar todo el óvalo del párpado superior. Ese trazo negro, que se corresponde con la capa oscura que aparece en la estratigrafía tomada del pañal del Niño Jesús, nos confirma la existencia de un diseño inicial para definir las líneas generales, realizado a pincel, que se completa con el lápiz para precisar algunos detalles.

La Virgen con el Niño

Museo Nacional del Prado

La radiografía de la *Virgen con el Niño* (fig. 5) evidencia una baja densidad radiográfica general debido por una parte a la presencia de blanco de plomo en la preparación y por otra a la mezcla y superposición de las distintas capas de pintura. La preparación, como en el caso anterior, es de un tono pardo claro y está compuesta por una mezcla de blanco de plomo y carbonato cálcico, además de trazas de tierras y negro de carbón¹⁰. Fue extendida con cuchillo de imprimir tal y como se deduce de las marcas curvas horizontales que se ven en la radiografía.



6. Comparación de la manga derecha de la Virgen: a) Alberto Durero, *La Virgen con el Niño dormido*, 1520. Buril, 144 x 97 mm, Viena, Albertina (inv. n.º 1930/1488); b) *La Virgen del Lucero* (fig. 1); c) *La Virgen con el Niño* (fig. 2); d) radiografía de *La Virgen con el Niño*



7. Detalle del Niño Jesús de *La Virgen con el Niño* (fig. 2). Imagen visible y radiografía

En conjunto, la radiografía muestra de forma muy clara el cuerpo del Niño Jesús y la cara y el brazo derecho de la Virgen, con su silueta recortándose sobre el fondo. Pierden nitidez otras partes iluminadas del cuadro, como algunos pliegues del manto y algunas hierbas del suelo o la zona del paisaje. La cesta de mimbre con la tela roja y los dos panes, al estar realizados en tonos oscuros y con el pigmento muy fluido, ni siquiera se detectan en la radiografía.

En la túnica rosa de la Virgen, los claros y oscuros y la distribución de luces y sombras no coinciden exactamente con las que se aprecian en la imagen visible. Existen algunas modificaciones tales como el aumento del volumen de la manga derecha y la diferente distribución de sus pliegues, organizados en la imagen radiográfica de manera muy similar a los de la *Virgen del Lucero* (fig. 6). La delicada puntilla blanca de la camisa interior que asoma en el cuello, algunos pliegues que caen del hombro izquierdo de la Virgen y el pico de manto que asoma por el hombro derecho parecen

haber sido añadidos en mayor o menor medida en un segundo momento de la ejecución pictórica, por lo que puede decirse que la composición conservada en Madrid era igual en origen a la granadina. A pesar de su importancia, estos cambios se realizaron a nivel superficial, con toques de luz y veladuras oscuras de laca roja.

Excepto en el hombro derecho de la Virgen, que fue finalmente matizado con lapislázuli, el manto de la Virgen muestra la degradación propia del azul esmalte. Las carnaciones están realizadas a partir de un medio tono sobre el que se extendieron pinceladas densas y claras para resaltar las zonas iluminadas, veladuras oscuras para las sombras y tierras rojas con albayalde o laca orgánica roja para delimitar los perfilados. La radiografía muestra que las zonas más elaboradas son el rostro y la manga derecha de la Virgen y el cuerpo del Niño; evidentemente es ahí donde, por su importancia artística y valor emocional, el artista intensificó su trabajo y realizó un mayor número de pequeñas modificaciones.

En los documentos técnicos la silueta de la cabeza se prolonga hasta los rizos que caen sobre su hombro derecho. Desde el principio el artista previó un espacio destinado al cabello de la Virgen, lo que, como ya hemos comentado, no ocurría en la *Virgen del Lucero*, en la que el cabello que cae por el pecho está pintado directamente sobre el vestido. Con posterioridad, los rizos fueron completados en superficie con pintura fluida de colores tierra que no tienen respuesta a los rayos X, aunque destacan ligeramente los toques sinuosos que indican los puntos de mayor luminosidad. Por otra parte, se advierte en la radiografía la presencia del inicio de la raya que divide simétricamente el peinado de María, y que no existe en la imagen visible al estar cubierta en la superficie con una fina capa de pintura que no deja huella en el documento radiográfico.

En la radiografía se vislumbran además cuatro cambios que afectan a la posición del Niño. El primero en su brazo izquierdo, proyectado inicialmente colgando al igual que en la versión granadina pero con la mano abierta apoyada sobre el regazo de la Virgen; más tarde el pintor rectificaría la posición, al flexionar el codo del Niño y ocultar su mano bajo el manto de la madre. El segundo cambio se insinúa en el pie izquierdo que, en la imagen visible, aparece apoyado sólo en el talón mientras que la radiografía muestra una primera idea en la que el pie descansaba casi completamente sobre el regazo de la Virgen al igual que en la *Virgen del Lucero*. En la radiografía se advierte también que las nalgas del Niño se han ocultado en un momento posterior con la adición de un nuevo pliegue del manto, lo que constituye un curioso ejercicio de autocensura. Por último, la cabeza estaba inicialmente vuelta hacia su madre, lo que una vez más nos remite al cuadro conservado en Granada (fig. 7).

El estudio de la pintura con reflectografía infrarroja revela un delicado dibujo a pincel, de finas líneas que bordean los contornos y que no se alejan del diseño de la composición final (fig. 8). La reflectografía muestra asimismo algunos cambios de composición que, por su poca carga, no han dejado apenas huella en las radiografías, como la línea que aumenta el volumen de la manga derecha de la Virgen, que era en principio muy semejante a la de la *Virgen del Lucero*, la ampliación de los pliegues del manto azul bajo la cabeza del Niño, o en el baúl o piedra, que podría haberse abocetado com-



8. Detalle de la reflectografía infrarroja de *La Virgen con el Niño* (fig. 2)

pleto bajo la figura de la Virgen. Asimismo, revela algunos cambios de composición como la línea clara que divide los dos lados del cabello de María, que ya hemos comentado, o la ocultación parcial de la oreja.

CONCLUSIÓN

Tomando como referencia la información obtenida a partir de un análisis visual de las obras y de las radiografías y las reflectografías, podemos concluir que entre las dos pinturas existen una serie de coincidencias en el proceso creativo que indican, a nuestro parecer, que fueron realizadas por el mismo artista. Teniendo en cuenta la antigua atribución al racionero granadino, las evidentes similitudes estilísticas y que la técnica empleada coincide con la de otras obras indiscutiblemente suyas que se han podido estudiar¹¹, este trabajo viene a confirmar la atribución de ambas a Alonso Cano.

Por otra parte, los cambios subyacentes de composición en la versión de más calidad –la *Virgen con el Niño* del Prado– indican que la *Virgen del Lucero* se

pudo pintar con anterioridad y ser tomada como modelo, o bien que ambas provengan de un modelo –un dibujo, cartón o pintura– que no se ha conservado¹². También constatamos algunos elementos que fueron concebidos de forma diferente desde el inicio del proyecto pictórico, como el pelo de la Virgen, la iluminación, las coronas de las cabezas, la postura de algunos dedos, la disposición del paño que envuelve al Niño, el canasto de mimbre que aparece en la versión de Madrid y la diferente concepción general del paisaje. Todo ello, en definitiva, nos habla de composiciones que parten de un mismo modelo, pero cuyas pequeñas modificaciones dan como resultado pinturas con un carácter propio que las hacen claramente diferenciables.

Aunque en estos dos lienzos Cano sigue su habitual manera de trabajar, hay un aspecto técnico que los diferencia y que sólo se da en su obra madrileña: la preparación clara. Mientras que la de los lienzos que forman el gran conjunto conservado en la catedral de Granada está compuesta fundamentalmente de tierras con imprimaciones coloreadas, en las dos vírgenes que estudiamos destaca la presencia de blanco de plomo¹³. Esto permite situar su realización en una de las estancias del artista en la corte, pudiéndose plantear como hipótesis –atendiendo también a las razones estilísticas que han dado los historiadores–¹⁴ que fuera durante su segunda

estancia en Madrid (1645-52), periodo que como bien dice Wethey fue el más productivo de la vida de Cano.

LUIS RODRÍGUEZ SIMÓN es doctor en Bellas Artes y profesor titular de Restauración de Pintura en la Universidad de Granada. Asimismo es investigador responsable de tres proyectos competitivos de I+D concedidos por el Ministerio de Ciencia y Tecnología para el estudio técnico-científico de la producción artística de Alonso Cano. Ha publicado diversos artículos sobre el proceso creativo y la identificación de pigmentos y aglutinantes de las principales pinturas de la etapa granadina del artista, que incluyen el ciclo de la vida de la Virgen de la catedral de Granada, y también sobre otros artistas de la escuela barroca granadina. lrsimon@ugr.es

MIGUEL ÁNGEL LEÓN COLOMA es doctor en Historia del Arte y profesor titular de Historia del Arte en la Universidad de Jaén. Asimismo es investigador de tres proyectos I+D concedidos por el Ministerio de Ciencia y Tecnología para el estudio técnico-científico e histórico-artístico de la obra de Alonso Cano y es autor de diversas publicaciones sobre la pintura y escultura del artista en Granada, así como de su influencia a través de la llamada «escuela granadina». maleon@ujaen.es

JAIME GARCÍA MÁIQUEZ es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Trabaja en el Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado investigando el proceso creativo en la pintura desde el punto de vista técnico. jaime.garcia-maiquez@museodelprado.es

RESUMEN: En este trabajo se aborda el estudio técnico comparativo de dos versiones de *La Virgen con el Niño* de Alonso Cano expuestas en el Museo de Bellas Artes de Granada (la llamada *Virgen del Lucero*) y el Museo del Prado. En ambas obras, Cano acusa la influencia técnica de Tiziano y plantea sus composiciones a partir de un grabado de Durero. La versión granadina, considerada obra de taller, es revalorizada por este estudio como obra autógrafa. Por otra parte, las pequeñas modificaciones introducidas en la versión del Prado permiten afirmar que *La Virgen del Lucero* es la primera versión y modelo, por tanto, de aquella. Las proporciones similares de las figuras de ambos lienzos apuntan a la utilización de calcos.

PALABRAS CLAVE: Alonso Cano pintor; *Virgen con el Niño*; versiones; calcos; estudio técnico; autoría

SUMMARY: In this work we discuss the comparative technical study of the two versions of *The Virgin and Child* by Alonso Cano, one on display at the Museum of Fine Arts in Granada (the so-called *Virgen del Lucero*) and the other at the Prado Museum. Both paintings suggest the technical influence of Tiziano, with Cano basing his compositions on an engraving by Durero. The Granada version, considered a studio work, is reassessed by this study as an autograph work. Moreover, slight changes in the Prado version imply that *The Virgen del Lucero* was the first painting of the two, and therefore, a model for it. The fact that the proportions of the figures in both canvasses are identical suggest that a tracing was used.

KEYWORDS: Alonso Cano painter; *Virgin and Child*; versions; tracings; technical study; authorship

Queremos agradecer al Ministerio de Economía y Competitividad la financiación de los proyectos de I+D con referencia: BHA2003-08671, HUM2006-09262 y HAR2010-19411, y al grupo de investigación HUM-839.

¹ H. E. WETHEY, *Alonso Cano: painter, sculptor, architect*, New Jersey, 1955, p. 55, y H. E. WETHEY, *Alonso Cano, pintor*, Madrid, 1958, p. 34.

² Adjetivo que desaparece en su revisión posterior: H. E. WETHEY, *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983, p. 59.

³ Desde el punto de vista material hay que reseñar que la tela de la *Virgen del Lucero* es más basta (7,4 hilos de trama por 7,7 de urdimbre) que la de *La Virgen con el Niño* (9,6 hilos de trama por 9,25 de urdimbre). El conteo de hilos de estos lienzos (y de todos los mencionados en este estudio) se hizo a partir de placas radiográficas y un *software* desarrollado por J. J. Murillo-Fuentes y F. J. Simois-Tirado, de la Universidad de Sevilla, basado en trabajos de C. R. Johnson Jr, de la Cornell University y colaboradores.

⁴ Informe de restauración de C. Quintanilla Garrido; Archivo de Restauración del Museo del Prado, 1991. La descripción del estado de conservación es la siguiente: «La capa pictórica está muy levantada por toda la superficie del cuadro, con peligro de desprendimiento por varias zonas a causa de la pérdida de adherencia de la preparación. Alteración del color del manto azul de la Virgen. Se advierten desgastes localizados, especialmente en el cielo y la cara de la Virgen. Barniz grueso y muy oxidado; gran suciedad acumulada adherida a la superficie».

⁵ M. GÓMEZ MORENO, «Alonso Cano, escultor», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 11 (1926), p. 24. Sobre la posesión de estampas de Dürero por parte de Alonso Cano véase B. NAVARRETE PRIETO y S. SALORT PONS, «El saber de un artista: fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano», en *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*, cat. exp., I. HENARES CUELLAR (dir.), Granada, Hospital Real, 2001, pp. 134-35.

⁶ E. PANOFKY, *Vida y arte de Alberto Dürero*, Madrid, 1982, pp. 212-13.

⁷ J. MOLANUS, *Traité des saintes images*, F. BOESPGLUG, O. CHRISTIN y B. TASSEL (eds.), París, t. 1, 1996, pp. 243-44 y 474. F. PACHECO, *El arte de la pintura* [1649], B. BASSEGODA i HUGAS (ed.), Madrid, 1990, p. 607.

⁸ También aparece en la versión de Budapest y en los lienzos de la capilla mayor de la catedral de Granada dedicados a la Encarnación, Visitación y Purificación. 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* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando); en la *Muerte de san Juan de Dios* (Granada, Museo de Bellas Artes), etc. Véanse F. J. MARTÍNEZ MEDINA, «El ciclo de la vida de la Virgen de la Capilla Mayor», en F. J. MARTÍNEZ MEDINA *et al.*, *Alonso Cano y la Catedral de Granada*, Granada, 2002, p. 52; M. A. LEÓN COLOMA y L. R. RODRÍGUEZ SIMÓN, «La Encarnación de Alonso Cano en la Catedral de Granada: estudio formal e icono-

gráfico», en *IX Congreso internacional de rehabilitación del patrimonio arquitectónico y edificación*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, vol. 1, pp. 327-32.

⁹ C. CENNINI, *El libro del Arte* [1437], Madrid, 1988, cap. CXLVII: «De qué forma se pintan los rostros, las manos, los pies y todas las carnes», pp. 183-85.

¹⁰ Igual a la encontrada en *La recuperación de Babia de Todos los Santos* (P-885) de Maíno, *La emperatriz Margarita de Austria* (P-888) de Martínez del Mazo o *Noé y su familia después del diluvio* (P-5086) de Frias y Escalante. M. G. GAYO y M. JOVER DE CELIS, «Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España», *Boletín del Museo del Prado*, 46 (2010), pp. 39-59 (aquí pp. 58-59).

¹¹ L. R. RODRÍGUEZ SIMÓN, *Alonso Cano en el Museo de Bellas Artes de Granada. Estudio técnico*, Granada, 2000; L. R. RODRÍGUEZ SIMÓN, «La técnica pictórica de algunas obras de Alonso Cano», en *Alonso Cano. Arte e iconografía*, cat. exp., D. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN (dir.), Granada, Museo Diocesano, 2002, pp. 145-57; E. MANZANO MORENO *et al.*, «“La Visitación” de Alonso Cano en la Catedral de Granada: examen técnico y análisis químico de la pintura», en S. RUBIO BRAVO (coord.), *Actas de la XII Reunión del Grupo Regional Andaluz de la Sociedad Española de Química Analítica-GRASEQA*, Córdoba, 2010, p. 171; E. MANZANO MORENO *et al.*, «A new perspective of knowledge on the Alonso Cano painting (Spanish Golden Age) by micro-analytical techniques», en *Proceedings Book. AIPND-Art 11. 10th International Conference on non-destructive investigations and*

microanalysis for the diagnostics and conservation of cultural and environmental heritage, Florencia, 2011, enlarged paper PM-3.

¹² *La Cabeza de la Virgen* de Budapest, tracionalmente considerada posterior (1646-50), está copiando también *La Virgen del Lucero*, lo que sitúa de nuevo esta obra como el primer modelo pictórico de las versiones que se conservan.

¹³ Los estudios técnicos de la obra de Cano que se han desarrollado desde 1998 apuntan a que habitualmente las preparaciones de todos aquellos cuadros que el pintor realizó en sus distintas estancias madrileñas tienen una preparación con un tono blanquecino, compuesta mayoritariamente por blanco de plomo junto a la calcita. Véase RODRÍGUEZ SIMÓN, *op. cit.* (nota 11), 2000, pp. 214-19; L. R. RODRÍGUEZ SIMÓN, «Examen técnico-científico de una obra del pintor granadino del siglo XVII Juan de Sevilla: “la transverberación del corazón de San Agustín”», *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 25 (1998), pp. 71-79; O. L. R. RODRÍGUEZ SIMÓN, «Il trattato di Pacheco e la Scuola pittorica barocca di Granada», *Kermes: la rivista del restauro*, 36 (1999), pp. 36-43.

¹⁴ Pintado en los años 1646-50, según E. ORORZCO DÍAZ, «Alonso Cano y su escuela», en *Centenario de Alonso Cano en Granada*, 2 vols., cat. exp., Granada, Hospital Real, 1968, t. II (1970) n° 28, p. 59; o en 1646-48 según WETHEY, *op. cit.* (nota 2), n° 48, p. 129.