

# La conversión de un santo: una aproximación a la biografía cultural de una pintura de caballete

## *The Conversion of a Saint: An Approach to the Cultural Biography of an Easel Painting*

### **Florencia A. Iribarne-Lucato**

Universidad Nacional de San Martín  
Buenos Aires, Argentina  
[florenciairibarnelucato@gmail.com](mailto:florenciairibarnelucato@gmail.com)  
<https://orcid.org/0009-0002-8840-3746>

### **Damasia Gallegos**

Universidad Nacional de San Martín  
Buenos Aires, Argentina  
[dgallegos@unsam.edu.ar](mailto:dgallegos@unsam.edu.ar)  
<https://orcid.org/0000-0002-0608-5514>

### **Lucas Gheco**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Buenos Aires, Argentina  
[lgheco@unsam.edu.ar](mailto:lgheco@unsam.edu.ar)  
<https://orcid.org/0000-0003-4941-1196>

### **Fernando Marte**

Universidad Nacional de San Martín  
Buenos Aires, Argentina  
[fmarte@unsam.edu.ar](mailto:fmarte@unsam.edu.ar)

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s27186555/3a1vf1jg2>

### **Resumen**

Este trabajo presenta una aproximación a la biografía cultural de una pintura de caballete de estilo barroco, que ingresó en el año 2019 al Centro de restauración TAREA (EAYP, UNSAM). Para ello se investigó la obra material e iconográficamente a partir de un abordaje metodológico integral, empleando estudios organolépticos macroscópicos, estudios fisicoquímicos e investigación de fuentes documentales como líneas de evidencia complementarias y sucesivas.

Como resultado, se logró un acercamiento a los distintos episodios biográficos por los que atravesó la obra, desde su creación hasta la actualidad, otorgándoles un marco cronológico tentativo. Del mismo modo, se vislumbraron distintas características de la técnica de ejecución de la obra, lo que nos permitió estimar el origen de la pieza. Asimismo, se identificaron los elementos originales, las adiciones e intervenciones posteriores. Por último, el estudio y la observación minuciosa de la obra pusieron en tensión la atribución iconográfica con la cual la pieza ingresó al Centro, lo cual hizo que derivara en un cambio de interpretación.

### **Palabras clave**

Conservación, restauración, biografía cultural, pintura de caballete.

**Abstract**

An approach to the cultural biography of a Baroque-style easel painting, which entered the TAREA Restoration Center (EAyP, UNSAM) in 2019, is presented. To this end, the artwork was studied from both the material and iconographic points of view using a comprehensive methodological approach. Macroscopic organoleptic and physicochemical studies were performed, along with an examination of documentary sources, as complementary and successive lines of evidence.

As a result, an approximation to the different biographical episodes that the painting went through, from its creation to the present, was achieved. A tentative chronological framework was then provided for these episodes. Likewise, different characteristics of the artwork's pictorial technique were glimpsed, allowing for an estimation of the painting's origin. Additionally, the original elements, additions, and subsequent interventions were identified. Finally, the study and careful observation of the artwork put into tension the iconographic attribution with which the painting entered the Center, leading to a change in interpretation.

**Key words**

conservation, restoration, cultural biography, easel painting.

## Introducción

Las obras de arte se encuentran, desde su creación, en constante cambio debido a diversos factores naturales y antrópicos. La disciplina de la restauración propicia muchos de estos cambios durante las intervenciones decidiendo cuáles de esas transformaciones materiales se conservan, cuáles se eliminan o qué se adiciona. Esta elección está condicionada tanto por el estado de conservación de la pieza y las posibilidades técnicas de intervención, como por las valoraciones de los diferentes actores y los contextos en los que las obras circulan (Gallegos, 2016; González Tirado, 2010).

La palabra *restauración* proviene del verbo latino *restaurare*, que significa renovar o reparar. Este verbo, a su vez, está compuesto por el sufijo *re* que indica *repetición* o *intensificación*; y por *staurare*, que significa *establecer*. Por lo tanto, la palabra *restauración* indica el acto de devolver algo a cierto estado. Los fundamentos en los que se asienta esta disciplina han mantenido esta concepción asociada con la idea de *revival*, definiendo un estado “original” al que devolver la pieza en términos de pureza o de absolutidad (Cometti, 2015). Si bien las teorías clásicas difieren en cuál es realmente ese estado, su existencia es un presupuesto común a todas ellas. Por ejemplo, durante el siglo XIX, para Eugène Viollet-Le-Duc, desde una perspectiva que privilegia la estética de la obra, el estado prístino era el ideal, mientras que, para John Ruskin, era el estado en que se encontrara esta, desde una perspectiva que antepone su historicidad en desmedro de su apariencia (Gonzales-Varas, 2006).

Ya con los inicios de la sistematización de la disciplina, se publicó la primera teoría del restauro (Brandi, 1963) que se constituyó como el punto de partida y los cimientos de la restauración crítica. En ella, Cesare Brandi (1963) logró integrar la instancia estética y la histórica:

la restauración debe apuntar al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que sea posible lograrlo sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar ninguna huella del paso de la obra de arte en el tiempo (p. 17).

Sin embargo, a inicios del siglo XXI, la posibilidad real de conciliar ambas instancias fue puesta en tensión por Salvador Muñoz Viñas (2003) en la *Teoría contemporánea de la Restauración*. Allí propuso una transformación conceptual, partiendo de la premisa de que, si bien la restauración se define en función de sus objetos, lo que caracteriza las intervenciones de

esos objetos son rasgos establecidos por las personas y no inherentes a estos. En consecuencia, sugiere que los objetivos de la restauración de alcanzar cierto estado de la obra de arte están más relacionados con el reconocimiento, la valorización y la selección de uno de los múltiples estadios por los que atraviesa una obra a lo largo de su vida, que con develar objetivamente un estado único, puro o absoluto.



Ahora bien, ¿cuáles son los múltiples estadios que conviven o coexisten en una obra?, ¿qué lugar debemos darles a los diferentes episodios que pertenecen a su historia?, ¿qué transformaciones promovieron estos cambios en la historia del objeto? Estas preguntas, entre otras, se encuentran en los debates actuales sobre la disciplina (Appelbaum, 2010; Cometti, 2016; Muñoz Viñas, 2003) y son centrales en el marco de este trabajo.

Para abordar estos interrogantes, seleccionamos como caso de estudio una pintura de caballete de estilo barroco que ingresó en el año 2019 al Centro TAREA (EAyP, UNSAM) para su restauración. Se trata de un óleo sobre tela de 165 x 108 cm que pertenece al acervo de la Academia Nacional de la Historia, titulado *Alegoría Jesuítica de la Batalla de Lepanto*. En este se presenta una escena naval religiosa central con una cartela con un extenso texto en el margen inferior y un retrato de una figura masculina reconocible como un santo jesuita (imagen 1).

Imagen 1: Anónimo (s. f.). *Alegoría Jesuítica de la Batalla de Lepanto*. Academia Nacional de la Historia. Fotografía de la obra finalizada su restauración. Fotografía gentileza Centro TAREA.

En el momento de ingreso de la obra al taller la información sobre su derrotero era escasa. A partir de la restauración, esta carencia de datos sumada a ciertos indicios materiales (alteraciones cromáticas, intervenciones, posibles recortes del soporte, entre otros) nos llevó a preguntarnos sobre el devenir histórico de la pieza y los distintos estadios que podría haber atravesado hasta llegar al Centro. Para profundizar sobre este tema seleccionamos un abordaje teórico focalizado en la investigación de las biografías de los objetos y planteamos una metodología de múltiples líneas de análisis macro y microscópicas. Este artículo resume el trabajo llevado a cabo y se concentra en los resultados obtenidos hasta el momento, la trayectoria biográfica del cuadro y sus consecuencias en el trabajo de la restauración.

## **Biografía cultural de las cosas**

Desde ya hace varias décadas que la antropología y la arqueología han desarrollado diversos enfoques denominados comúnmente como biográficos, para investigar la pluralidad de significados y los múltiples agentes involucrados en los distintos episodios a lo largo de las historias de las cosas y lugares (Appadurai, 1986; Gosden y Marshall, 1999; Holtorf, 2002; Kopytoff, 1986). Desde estos enfoques, los objetos son analizados como si fueran personas, con trayectorias de vida particulares, observando los encuentros, las transformaciones, las conjunciones y las diseminaciones en cada etapa de sus biografías y los sujetos a los cuales dichos objetos se vincularon (Gastaldi, 2010). Sin embargo, vale mencionar que el ciclo de vida de las cosas es aún más complejo que el de las personas ya que, además de su nacimiento-vida-muerte, pueden transformarse, “morir” y “resucitar” muchas veces.

Estos desarrollos teóricos se basan en la premisa de que los cambios en los objetos dejan huellas materiales. De esta manera, un abordaje biográfico habilita la identificación y caracterización de las diferentes etapas a lo largo de la vida de las obras, sus transformaciones y resignificaciones.

## **Metodología y resultados**

La perspectiva biográfica implica la obtención de la mayor cantidad de información posible acerca de los objetos cuya biografía se quiere trazar, y exige concentrarse en aquellas huellas que permiten identificar y secuenciar los distintos episodios o estadios atravesados. Para ello

se estudiaron tanto aspectos específicos de la propia pintura como información vinculada con métodos de manufactura, propiedades de los materiales, referencias sobre objetos relacionados, historia del arte y cultura general.

Para esta caracterización, se articularon diferentes líneas de evidencias sucesivas y complementarias: examen organoléptico macroscópico, estudio físicoquímicos microscópicos e investigación de fuentes documentales. Finalmente, se integraron todos los resultados y la información fue utilizada para alcanzar una primera aproximación a la biografía cultural del cuadro.

### Examen organoléptico

El examen organoléptico se dirigió a conocer la constitución y las características de la pintura, y a la detección de indicadores materiales macroscópicos que pudieran dar indicios sobre su biografía. Se consideraron todas las partes constituyentes de la obra y sus características individuales, así como su estado de conservación y el funcionamiento del conjunto. Se utilizó para ello radiación de diferentes tipos (visible difusa, rasante y transmitida y radiación ultravioleta) combinada con herramientas de magnificación. Se recurrió también al procesamiento digital de las fotografías de la pieza mediante el *plugin DStretch®* del software *ImageJ®*.

Luego de aplicar la metodología descripta, fue posible afirmar que el marco de la pintura, de madera torneada con motivo geométrico, por su manufactura, ciertas marcas en los listones y el estado de conservación, fue realizado en siglo XIX en territorio americano.

En cuanto al soporte principal, se trata de un lienzo que tuvo múltiples intervenciones estructurales y que, a su vez, presenta una marca horizontal en el reverso de la tela que delataría la presencia de otro bastidor en el pasado. Aun cuando el actual posee encastres fijados con tarugos y clavos de cierta antigüedad, tanto el estado de conservación de la madera como ciertas marcas en los listones indicarían una factura reciente, vinculada al siglo XX. Por otro lado, a partir del procesamiento de fotografías del anverso de la obra, con el *plugin DStretch®* del software *ImageJ®*, se pudo observar una línea de texto incompleta que se ubica por debajo de la última frase visible actualmente, denunciando el recorte del lienzo original a lo largo de todo el margen inferior.

En cuanto a la estructura pictórica, se pudo identificar una base delgada de coloración amarronada y distribución uniforme que, por su acabado mate, se presume está conformada por un medio acuoso. Con respecto a la capa pictórica, aunque no fue verificada analíticamente, por su aspecto y comportamiento, se estima que se trata de una pintura al óleo (pigmentos aglutinados con aceites secantes de origen vegetal). La paleta es reducida; registra colores tierras, negro, rojo, ocre, blanco y azul y su espesor es relativamente fino, con empastes en zonas de brillos. El estado de conservación de toda la estructura pictórica es regular: con presencia de abrasión en su superficie, adhesión deficiente, gran cantidad de mermas y un agrietamiento generalizado. Asimismo, en cuanto a las intervenciones anteriores, por la variación de los patrones de agrietado y el contraste entre la estructura del original y las adiciones, se diferenciaron grandes áreas con reposiciones concentradas, principalmente, en la cartela y las zonas perimetrales, coincidentes con los injertos y refuerzos del soporte agregados en las intervenciones pasadas. Estas observaciones pueden interpretarse como diferentes eventos de restauración sobre la pintura.

Asimismo, asociado con el paso del tiempo, presentaba una marcada alteración cromática con un oscurecimiento general y una pérdida de matices generada por la combinación del envejecimiento propio de los materiales, el fondo oscuro y las limpiezas que posiblemente eliminaron veladuras, detalles de transiciones cromáticas y adelgazaron su espesor. Además, pudo discriminarse que, al menos, existieron dos instancias de repinte y retoque de la obra: una más antigua que se encontraba por debajo de la capa de protección final —y por tanto fue realizada con anterioridad a su aplicación—, y otra posterior con repintes que se revelaron por encima de esta. Por otra parte, observando la capa pictórica con luz rasante, se evidenciaron estucados y repintes que se corresponderían con una intervención realizada con intenciones de cubrir una marca coincidente con aquella observada en el reverso del lienzo. Del mismo modo, en toda el área de reposición de masillas, las antiguas reintegraciones completaban tanto la imagen como el texto de la cartela que, en algunas zonas, dejaban entrever indicios de caracteres y palabras por debajo de los repintes.

Por último, a partir de la observación de la pintura con radiación UV, pudo confirmarse la presencia de una capa de protección aplicada con brocha, de forma heterogénea. Se estima por su solubilidad que se trataba de una resina natural, con una coloración ámbar y un acabado semimate e irregular. Debido a las diferentes coloraciones de repintes y sustancias filmógenas, evidenciadas por la fluorescencia UV, se pudo establecer que la última capa de barniz era parte



de una intervención de restauración más reciente y que las otras capas resinosa detectadas fueron removidas, de forma parcial, en otras oportunidades.

### Estudio fisicoquímico microscópico

Los exámenes científicos se emplearon para conocer la composición fisicoquímica de los materiales. Este abordaje analítico empleó una técnica no invasiva para tomar mediciones químicas elementales (espectroscopia de fluorescencia de rayos X, FRX) y, luego, se recurrió al estudio de micro-muestras y secciones transversales por microscopía óptica.

### FRX

Se efectuaron un total de 27 mediciones considerando la posibilidad de determinar aquellos materiales que pudieran brindar información específica sobre el período y el lugar donde se realizó la obra y sus partes, la caracterización de la técnica pictórica e intervenciones posteriores. Para relevar los pigmentos de la obra, las mediciones con FRX se organizaron por color: blancos, rojos, azules y amarillos. En la imagen 2 se señala el lugar del que fueron tomadas cada una de ellas, y un resumen de los resultados se puede ver en la tabla 1.

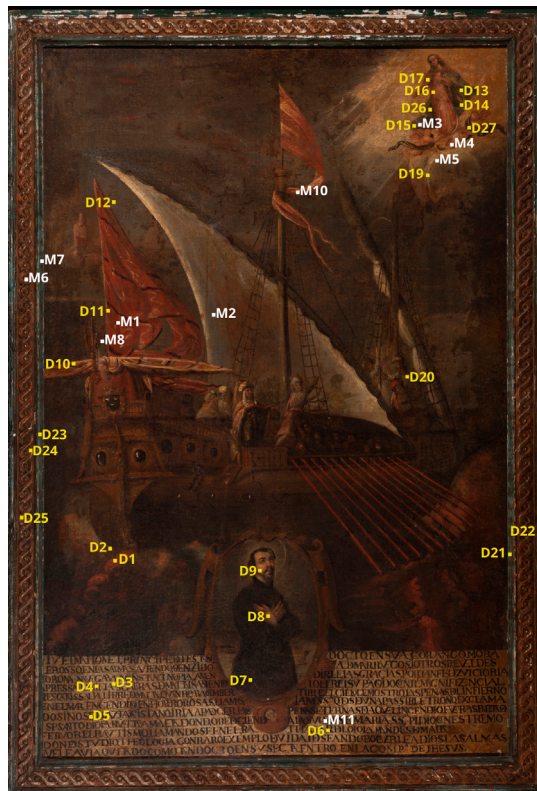


Imagen 2: Ubicación de mediciones por FRX (D, indicadas en amarillo) y de extracción de micro-muestras (M, indicadas en blanco).



| Color    | N° medición | Ubicación    | Elementos encontrados | Compuestos tentativos | Cronología de uso                          |
|----------|-------------|--------------|-----------------------|-----------------------|--|
| Rojo     | D11         | Obra         | S, Hg                 | Bermellón             | s.IV a.C - actualidad                      |
| Azul     | D26         | Obra         | Co                    | Esmalte               | sXV- sXIX                                  |
|          | D12 - D21   | Obra y marco | Fe                    | ¿Azul de Prusia?      | 1735 (España)/ 1776 (América) - actualidad |
|          |             |              | ...                   | ¿Índigo?              | Antigüedad - s.XIX                         |
| Blanco   | D3          | Obra         | Pb                    | Blanco de plomo       | 372 a.C - s.XX                             |
|          | D21         | Marco        | Zn                    | ¿Blanco de zinc?      | 1850 - actualidad                          |
|          | D19 - D21   | Obra y marco | Ti                    | Blanco de titanio     | c.1920 - actualidad                        |
| Amarillo | D19         | Obra         | Fe                    | Ocre amarillo         | Prehistoria - actualidad                   |

Tabla 1: Resumen de elementos encontrados mediante FRX y posibles pigmentos asociados con cronología de uso.

Las mediciones tomadas en puntos blancos arrojaron en su mayoría la presencia de plomo (Pb) y algunas de titanio (Ti). El Pb en colores blancos o claros es indicio del uso del pigmento blanco de plomo ( $(\text{PbCO}_3)_2 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ), el más utilizado por los artistas, especialmente para pintar al óleo hasta fines del siglo XIX, por sus propiedades secativas y buen poder cubriente (Mayer, 1991). El Ti, por su parte, se asocia con el pigmento blanco de titanio ( $\text{TiO}_2$ ) y, dado que fue sintetizado por vez primera en 1920 (Castellá *et al.*, 2020), su presencia resulta en una disonancia temporal con la factura inicial de la obra. Por otro lado, todas las mediciones tomadas en el marco dieron como resultado la presencia de zinc (Zn), habitualmente relacionado con el pigmento blanco de zinc sintetizado desde mediados de siglo XIX (Castellá *et al.*, 2020).

Los espectros tomados en las zonas de color rojo son coherentes entre sí con presencia de azufre (S) y mercurio (Hg). Dentro del abanico de rojos existentes, la combinación de Hg con S permite suponer que el rojo analizado es bermellón ( $\text{HgS}$ , sulfuro de mercurio), pigmento utilizado ampliamente desde la Antigüedad hasta tiempos modernos (Ashok, 1993; Mayer,

1991). Continuando con los amarillos, la detección de hierro (Fe) en todas las mediciones llevó a inferir que el pigmento utilizado en la pintura fue amarillo ocre ( $\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$ ). La coloración amarilla en este pigmento es dada por la goethita, un mineral de Fe, ampliamente utilizado desde tiempos prehistóricos hasta la actualidad. Cabe mencionar que la bibliografía específica sobre representaciones religiosas hace referencia a la utilización de este pigmento, combinado con blanco de plomo, para pintar las auras doradas de la Virgen (Schenone, 2008).

Las mediciones tomadas en cielo para analizar los azules no fueron determinantes. Se estima que el (o los) artista pudo haber empleado azul de Prusia ( $\text{C}_{18}\text{Fe}_7\text{N}_{18}$ ), por la detección de Fe, o azul índigo, pigmento orgánico cuya detección elemental no es posible mediante FRX. El azul de Prusia fue descubierto en 1704 y tuvo una temprana incorporación en la paleta de pintores españoles y americanos: en España hacia 1735 (Bruquetas Galán, 2010) y en América hacia 1776 (Siracusano, 2005). Por otro lado, el azul índigo se preparó desde la Antigüedad y su empleo se registra también tanto en obras americanas como españolas; a su vez, se establece el cese de su uso en pintura al óleo a fines de siglo XVIII (Bruquetas Galán, 2010). El caso del manto de la Virgen fue distinto ya que en las mediciones se identificó cobalto (Co) junto con níquel (Ni). Esto indicaría el uso de esmalte ( $\text{CoSO}_3$ ) ya que el Ni suele detectarse como impurezas en las mediciones de este pigmento (Tomasini *et al.*, 2016). El esmalte se utilizó en la pintura de caballete del siglo XVII y XVIII, tanto en España (Bruquetas Galán y Cuesta, 1997; Doménech-Carbó *et al.*, 2012; Križnar *et al.*, 2019) como, desde siglo XVII, en América colonial (Seldes, 1994; Siracusano y Burucúa, 2001; Tomasini *et al.*, 2013).

Por último, elementos comunes en todos los puntos medidos se vinculan con los componentes propios de la base de preparación, subyacente a la capa pictórica. En este caso se identificaron azufre (S), plomo (Pb), calcio (Ca) y hierro (Fe). Es importante destacar que, en la pintura española del siglo XVII, se utilizaron gruesos aparejos de yeso coloreados sobre los que se realizaban finas imprimaciones también coloreadas (Gayo y de Celis, 2010) con pigmentos pardos, rojos y negros a base de tierras debido a su accesibilidad y disponibilidad. Inicialmente, se mezclaban con una carga como sulfato de calcio, aglutinados con agentes secativos para brindar la estructura al estrato (Véliz, 1982). Esta información analizada, en conjunto con los elementos químicos comunes hallados, nos permitió inferir que la base de preparación de la obra en estudio está formada por un aparejo compuesto de sulfato de calcio (yeso) coloreado con tierras y blanco de plomo y una imprimación cuyo color es aportado también por tierras naturales y/o tostadas, otorgando así, un marco temporal.

## Microscopía óptica y secciones transversales

El análisis de secciones transversales o micro-estratigrafías se empleó para el estudio morfológico de las capas pictóricas y su sucesión. En total, se tomaron nueve micromuestras de entre 1-2 mm<sup>2</sup> intentando maximizar la representatividad y minimizar la invasividad. En la imagen 2 se señala el lugar del cual fue extraída cada una de ellas.

La observación de las secciones transversales reveló una estructura pictórica compuesta por entre 4 y 5 (imagen 3).

Coincidente con lo observado con la iluminación UV, el primer estrato (el superior al observar las micrografías) corresponde a la capa de protección, cuyo espesor y características difieren según la estratigrafía observada. Luego, en las capas de color que siguen a este barniz, se observa un mayor espesor en los colores claros, congruente con empastes observados en zonas de luces y brillos. En cuanto a la base de preparación, al igual que en el estudio por FRX, se trabajó en la identificación de un patrón común. En este caso pudimos relevar la presencia de dos estratos: uno que correspondería a una capa de imprimación (1), de color pardo oscuro y espesor delgado, de color pardo oscuro y espesor delgado,

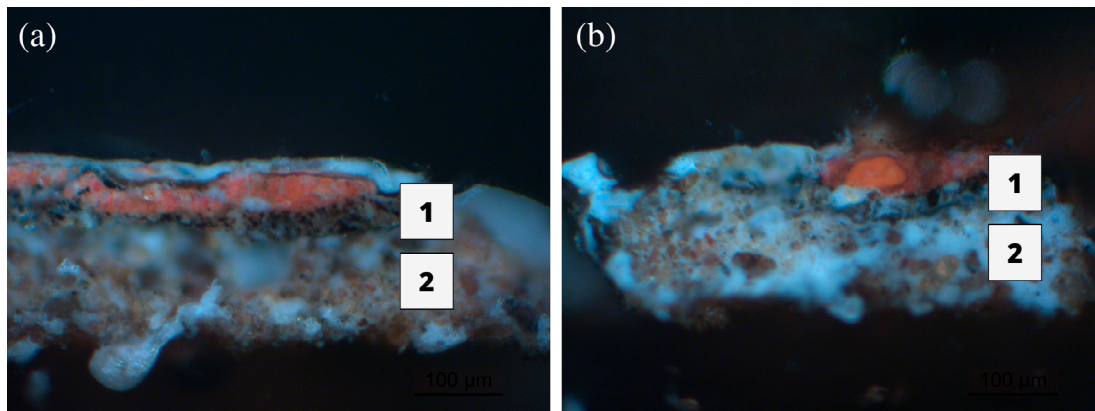


Imagen 3: Secciones transversales de micro muestras (a) M<sub>1</sub> y (b) M<sub>10</sub> fotografiadas bajo luz polarizada (20x) donde se puede observar el particulado heterogéneo y se señalan los dos estratos de la base de preparación: imprimación (1) y aparejo (2). Fotografía gentileza de CEPyA.

y otro al aparejo (2), de color pardo claro y espesor considerablemente mayor. Mediante la observación de las secciones transversales se pudo concluir además que se emplearon en la obra pigmentos molidos de forma artesanal por la presencia de partículas heterogéneas de formas y tamaños irregulares. Sin embargo, en algunas muestras, se distinguieron granos muy finos imperceptibles a las lentes de microscopios ópticos. Estos se asocian a una molienda industrial que resulta inconsistente con el periodo en que se enmarca la realización de la obra y están, por tanto, vinculados con agregados posteriores.

### Fuentes documentales

En el estudio de fuentes documentales se recurrió a tratados artísticos, información sobre circulación de materiales y literatura propia de la disciplina de la restauración. Este conjunto se puso en discusión en los apartados precedentes con los resultados obtenidos en los análisis químicos.

En paralelo, se relevaron fuentes documentales iconográficas e históricas que se analizaron junto a la pintura y sus antecedentes. Al respecto, en la etapa de reconocimiento inicial de la pieza, gracias a la observación minuciosa y el análisis de la representación pictórica, se vislumbró que la representación no respondía a la iconografía de la Batalla de Lepanto como indicaba su denominación al ingresar al taller. Presumimos que la confusión en la nominación fue consecuencia de que la iconografía de Lepanto contiene varios elementos que se observan en la pintura de la Academia (Mínguez Cornelles, 2018). En su lugar, la obra se vincula a Mohammed el-Attaz, príncipe de Fez entre 1631 y 1656.

El acontecimiento central de la vida de Mohammed el-Attaz gira en torno a su conversión religiosa. Según relata en su autobiografía, se encontraba navegando hacia la Meca en el año 1651 cuando fue capturado por la Orden de Malta y, tras ser liberado luego de cinco años de cautiverio, tuvo un sueño revelador que le hizo abandonar su vida anterior y convertirse al cristianismo. Se unió a la Orden Jesuita adoptando el nombre de Baltasar de Diego de Loyola Mandes de Malta y, en 1663, se ordenó sacerdote y asumió la misión de evangelizar esclavos musulmanes en ciudades portuarias italianas. La historia de Baltasar es el único caso conocido de un príncipe musulmán que, tras su conversión, es aceptado dentro Compañía de Jesús. En consecuencia, se popularizó y adoptó como bandera de batalla y emblema de la victoria del catolicismo sobre el islam. Su historia y sus relatos fueron difundidos a través de numerosas

imágenes y textos que perdieron popularidad recién después de un siglo, hacia mediados del siglo XVIII, según la bibliografía (Colombo, 2013).

Retomando el estudio iconográfico de la pintura de la Academia, observamos que en la zona central se representa la visión del converso: ataviado como príncipe navega en una galera en un mar rojo “en llamas” con la isla de Malta hacia el fondo. Sin embargo, entre el relato autobiográfico y la representación pictórica se observa una diferencia: mientras que Baltasar relata haber visto al Santo Bautismo como un hombre vestido de blanco, en la pintura se representa a la Virgen María. Sobre esto podemos decir que la primera mención de la Virgen en la historia de Baltasar se relevó en el año 1667, en el sermón fúnebre del príncipe. Según la bibliografía, este cambio respondió a intenciones de hacer la visión del príncipe menos peculiar y reforzar la devoción mariana (Colombo, 2013). Asimismo, dos años después, Calderón de la Barca (1669) escribió y estrenó *El Gran Príncipe de Fez, Baltasar de Loyola Mandes* en el Palacio Real de Madrid, se cree, por encargo de la Compañía de Jesús (Rodríguez-Gallego, 2019). Alineada al sermón fúnebre, en la obra de Calderón, el príncipe invoca la protección de la Virgen en lugar del Bautismo y, en respuesta a la súplica, se hace presente la Inmaculada Concepción. Se estima que, a partir de esta pieza teatral, se establece esta advocación como parte de la iconografía de Baltasar de Loyola, tal como vemos en la pintura de la Academia. En este punto, es importante destacar que la Inmaculada Concepción de María fue un tema central en los debates teológicos jesuitas en España en el siglo XVII y XVIII (Colombo, 2013) y que su presentación con la túnica rosada (como podemos ver en la obra estudiada) fue característica común en la imaginaria del siglo XVIII tanto en España como en América (Schenone, 2008).

Durante el período de evangelización, el uso y la circulación de grabados fue un recurso clave en el desarrollo del campo artístico, ya que las imágenes se emplearon como fuentes de inspiración y modelos de copia para la formación de artistas. Gran parte de la pintura barroca española y de otros países europeos tuvo sus fuentes iconográficas en modelos grabados procedentes de talleres de Flandes, Italia, Alemania y España (Plaza Roig, 2022) y era frecuente que una misma estampa sirviera de modelo para diferentes pinturas ubicadas en diversas partes del mundo (Burucúa *et al.*, 2000; Rodríguez Romero, 2013). Si bien aún no hemos hallado un impreso relacionado a esta obra, una pintura en la Parroquia San José de Lima responde a la misma iconografía y tiene un gran parecido (imagen 4). Esta obra guarda relación con un seguidor tardío de Francisco de Escobar, pintor criollo activo en Lima entre 1645 y 1680, quien la habría ejecutado entre 1674 y 1700 basándose en un grabado español realizado poco después de la muerte del Baltasar, como parte de la campaña propagandística emprendida por la Orden

para impulsar la causa de su beatificación (Mujica Pinilla y Wuffarden, 2018). Esto sin duda nos permite postular que la pintura que nos ocupa fue realizada a partir del mismo grabado que inspiró a la obra limense.



Imagen 4: Anónimo limeño (c.1674/1700). *Conversión de Baltasar de Loyola Méndez* [óleo sobre lienzo]. Parroquia San Pedro de Lima. Fotografía gentileza de José Enrique Rodríguez SJ.



## **Discusión: una primera aproximación a la biografía de la pintura**

Con todo, a partir de los datos alcanzados en las distintas líneas de evidencia presentadas, intentaremos recuperar algunos episodios de la biografía cultural de la obra, utilizando un orden cronológico de acontecimientos para narrar esta historia.

En primera instancia podemos afirmar que la pintura responde a una tradición tecnológica en su manufactura vinculada a los siglos XVII y XVIII, compartida en territorio español y americano. Respecto al primer episodio de la historia de este cuadro, se puede decir que sobre un bastidor de madera, posiblemente con un travesaño horizontal, se tensó la tela y, sobre ella, se aplicaron los estratos pictóricos. En cuanto a los colores empleados, el estudio no arrojó resultados concluyentes para determinar una manufactura española o americana ya que los pigmentos hallados fueron utilizados tanto en España como en América y la circulación de estos materiales fue bilateral entre ambos continentes. Sin embargo, el empleo de yeso en la base de preparación fue una práctica poco frecuente en América, lo que podría ser indicio de factura peninsular. La ausencia de firma en la obra nos permite postular que la pintura fue realizada en un taller de artista en los que solían trabajar maestros, discípulos y ayudantes con mecenazgo de personalidades e instituciones religiosas y civiles (Olmedo Sánchez, 2019). En este caso, el encargo es esperable que haya sido efectuado por un miembro de la Orden Jesuita en vista de las manifiestas intenciones y los extensos pedidos que elevaron los jesuitas para pedir la santificación de este personaje desde el día de su muerte.

Retomando el estudio iconográfico realizado hasta el momento, podemos estimar que el grabado del cual fue copiada la pintura fue realizado con posterioridad a 1669, año en que Calderón de la Barca escribió la pieza teatral y vinculó la historia de Baltasar con la Inmaculada Concepción. Atendiendo a esto, podemos estimar que la obra fue pintada entre 1669 y mediados de siglo XVIII, cuando la historia del príncipe cae en popularidad.

Por otra parte, en caso de haber sido efectivamente realizado en el país europeo, se estima que el cuadro pudo haber ingresado a territorio americano gracias al impulso de la Orden Jesuita que difundió las imágenes de los santos como ejemplos de comportamiento virtuoso al que aspirar. Sería apropiado inferir, además, que este traslado haya sido previo a la expulsión de los misioneros de los dominios españoles, en el año 1776.



La evidencia del recorte del texto de la cartela y el conjunto de intervenciones estructurales realizadas en todo el perímetro de la pintura nos indicarían que esta fue recortada por todos los bordes. Es posible que este evento se relacione con la disociación de la tela de su bastidor original, es decir, que se haya recortado la tela para desmontarla. En suma, el recorte del lienzo y la pérdida de su bastidor originario se configuran como el tercer episodio en esta aproximación biográfica.

Ya en el siglo XX, se estima que se realizó gran parte de las intervenciones estructurales relevadas (como el entelado y los refuerzos en los bordes) para tensar la obra en el bastidor que posee en la actualidad. Por otro lado, las dimensiones coincidentes entre el bastidor y el marco nos habilitan a proponer que en esta instancia también se asoció la pintura con este último que, por las características de su manufactura, la talla y los recubrimientos, se vincula con el territorio americano. Además de las intervenciones estructurales, en esta instancia se realizó también la nivelación de la superficie con masillas y toda una serie de retoques y repintes que completaron la imagen y el texto de la cartela. Esto resulta congruente con los resultados obtenidos mediante FRX: la presencia de titanio asociada al pigmento blanco de titanio sintetizado por vez primera en el siglo XX. Es posible pensar que el texto haya sido modificado por los caracteres que se dejan entrever por debajo de mucho de los repintes.

A continuación, un conjunto de indicios materiales da cuenta de pequeños episodios de intervención que no han podido ser puestos en relación entre sí (reparaciones de soporte puntuales, retoques y remociones y renovación de barniz). Sin embargo, la evidencia de un nuevo estrato (los repintes observados en la fotografía UV) por sobre la última capa de protección da cuenta de que, al menos, la pintura fue intervenida en dos instancias distintas luego de ser tensada en el bastidor.

Para concluir, el siguiente episodio en esta historia biográfica tiene que ver con la donación de la pintura y su ingreso a la colección de la Academia Nacional de la Historia, en el año 2014, ya nominada como *Alegoría jesuítica de la Batalla de Lepanto*. De este cambio de denominación e incorporación puede entenderse que la funcionalidad para la cual fue creada la obra difiere de las valoraciones actuales. Se produjo una modificación de sentido al ser desplazada de su función religiosa para ser considerada un objeto histórico-artístico, al igual que tantas otras obras sacras entrado el siglo XIX. Finalmente, de su valoración como obra de arte hispanoamericana colonial, es que se desprende el interés por su salvaguarda y el ingreso al Centro TAREA para su

restauración. Y este se configura como un nuevo y, hasta ahora, último episodio en su biografía no solo por la intervención material, sino también gracias a la reinterpretación iconográfica.

## Conclusiones

Si bien quedan muchas preguntas por responder e hipótesis por confirmar sobre la historia de esta pintura, la aproximación a su biografía cultural se reveló como una instancia que permitió reponer algunos de los episodios de su vida advirtiendo agentes, tiempos y lugares involucrados en ellos.

Ya en términos generales, este recorrido dejó de manifiesto que una obra no permanece inalterable en el tiempo, sino que es el resultado de la estratificación de cambios materiales y modificaciones de sentidos acumulados en su devenir histórico, proceso en el cual las acciones de restauración constituyen importantes episodios. De esta manera, antes que una obra en sentido singular, la biografía de este objeto (como muchos otros) lo expone como muchas obras superpuestas y en constante devenir.

Pensando hacia el futuro, se propone la construcción de la biografía cultural de una pieza como una posible forma de sistematizar el abordaje de un tratamiento de restauración aportando a la diferenciación y caracterización de los estados posibles que conviven en la obra. La restauración se presenta entonces, de manera sistemática, como la disciplina capaz de desentrañar y dar cuenta de la historia acumulada en una obra, encargada no solo de la restauración de aspectos materiales, sino también de los posibles mensajes contenidos en esta.

## Agradecimientos

El grupo de autores agradece la valiosa colaboración del Centro TAREA, CEPyA y a la Academia Nacional de la Historia. En particular, deseamos agradecer a Néstor Barrio, José Emilio Burucúa, Ana Morales, Florencia Castellá, Marcos Tascón y a estudiantes de la UNSAM que trabajaron en la restauración de esta pieza.

## Bibliografía

- Appadurai, A. (1986). Introduction: commodities and the politics of value. En A. Appadurai (Ed.), *The Social Life of the Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press. Trad. Castillo Cano, A. (1991) *La Vida Social De Las Cosas*. México D.F: Grijalbo (pp. 17-88).
- Appelbaum, B. (2010). *Conservation Treatment Methodology*. London: Routledge.
- Ashok, R. (Ed.) (1993). *Artist's Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics. Vol II* (2nd ed.). Washington: National Gallery of Art, London: Archetype Publications.
- Brandi, C. (1963). *Teoria del Restauro*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura. Trad. Toajas Roger, M. (1988) *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bruquetas Galán, R. (2010). *Colores de artificio: comercio y producción en España hasta 1800*. En Egido, M; Kroustallis, S (Eds.) *Fatto d'Archimia. \_Los Pigmentos Artificiales En Las Técnicas Pictóricas\_* Madrid: Secretaría Gral. Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (pp. 69-84).
- Bruquetas Galán, R. y Cuesta, M. P. (1997). Estudio de algunos materiales pictóricos utilizados por Zuccaro en las obras de San Lorenzo de El Escorial. *Archivo Español de Arte*, 70(278), pp. 163-176. <https://doi.org/10.3989/aearte.1997.v70.i278.636>.
- Burucúa, J. E., Bustillo, A., de las Carreras, M., Filipelli, V., Jáuregui, A., Martini, J., Ortiz, D., Héctor, S., Seldes, A. y Siracusano, G. (2000). *TAREA de diez años*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Antorchas.
- Calderón de la Barca, P. (1669). *El Gran Príncipe de Fez, D Baltasar de Loyola*. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqcoj5>.
- Castellá, F., Pérez-Estebanez, M., Mazurek, J., Monkes, P., Learner, T., Niello, J. F., Tascon, M. y Marte, F. (2020). A multi-analytical approach for the characterization of modern white paints used for Argentine concrete art paintings during 1940-1960. *Talanta*, 208. <https://doi.org/10.1016/j.talanta.2019.120472>.

- Colombo, E. (2013). A muslim Turned Jesuit: Baldassarre Lloyola Mandes (1631-1667). *Journal of Early Modern History*, 17(5-6), pp. 479-504. <https://doi.org/10.1163/15700658-12342378>.
- Cometti, J.-P. (2015). Filosofía(s) de la restauración 1. *TAREA*, 2(2), pp. 202-232.
- Cometti, J.-P. (2016). *Conserver/Restaurer. L'oeuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris: Gallimard. Trad. Díaz, M. (2018) *Conservar/restaurar. La obra de arte en la época de su preservación técnica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Doménech-Carbó, M. T., Edwards, H. G. M., Doménech-Carbó, A., Del Hoyo-Meléndez, J. M. y De La Cruz-Canizares, J. (2012). An authentication case study: Antonio palomino versus vicente guillo paintings in the vaulted ceiling of the Sant Joan del Mercat church (Valencia, Spain). *Journal of Raman Spectroscopy*, 43(9), pp. 1250-1259. <https://doi.org/10.1002/jrs.3168>.
- Gallegos, D. (2016). *Cambios de paradigmas en la restauración. El caso de las lunetas de Galerías Pacífico*. [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín]. Repositorio Institucional UNSAM. <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/321>.
- Gastaldi, M. R. (2010). *Cultura material, construcción de identidades y transformaciones sociales en el Valle de Ambato. Primer Milenio d.C.* [Tesis de Doctorado inédita], Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- Gayo, M. D. y de Celis, M. J. (2010). Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España. *Boletín Del Museo Del Prado*, XXVIII(46), pp. 39-59.
- Gonzales-Varas, I. (2006). *Conservación de bienes culturales* (5ta ed.). Madrid: Cátedra.
- González Tirado, C. (2010). El restaurador como artista-intérprete. *Intervención Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, 1(1), pp. 7-15. [https://doi.org/10.30763/intervencion.rev1\\_art4](https://doi.org/10.30763/intervencion.rev1_art4).
- Gosden, C. y Marshall, Y. (1999). The cultural biography of objects. *World Archaeology*, 31(2), pp. 169-178. <https://doi.org/10.1080/00438243.1999.9980439>.

- Holtorf, C. (2002). Notes on the life history of a pot sherd. *Journal of Material Culture*, 7(1), pp. 49-71. <https://doi.org/10.1177/1359183502007001305>.
- Kopytoff, I. (1986). The cultural biography of things: commoditization as process. In A. Appadurai (Ed.), *The Social Life of the Things. Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press. Trad. Castillo Cano, A. (1991) *La Vida Social De Las Cosas*. México D.F: Grijalbo (pp. 89-122).
- Križnar, A., Ager, F. J., Caliri, C., Romano, F. P., Respaldiza, M. Á., Gómez-Morón, M. A., Núñez, L. y Magdaleno, R. (2019). Study of two large-dimension Murillo's paintings by means of macro X-ray fluorescence imaging, point X-ray fluorescence analysis, and stratigraphic studies. En *X-Ray Spectrometry*, 48(5), pp. 482-489. <https://doi.org/10.1002/xrs.2990>.
- Mayer, R. (1991). *The Artist's Handbook of materials and techniques*. (5th ed.) Revisado y actualizado por Sheehan, S. (ed.) New York: Viking.
- Mínguez Cornelles, V. (2018). Lepanto: la representación visual de la cruzada y el poder en la monarquía. En Núñez Seixas (ed.) *Historia mundial de España* (pp.280-285). Barcelona: Ediciones Destino.
- Mujica Pinilla, R. y Wuffarden, L. E. (2018) *San Pedro de Lima: Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo*. Lima: Banco de Crédito de Perú.
- Muñoz Viñas, S. (2003). *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid: Síntesis.
- Olmedo Sánchez, Y. V. (2019) Reseña de Espinosa Spíndola, G., *Artistas andaluces en Hispanoamérica. Siglos XVI al XVIII*. Quiroga, 15, pp. 124-126.
- Plaza Roig, A. (2022). Matheo Pizarro: iconografías disímiles para una devoción eficaz. *Eikon/ Imago*, 11, pp. 311-325. <https://doi.org/10.5209/eiko.77362>.
- Rodríguez-Gallego, F. (2019). Príncipes musulmanes conversos sobre las tablas: *El bautismo del príncipe de Marruecos*, de Lope, y *El gran príncipe de Fez*, de Calderón. *Hipogrifo*, 7(2), pp. 545-577. <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.02.42>.

- Rodríguez Romero, A. (2013). Imágenes en tránsito: circulación de pinturas y estampas entre los siglos XVI y XVIII. En M. Baldasarre y S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen, Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. 2. Buenos Aires: CAIA/EDUNTREF.
- Schenone, H. (2008). *Santa María: iconografía del arte colonial*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina.
- Seldes, A. M. (1994). A note on the pigments and media in some Spanish colonial paintings from Argentina. *Studies in Conservation*, 39(4), pp. 272-276. <https://doi.org/10.1179/sic.1994.39.4.272>.
- Siracusano, G. y Burucúa, J. E. (2001). Polvos y colores en la pintura barroca andina. Nuevas aproximaciones. En *Actas III Congreso internacional del Barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad* (pp. 425-444). Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.
- Siracusano, G. (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI-XVIII)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Tomasini, E. P., Landa, C. R., Siracusano, G. y Maier, M. S. (2013). Atacamite as a natural pigment in a South American colonial polychrome sculpture from the late XVI century. *Journal of Raman Spectroscopy*, 44(4), pp. 637-642. <https://doi.org/10.1002/jrs.4234>.
- Tomasini, E. P., Marte, F., Careaga, V. P., Landa, C. R., Siracusano, G. y Maier, M. S. (2016). Virtuous colours for Mary. Identification of lapis lazuli, smalt and cochineal in the Andean colonial image of Our Lady of Copacabana (Bolivia). *Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, 374(2082). <https://doi.org/10.1098/rsta.2016.0047>.
- Véliz, Z. (1982). Francisco Pacheco's comments on painting in oil. *Studies in Conservation*, 27(2), pp. 49-57. <https://doi.org/10.1179/sic.1982.27.2.49>.

---

### Cómo citar este artículo:

Iribarne-Lucato, F., Gallegos, D., Gheco, L. y Marte, F. (2024). La conversión de un santo: una aproximación a la biografía cultural de una pintura de caballete. *AVANCES*, 33. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45511>