



**HOMENAJE
A
JOSÉ MARÍA CABRERA**





ANÁLISIS DE UN ANÁLISIS DE JOSÉ MARÍA CABRERA

Tiene ya casi 45 años y durante nueve días, en 1965, centró las investigaciones de José María Cabrera. Se trata nada más, y nada menos, que de un pequeño fragmento de resina acrílica fijado en una ficha extraordinariamente confeccionada. Pienso que es el primer corte estratigráfico que se hizo de una pintura del Museo del Prado y, seguramente, también lo sea de las demás obras de arte en colecciones españolas, según la técnica puesta a punto en ese momento por el entonces llamado Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA), en donde Cabrera realizaba su doctorado con el profesor Paul Coremans. Por su interés y significado, éste es uno de los regalos más preciados de los que él me ha hecho través de tantos años de colaboración.

En el año de referencia, unas microscópicas muestras, de zonas originales y de repintes, del retrato de *Cristina de Suecia a caballo* (P1503), pintada en torno a 1653 sobre un gran lienzo por Sébastien Bourdon, fueron enviadas para su análisis por Gratiniano Nieto Gallo, Director General de Bellas Artes y fundador del Instituto Central de Conservación y Restauración de Madrid (germen del actual Instituto del Patrimonio Cultural de España), a nuestro homenajeado para su análisis. La obra estaba siendo restaurada en los talleres del Museo por el restaurador Enrique Alarcón, cuando Francisco Sánchez Cantón era el director de la pinacoteca. El problema radicaba en conocer cómo era la pintura original para poder así determinar unos repintes antiguos que la obra tenía de anteriores intervenciones.

Es increíble observar cómo tres minúsculas partículas fueron incluidas en la resina, trabajadas y analizadas al mismo tiempo, lo que denota su gran habilidad manual, pero más sorprendente resulta la cantidad de información que Cabrera supo extraer y reflejar en esta cartulina abigarrada, aunque con un miniaturismo límpido, que está totalmente elaborada a mano; desde el trazado a tinta azul y roja de los distintos apartados que contiene, a la gran cantidad de resultados e interpretaciones de los mismos deducidos de la investigación, escritos por ambos lados de la ficha con una juvenil, pulcra y perfecta caligrafía. No podemos dejar de mencionar los dos esquemas dibujados con exactitud, y acompañados de las medidas de los diversos estratos de color, de la visión microscópica de los cortes de la pintura.

La personalidad de José María y su profesionalidad quedan reflejadas en este particular informe: minuciosidad y precisión exhaustivas, rigor

científico, generosidad para transmitir sus investigaciones y grandes dotes didácticas para que todos puedan comprender con exactitud lo que quiere expresar a través de un claro y sencillo lenguaje.

Este método de trabajo, a su regreso de Bruselas, fue el que estableció para los análisis de pigmentos en el ICCR, cuyos laboratorios creó, centro del que fue director antes de dejar la Institución en el año 1985. Él también fue el promotor entusiasta de la puesta en marcha de los estudios técnicos de las obras que se conservan en el Museo del Prado, iniciados durante la dirección de Xavier de Salas y José Manuel Pita Andrade, y en los que trabajamos desde entonces. Los comienzos y la evolución durante muchos años de los sistemas empleados en los distintos laboratorios para el estudio, mediante cortes estratigráficos, de las «hechuras» de la pintura fueron publicados en el número 13 de la revista PACT (José María Cabrera y Carmen Garrido, «Cross-sections», *Chapter VIII. Art History and Laboratory. Scientific Examination of Easel Paintings. Council of Europa*, Estrasburgo, PACT, 1986, pp. 155-169). En el Instituto, Cabrera dio una importancia capital a la realización de láminas delgadas a partir de estos cortes, práctica que en el Museo del Prado hemos realizado hasta finales del siglo pasado. El trabajo durante tanto tiempo nos ha demostrado la necesidad de este paso fundamental, además de para conocer los pigmentos que constituyen los distintos estratos de pintura que se superponen en la elaboración de un cuadro, para poder comprender la función que cada uno de ellos y los aglutinantes tienen en el proceso creativo del pintor. Hoy, que se realizan tantas muestras en todos los lugares de España, sigue resultando ejemplar este modelo y la función propia que ha perseguido siempre su autor, donde ha primado, aún más que la exposición de datos, la búsqueda del sentido y el porqué de la presencia de cada elemento, lo que conduce al conocimiento de los numerosos recursos y secretos que encierran las técnicas de los artistas.

Esta idea se manifiesta de forma incipiente en los exhaustivos apartados de la ficha, y sobre todo en la *Nota* explicativa escrita en el reverso de esta delicada, esforzada y preciosa «Ópera Prima» del maestro de tantos investigadores en la Conservación de nuestro Patrimonio.

CARMEN GARRIDO

CARMEN GARRIDO

2L/LX DI. 115M		Muestra de pintura procedente de "un cuadro de Sebastian Bourdon" enviada por el Museo del Prado a Traves del I.C.C.R. (Madrid)				Fecha del analisis 10-Mayo-1965
SITUACION e INDICACIONES GENERALES	ESPESOR (en μ)	ESQUEMA DE LA ESTRUCTURA	COLOR APARENTE	COMPOSICION DEL COLOR		
				VALORACION VISUAL	NATURALEZA DE LOS PIGMENTOS	LIANTE (SOLUBILIDAD)
A Muestra denominada "REPINTE"	40-100 mas de 300 (incompleta)		Azul verdoso Blanco-amar. lleno	-2- Fondo azul-verd. homog. gran. "fino" + "escasos" gran. azul-marino grues. -1- Blanco-amar. homog. gran. "fino" + "indicios" gran. rojos "mediano"	-2- Blanco de plomo Azul de Prusia Ultramarino artificial. -1- Blanco de plomo con mucho Ocre	Acetate secativo Soluble en la mezcla alcohol-Toluol+ Benz. (1:1:1)
B Muestra denominada "ORIGINAL"	incompleta 15-50 ± 5 ± 25 ± 15 190-160 incompleta		azulada? verde claro translucida azul claro Blanco amar. lleno Marron claro Rojo intenso	-7- No ha podido ser estudiada pues las muestras recibidas son de fectuosas. -6- Fondo verdoso homog. gran. "fino" + "escasos" azul marino gran. "med." + "indicios" rojo, gran. "med." -5- Aspecto resinoso. Muy gastado. -4- Fondo blanco homog. gran. "fino" + "abundante" azul. grano "med." -3- Blanco amar. homog. gran. "med." -2- Fondo marron homog. gran. "fino" + "abundante" blanco gran. "grueso" + "indicios" rojo gran. "grueso" -1- Rojo homog. grano "fino"	-7- no identificada -6- Blanco de Plomo. Azul de Prusia Ultramarino artificial Ocre -5- Barniz resinoso -4- Blanco de Plomo (esp.) Lapis lazuli. -3- Blanco de Plomo muy car- gado de liante. -2- Ocre Calcita (CO ₃ Ca). Ocre -1- óxido de hierro rojo,	7 y 6- Acetate secativo Solubilidad 5- Resina 4, 3, 2 y 1 Acetate secat. no soluble en H+T+B (1:1:1)

Nota:

La técnica de las capas mas antiguas de la muestra denominada "Original" es la del aceite. La construcción: "preparación roja"⁽¹⁾, "capa de impresión (imprimatura)"⁽²⁾, "capa de isolación"⁽³⁾, "color". A continuación un barniz mas o menos espeso (limpieza?). La capa siguiente esta construida con blanco de plomo mas azul de Prusia⁽¹⁾ al que han añadido un poco de Ultramarino artificial⁽²⁾ para acentuar el tono azul y un poco de ocre para calentar el color; el liante a base de aceite secativo. La capa siguiente (nº 7 del esquema) no se ha podido analizar pues las muestras son defectuosas.

La muestra denominada "Repinte" consta de una preparación muy espesa a base de blanco de Plomo (mas de 300 μ) a la que se superpone un azul-verdoso a base de Azul de Prusia diluido con blanco de plomo y conteniendo granos de Ultramarino artificial; el liante a base de aceite secativo.

La diferente solubilidad de las capas nos permite establecer una diferencia neta entre la parte anterior al barniz (5 del esquema) y el denominado repinte pero no nos autoriza a aventurar una hipótesis de tratamiento.

(1) azul de Prusia: - Obtenido por primera vez en Berlin en 1704, se emplea en pintura desde 1710.

(2) Ultramarino artificial: - Obtenido en 1814-1830 (Francia, Alemania), se emplea en pintura desde 1830.

Bruselas, 18-Mayo-1965; José M^o Cabrera Garrido