

Romina Gatti. “Estudios iconográficos y materiales para la restauración del *Cristo de la paciencia*, de la iglesia San Ignacio de Loyola”, *TAREA* 7 (7), pp. 180-194.

RESUMEN

El presente trabajo describe los procesos de conservación y restauración llevados a cabo en la obra *Cristo de la paciencia*, una pintura colonial sudamericana perteneciente a la iglesia de San Ignacio de Loyola, en Buenos Aires. Durante la intervención, la aparición de imágenes ocultas bajo sucesivos estratos de pintura alteró significativamente la composición y generaron la inquietud sobre un cambio iconográfico de la pieza. Los nuevos hallazgos exigieron un estudio histórico, técnico y material más exhaustivo, que llevó a cambiar el plan de trabajo inicial, para conservar la funcionalidad, historia y deseos del propietario de la obra.

Palabras clave: *Restauración, pintura colonial, cambio iconográfico, estudio material.*

ABSTRACT

“Iconographic and Material Studies for the Restoration of *The Christ of Patience* in San Ignacio de Loyola Church”

This work describes the conservation and restoration processes carried out in the work *Cristo de la paciencia*, a South American colonial painting, belonging to the Church of San Ignacio de Loyola in Buenos Aires. During the intervention, the appearance of images hidden under successive layers of painting, significantly altered the composition and raised concerns about an iconographic change in the piece. The new findings required a more exhaustive historical, technical and material study, which led to the change of the initial work plan, to preserve the functionality, history and wishes of the owner of the work.

Keywords: *Restoration, Colonial painting, Iconographic change, Material study.*

Fecha de recepción: 31/7/2020

Fecha de aceptación: 27/8/2020

Estudios iconográficos y materiales

para la restauración del *Cristo de la paciencia*,
de la iglesia San Ignacio de Loyola

Romina Gatti¹

La restauración permite abordar las obras por intervenir desde variadas dimensiones y, mediante el trabajo interdisciplinario, este acercamiento otorga la posibilidad de conocer de manera integral todos los aspectos que conforman una pintura.

Este estudio presenta la restauración del *Cristo de la paciencia*, una obra que inicialmente no tenía grandes problemáticas ni un gran atractivo estilístico. Sin embargo, en el comienzo del tratamiento, la aparición de ciertas figuras en la composición pictórica, que modificaban la estética de la obra y su temática, alteró la propuesta primera de intervención y exigió una nueva estrategia de trabajo.

A fines de 2016, ingresó al IIPC-TAREA un cuadro de estilo colonial que, según su propietario, provenía de la zona del Cuzco y que podía asociarse a simple vista con un “Cristo de la paciencia”. La descripción que Héctor Schenone hiciera de aquel tema iconográfico indica que Jesús espera la muerte sentado sobre una piedra, desnudo con su corona de espinas; su mejilla se apoya sobre su mano

¹ TAREA-IIPC/UNSAM, Argentina. rgatti@unsam.edu.ar.

derecha, mientras que su brazo izquierdo descansa sobre una de sus rodillas; se observa además una soga alrededor del cuello de Cristo, cuyo cuerpo exhibe huellas de la flagelación en el pecho, muñecas, codos, rodillas, muslos, tobillos y rostro (FIGURA 1).²

Cuando la obra arribó al taller para ser restaurada, la figura principal, ubicada en el centro de la composición, era la única figura visible en la pintura y, en el ángulo superior derecho, una rústica ventana cuadrangular enrejada completaba la pieza. Todo el fondo de la obra estaba cubierto, de manera plana, con una tonalidad azul en el cielo y una tierra rojiza en el suelo. Ya, a simple vista, era sospechosa la opacidad y la falta de tonalidades en la pintura. Las pinceladas que cubrían el fondo carecían de matices o modulaciones y, sin recurrir a demasiados estudios, se percibía una pieza completamente repintada.³

El *Cristo de la paciencia*, por su apariencia, estaba realizado con una técnica mixta sobre una tela que luego de los estudios pertinentes pudimos identificar como fibra de lino. La obra llegó en forma de rollo, sin ningún tipo de montaje o bastidor, y esta condición generó una pronunciada deformación en el soporte. Las dimensiones aproximadas no superaban 140 cm x 90 cm y el lienzo presentaba algunas roturas, parches, costuras y todo el perímetro del lienzo era irregular. Toda la pieza se encontraba sucia tanto en el reverso como en el anverso, donde además de percibir una imagen bastante alterada por las diferentes intervenciones, la ausencia de un barniz protector era evidente por la escasez de brillos y un acabado mate en toda la superficie pictórica.

La obra carecía de firma y fecha y conducía la investigación hacia dos focos. Por un lado, el estudio iconográfico sobre las características de la imagen podía orientarnos hacia un período estilístico, mientras que, por el otro, el estudio técnico de los distintos materiales de la estructura pictórica permitía aproximarnos a un posible período de elaboración.

Antes de dar comienzo al diagnóstico del estado de conservación y al estudio material de la pintura, indagamos sobre la iconografía relacionada con el *Cristo de la paciencia*. Este tema iconográfico, difundido en las regiones de misiones jesuíticas del Paraguay, fue traído al continente americano por los católicos alemanes o nórdicos, sin embargo, circularon escasas reproducciones en el Río de la Plata y otras partes de América. En el antiguo continente, las primeras apariciones con esta iconografía tuvieron lugar en el siglo XIV bajo el título “Señor de Piedad”, y se

2 Héctor H. Schenone. “Iconografía del arte colonial. Jesucristo”, en Mario Valledor (ed.): *Arte España*. Fundación, 1998, p. 316.

3 Romina Gatti y Nicolás Kwiatkowski. “Un Cristo de la Paciencia (y los preparativos para la crucifixión)”, en *EADEM UTraque Europa*. Buenos Aires, Argentina, 2018, pp. 203-217.



Figura 1. Anónimo, *Cristo de la paciencia*, año desconocido, técnica mixta sobre tela, dimensiones 140 x 90 cm. Foto: Sergio Redondo, TAREA-IIPC, UNSAM.

dispersaron por los países de Francia, Alemania y Flandes hasta el siglo XVI, pero con poco éxito en el territorio español, donde se encuentran escasas representaciones. La temática se mantuvo durante tres siglos como una imagen de devoción popular, pero sin lograr tener una obra maestra de gran revuelo, generando obras artísticas de poca importancia.⁴

En lo que se refiere a nuestro Cristo, distinguíamos dos particularidades que nos remitían a su elaboración durante el período colonial tanto su temática religiosa como las características de un barroco de la Contrarreforma católica, reflejado en el cuerpo simple y estilizado de nuestro caso de estudio. La estética sincrética, desarrollada en la escuela cusqueña, reinterpretaba los modelos europeos que circulaban en el territorio, pero con una sensibilidad distinta, producto de sus creencias, vivencias y sentimientos,⁵ con imágenes estereotipadas y rígidas y con una paleta cromática restringida.⁶

La imagen fue el instrumento más potente y eficaz que dispusieron los conquistadores y misioneros para incorporar a su mundo la población nativa de América. Frente a las barreras de comunicación debida, en los inicios, al desconocimiento mutuo de los idiomas y, más adelante, a la limitada difusión de la lectura, las imágenes, mucho más que los libros, permitieron el acceso de los conquistados al conocimiento de la cultura y la religión europea. [...] Este marco explica el extraordinario desarrollo del arte pictórico colonial, en especial el de narraciones gráficas basadas en textos que relataban algún tema religioso, como las vidas de la Virgen, de Cristo y de los santos. Así se difundieron las series de cuadros dedicados a tales temas.⁷

La elección de los temas que representaban se debía a la demanda de las necesidades devocionales y litúrgicas, y los principales talleres artísticos estaban instalados en Potosí y Cuzco y exportaban incesantemente sus pinturas al resto del continente. Con el tiempo, estos centros se volvieron protoindustriales y los diferentes artistas se dividían las tareas de manufactura de una pintura, lo que generaba trabajos en menor tiempo, sin arrepentimientos y utilizando los materiales justos y necesarios. De esta manera especulábamos que la obra en cuestión provenía de estos talleres y que, sin duda, aunque el Cristo carecía de mayores atributos representativos, existía un grabado de referencia del cual se copió.

Respecto a la composición de los estratos analizados, fue posible distinguir dos tipos de pigmentos diferentes: aquellos de origen industrial,

4 Héctor H. Schenone. "Iconografía del arte colonial...", *op. cit.*

5 Víctor Mínguez Cornelles. "Sincretismo cultural", *Perú : indígena y virreinal* 1, 2005, pp. 196-201.

6 Andrea Jáuregui y Marta Penhos. "Las imágenes en la Argentina colonial. Entre la devoción y el arte", en *Nueva historia argentina: arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Vol. 1, 1999, pp. 45-105.

7 José E. Burucúa *et al.* *TAREA de diez años*. Buenos Aires, Fundación, 2000.

debido a su pequeño tamaño de partícula, y los pigmentos antiguos, los cuales poseen una dispersión de partículas heterogéneas con formas y tamaños irregulares, que se condice con una molienda artesanal.⁸ Considerando que la pintura se asociaba con el período colonial, época en la que los pigmentos se molían a mano, es posible inferir que todos aquellos estratos de molienda industrial, que fueron registrados, son agregados posteriores a la ejecución de obra. De esta manera, además del azul y la tierra rojiza, que recubrían todo el fondo de la imagen y que se identificaban como un grotesco repinte a simple vista, las tres coronas y algunas zonas de la cabeza del Cristo, a través de la observación de las estratigrafías, también se verificaron como reintegraciones más modernas.

Asimismo, durante los testeos de limpieza y remoción de repinte se vislumbró una figura al costado del Cristo, que fue confirmada con la observación de las estratigrafías. Con la necesidad de conocer el total de la superficie pictórica, se realizó un mosaico de imágenes radiográficas para buscar los elementos figurativos ocultos, y el estudio evidenció dos diferencias sustanciales. Por un lado, la construcción original del Cristo poseía una gran calidad técnica y, por otro, dos imágenes recortadas y de aspecto siniestro flanqueaban la imagen central. De esta manera, se confirmó entonces que los repintes ocultaban una iconografía diferente, pero además, que la obra había sido recortada, ya que las figuras laterales se encontraban incompletas (FIGURA 2).

Con estos nuevos hallazgos iconográficos se presentó como interrogante si nuestra obra se mantenía como un “Cristo de la paciencia”. Por un lado, la ventana y los colores indicaban que nuestro personaje estaba en un interior, mientras que las distintas descripciones sobre este tema hablan de un Cristo al aire libre luego de haber atravesado la Vía Dolorosa. El segundo indicio inquietante lo provocaban los nuevos personajes, una presencia ajena a este tipo iconográfico (FIGURA 3).

Las diferentes pesquisas nos condujeron al norte y centro de Europa donde, desde fines del siglo XV, comenzaron a reproducir, con el nombre *Christus Im Elend*, un Cristo de la paciencia resignado a la espera de su muerte, desnudo y con su corona de espinas, maniatado con cuerdas pero que, ocasionalmente, se lo podía ver rodeado de verdugos que cavaban los pozos de las tres cruces o que terminaban los ajustes de la crucifixión. De ese modo son relevantes las pinturas de Hans Holbein el Viejo (ca. 1500),

8 Mariana Calderón Mejía *et al.* “The role of restoration and scientific examination for the accurate attribution of a European painting in South America”, *Rendiconti Lincei. Scienze Fisiche e Naturali*, abril de 2020. I. Osticioli *et al.* “Analysis of natural and artificial ultramarine blue pigments using laser induced breakdown and pulsed Raman spectroscopy, statistical analysis and light microscopy”, *Spectrochimica Acta - Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, Vol. 73, N.º. 3, 2009, pp. 525-531.



Figura 2. Tomas de muestras, equipo XRF. Anónimo, *Cristo de la Paciencia*, año desconocido, técnica mixta sobre tela, dimensiones 140 x 90 cm. Foto: Laboratorio TAREA-IIPC, UNSAM.

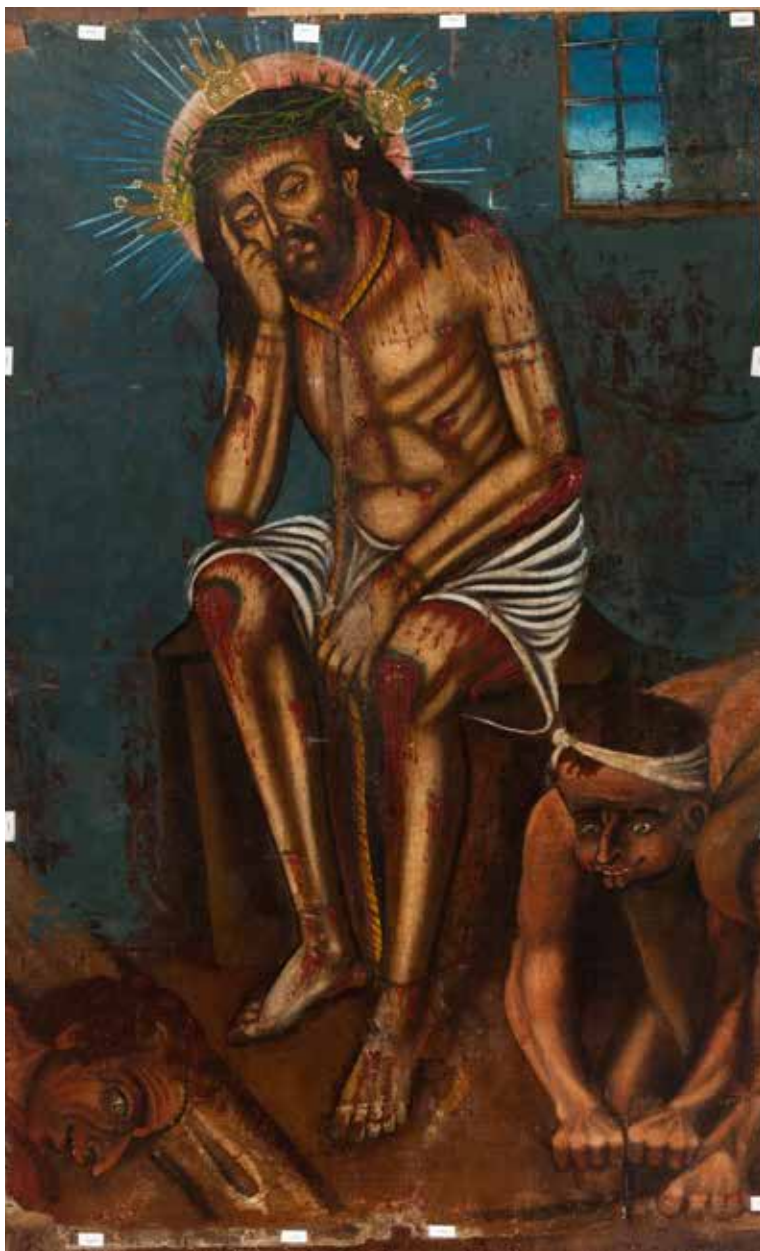


Figura 3. Avances de remoción de repintes. Anónimo, *Cristo de la Paciencia*, año desconocido, técnica mixta sobre tela, dimensiones 140 x 90 cm. Foto: Sergio Redondo, TAREA-IIPC, UNSAM.

para la iglesia de Donaueschingen, y la de Cornelis Engebrechtsz (ca. 1520), ubicada en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes.

No obstante, esta temática llegó al mundo hispánico posteriormente. En 1620, Juan Ribalta pintó en Valencia una obra sobre el tema de los preparativos de la crucifixión, que se conserva en el monasterio de San Miguel de los Reyes y, por otra parte, hacia 1635 Alonso Cano llevó a cabo el *Cristo de la clemencia*, que podemos apreciar en la iglesia de San Ginés de Madrid, donde aparece un esbirro carpintero a la derecha de Jesús. Con los hallazgos de estas imágenes suponemos que estas u otras similares pudieron servir como modelo para ser copiadas por los artistas coloniales (FIGURAS 4 y 5).

Es así como creemos que, originalmente, nuestra obra fue pintada como un *Cristo de la paciencia con los preparativos para la crucifixión*, pero que, producto de posibles daños y deterioros, se tomó la decisión de cortar el lienzo. De esta manera, se mutilaron personajes y desaparecieron características iconográficas, y los personajes remanentes e incompletos fueron cubiertos con una base azul para la parte superior y terrosa para el suelo. De ese modo, quedaron ocultas las figuras que podían remitirnos al tema original, y con esta nueva apariencia la imagen resultaba más cercana al *Cristo en la piedra fría*, como el célebre grabado de Collaert (FIGURA 6) que a la iconografía conocida como *Cristo de la paciencia*.⁹

Establecido el tema iconográfico se continuó con los estudios materiales para corroborar la época de la pintura. En ese sentido recurrimos a la fluorescencia de rayos X (XRF, por sus siglas en inglés), una técnica espectroscópica no invasiva, ya que no exige la toma de muestras y permite conocer los elementos químicos presentes en pigmentos y cargas. Como toda pintura de caballete, el Cristo estaba constituido por una combinación amplia de diversos estratos y pigmentos. Sin embargo, en este caso, se analizaron los “colores diagnóstico” (blanco, amarillos, rojos, azules y verdes), los cuales podían aportarnos los datos necesarios para contextualizar la obra cronológicamente. Aquellos que resultaron relevantes para nuestra indagación fueron, en primer lugar, un azul con presencia de cobalto (Co), que indicaba la posibilidad de un azul smalte, un pigmento encontrado en obras del altiplano jujeño y áreas de Cuzco y Potosí.¹⁰ Este color también fue encontrado en las obras del célebre pintor colonial Mateo Pizarro, a fines del 1600.¹¹ El smalte es un mineral

9 Romina Gatti y Nicolás Kwiatkowski. “Un Cristo de la Paciencia...”, *op. cit.*

10 Gabriela Siracusano. *Hacer, saber y poder*. Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, 2003.

11 Andrea Jáuregui y Marta Penhos. “Las imágenes en la Argentina colonial...”, *op. cit.*



Figura 4. Alonso Cano, *Cristo de la clemencia*, óleo sobre tela, ca. 1635, dimensiones 153 x 147 cm. Foto: Iglesia de San Gines, Madrid.



Figura 5. Juan Ribalta, *Preparativos para la crucifixión*, ca. 1620, óleo sobre tela, dimensiones 310 x 237 cm. Foto: Monasterio San Miguel de los Reyes, Valencia.



Figura 6. Jan Collaert, *Cristo en la piedra fría*, en el ciclo de la pasión, a partir de un dibujo de Stradano, grabado, ca. 1600.

de cobalto que comenzó a circular por Europa en el siglo XV y finalizó su producción hacia 1952,¹² lo que se condice con la presunta época de

12 Max Doerner. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona, Editorial, 1998, pp. 41-84. Ralph Mayer. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid, Hermann Blume Ediciones-

nuestra obra. Otro pigmento encontrado fue el trisulfuro de arsénico, conocido como oropimente, producto a la presencia de arsénico (As) y su alta concentración en comparación con los restantes elementos registrados. Fue utilizado por los artistas, desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, pero existen registros de que su empleo perduró hasta fines del siglo XIX, donde la aparición del amarillo de cadmio –descubierto en 1817 pero implementado a partir del año 1830– logró sacarlo de circulación.¹³ De esta manera, la presencia de este pigmento en el Cristo habla de una pintura de una cierta antigüedad. Para terminar, otro de los pigmentos que llamó nuestra atención –aunque aún los resultados no fueron completamente concluyentes– fue el verde de Scheele, producto de la presencia de cobre (Cu) entre los elementos registrados, que fue empleado desde 1778 hasta principios siglo XIX y que restringiría la ejecución de la obra a un período aún más acotado. El resto de los colores identificados, como el blanco de plomo, por la alta concentración de plomo (Pb) en los elementos registrados, y rojo bermellón, producto de la presencia de mercurio (Hg), no resultaron determinantes ya que fueron usados por largos períodos e incluso algunos se siguen utilizando en la actualidad.

La indagación continuó con el fechado del material del soporte de la obra, mediante la técnica de datación por carbono 14 (C14), utilizando espectrometría de masa por aceleración (AMS, por sus siglas en inglés). Tomada una pequeña muestra de las fibras de la tela del soporte pictórico, se realizó un proceso de purificación y fue convertida a carbón gráfico para luego ser analizada por AMS mediante un protocolo desarrollado anteriormente.¹⁴ La medida calibrada de la concentración experimental de C14 arrojó, con un 95,4 % de confianza, que la muestra del lienzo analizada data del período comprendido entre el año 1670 y 1945. Dentro de este rango tan amplio, un porcentaje del 40,8 % pertenece a fechas entre 1670-1780, un 39,6 % al período comprendido entre 1795 y 1895 y solo un 15 % para las fechas ubicadas entre el año 1905 y 1945.

Si cruzamos los datos obtenidos por C14 con la información relacionada con los pigmentos investigados de la obra y sus épocas de uso, se

Tursen, 1993, pp. 26-187. Mauro Matteini y Arcangelo Moles. *La química en la restauración*. San Sebastián, Nerea S.A., 2001.

13 Max Doerner. *Los materiales de pintura...*, op. cit. Elisabeth West FitzHugh y Rosamond D. Harley. *Artists' Pigments*. Editado por Wes Fitzhugh Elisabeth. London, National G. London, Archetype Publications, 1997. Ralph Mayer. *Materiales y técnicas del arte*, op. cit.

14 F. Barile et al. "The new sample preparation line for radiocarbon measurements at the INFN Bari Laboratory", *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research, Section A: Accelerators, Spectrometers, Detectors and Associated Equipment*, octubre de 2018, pp. 9-11.

podría inferir que, de los períodos más probables arrojados por la datación, en aquel comprendido entre 1795 y 1895 se encuentra la mayor ocurrencia de los pigmentos caracterizados. Entre los otros rangos de tiempo algunos colores ya no se encuentran, ya sea por el hecho de que no fueron descubiertos o porque su uso se había discontinuado. De esta manera podemos concluir que la datación más probable del *Cristo de la paciencia y los preparativos para su crucifixión* ubica a la pintura entre el fin del siglo XVIII y el transcurso del siglo XIX.

Al finalizar la etapa de documentación, registro e identificación de los materiales se planificó un tratamiento para combatir los principales problemas de conservación y mejorar las condiciones estructurales y estéticas del objeto. Superadas la limpieza y la remoción de barnices y repintes, se corrigieron las deformaciones del soporte y se arreglaron los tajos, cortes y faltante del lienzo. Con la ayuda de alargues marginales adheridos en todo el perímetro del lienzo se tensó la pintura en un nuevo bastidor y la obra recuperó, de ese modo, la planimetría. La etapa final incluyó una minuciosa y larga tarea de reintegración cromática para completar las mermas y equilibrar el balance perdido luego de las diferentes intervenciones que sufrió el Cristo durante su accidentado derrotero (FIGURA 7).

Dada la complejidad y especialización requeridas en la realización de los análisis fisicoquímicos, el trabajo interdisciplinario se vuelve fundamental a la hora de encarar un trabajo de investigación de esta índole. Del mismo modo, los interrogantes sobre la iconografía original y sus alteraciones, el origen de las imágenes y las posibles atribuciones exigen otra mirada especializada.

De esta manera, la historia del arte y las ciencias químicas responden muchas de las preguntas que se plantean de forma aislada, sin embargo, es necesario que el restaurador conozca los resultados que cada disciplina aporta, con el fin de integrar toda la información, para luego concluir el diagnóstico de una manera holística.

El trabajo interdisciplinario llevado a cabo durante la restauración del *Cristo de la paciencia* y presentado en este estudio permitió develar los diferentes interrogantes que nos planteamos inicialmente sobre la iconografía original, el período al que correspondía la obra, las fuentes iconográficas de nuestra pintura, la evolución de los materiales y el devenir de la pieza.

Luego de finalizado el trabajo podemos concluir que, en cuanto a la materialidad, todos los estudios nos señalan que la obra pertenece al período colonial y que los nuevos personajes ocultos tras los repintes son originales. Los aportes más importantes fueron otorgados tanto por el análisis de los pigmentos, cargas y base de preparación mediante el uso de la fluorescencia de rayos X, como por los resultados obtenidos de la



Figura 7. Anónimo, *Cristo de la paciencia con los preparativos para su crucifixión*, ca. 1800, temple sobre tela, dimensiones 140 x 90 cm. Foto: Sergio Redondo, TAREA-IIPC, UNSAM.

interpretación de la datación por radiocarbono, la cual nos aportó un rango temporal al cual podría pertenecer la obra. Esto permitió relacionar los períodos más probables obtenidos por datación con la factibilidad del uso de los pigmentos encontrados en ellos. De esta manera, la correlación de los datos experimentales obtenidos, sumado al tipo de soporte proveniente de un lino reutilizado y la iconografía de la imagen descubierta, reunieron todas las características para afirmar que se trata de una pintura de la época colonial.

Durante la restauración, la sorpresa de la aparición de nuevos personajes nos llevó a elaborar otra estrategia de trabajo que fue guiada por las investigaciones preliminares. Por un lado, la observación de las estratigrafías nos permitió identificar los repintes y agregados y, a través de los estudios radiográficos, confirmamos la presencia de dos nuevas figuras y una gran calidad técnica en la ejecución del Cristo, ocultas tras las capas de repinte.

Los nuevos hallazgos exigieron un estudio histórico, técnico y material más exhaustivo. Así, se comenzó a indagar sobre las posibles fuentes iconográficas de la obra. La comparación con otras pinturas de la misma temática y del mismo período temporal alteró en parte la iconografía y mantuvo el *Cristo de la paciencia*, pero con el agregado de *los preparativos para su crucifixión*.

Especulamos que con el paso del tiempo la pieza sufrió distintos daños y, a causa del deterioro sufrido, el lienzo fue recortado. Asimismo, varios de los personajes de la iconografía primera se perdieron y, en el afán de preservar una imagen de culto, las figuras fragmentadas fueron cubiertas, quizás por incompletas o por su horrenda apariencia. De esta manera la pintura funcionó por algún tiempo, no determinado aún, como un *Cristo de la paciencia*, aunque la imagen se parece más al *Cristo en la piedra fría*, de Jan Collaert, del siglo XVII. Con la intervención de esta pintura colonial sudamericana, además de restaurar una pieza deteriorada y obtener datos de su composición material, se recuperó el mensaje original de la obra y el posible motivo que llevó a tapar las imágenes, además de sus nuevas dimensiones.

De este modo, a través de un trabajo interdisciplinario, las distintas tareas de restauración del *Cristo de la paciencia y los preparativos para su crucifixión* pudieron mejorar, recuperar y atenuar diferentes alteraciones que habían modificado la pintura original.