

Y COMIERON EN UN PLATO, PERRO, PERICOTE Y GATO: REFLEXIONES SOBRE UNA IMAGEN CO-HABITADA

And They Share from the Same Plate: the Dog, the Rat and the Cat: Reflections on a Co-inhabited Image

Noemí Soler González, Juan Manuel Martínez, Carolina Ossa Izquierdo¹

INTRODUCCIÓN

La restauración de la pintura “Beato Juan Macías y Beato Martín de Porres”², en actual condición de comodato en el Museo Histórico Dominicano de Santiago de Chile, incita la presente reflexión sobre la co-habitación de restauradoras y pintores en la elaboración de la imagen resultante tras la reintegración cromática de amplias lagunas. Bajo gruesos repintes, la obra a discutir presentaba dos grandes faltantes de tela y capa pictórica original, situados en lugares de valor explicativo para el análisis material e iconográfico de la imagen. Se discuten así las alternativas de reintegración para una pintura cuyo valor y funcionalidad estético-religioso requieren de una superficie sin alteraciones que permita la comunicación del mensaje para la cual fue creada. Tanto el autor, o autores, de la obra, co-habitan junto a los restauradores en el espacio pictórico.

Al respecto, es posible identificar una serie de desafíos en torno a la interpretación del cuadro desde el momento mismo de su conceptualización (Muñoz Viñas 2003: 84). De esta forma, se observa el estado histórico de la pintura, en su sentido temporal, el

pretendido por el autor, el cual a su vez convive con su estado reciente, y en consecuencia con el que existirá después de la intervención. En este sentido, el restaurador se plantea una nueva hipótesis que busca devolver el carácter de relato a la pintura, a saber, un nuevo protoestado³ que supondría la obra restaurada, asumiendo la posibilidad de co-habitación.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS E ICONOGRÁFICOS

En 1837 el convento de la Orden de Predicadores de la Recoleta de Belén en Santiago de Chile, encargó una serie de más de 100 pinturas sobre la vida de su Patriarca y de los Santos de la Orden a pintores en Quito. Dentro de este encargo se sitúa la serie del Santoral Dominicano, a la que pertenece “Beato Juan Macías y Beato Martín de Porres”, pintada posiblemente por Antonio o Manuel Palacios en el taller de los hermanos Cabrera (Cortés 2006: 160).

¹ Laboratorio de Pintura, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Chile. noes_arte@hotmail.com; martinez.juanmanuel1963@gmail.com; carolina.ossa@cncr.cl

² Obra perteneciente a la Orden de los Predicadores.

³ Para Salvador Muñoz Viñas el protoestado corresponde al estado histórico auténtico de un objeto, coincidiendo con la opinión de una o varias personas que imaginan qué y cómo debería ser su estado real, su estado auténtico, su estado de verdad en un tiempo determinado (Muñoz Viñas 2003: 88).

El encargo llegó a Chile entre los años 1839 y 1847 (Cortés 2006: 162). Desde esa fecha las obras han permanecido en el Convento de la Recoleta de Belén y en otras dependencias de la orden⁴. Con todo, hoy gran parte de la serie se encuentra en la sacristía de La Recoleta⁵ y en la colección del Museo Histórico Dominicano del Centro Patrimonial Recoleta Dominica, inaugurado el 2005.

Respecto a “Beato Juan Macías y Beato Martín de Porres”, el cuadro presenta en primer plano y a la centro-izquierda, al beato Juan Macías extendiendo su mano para entregar pan a un grupo de pobres entre los cuales hay un ciego que se arrodilla para recibirlo. Un poco más atrás una mujer mira directo al espectador invitándolo a participar de la escena. Junto a Juan Macías, el beato Martín de Porres aparece barriendo con una escoba. Detrás de él, en

el suelo a la derecha, un perro le gruñe a un ratón y entre ambos un gato negro mira al espectador. Los tres animales están frente a un plato del que comparten alimento. Al fondo se puede observar un espacio arquitectónico y árboles. En la parte inferior se encuentra la inscripción: “B. Juan Macías y B. Martín de Porres Ambos vivieron en Lima Beati / ficados p. el papa Gregorio XVI año 1837”.

Juan Macías (Masías)⁶, fue durante gran parte de su vida el portero del convento de los dominicos en la Magdalena en Lima, bajo la figura de hermano lego⁷. Sus atributos iconográficos lo representan con hábito, el escapulario y esclavina negros, además de una canasta con panes. Conoció y fue amigo del Beato Martín de Porres, falleciendo en Lima en 1645. Sus numerosos milagros llevarían a Clemente XIII a declararlo venerable en 1763. Fue beatificado por Gregorio XVI en 1837 y el Papa Paulo VI lo canonizó en 1975.

Martín de Porres⁸, ingresó como hermano donado al Convento de Santo Domingo de la capital del virreinato en 1594⁹. En 1603 fue admitido en la Orden de los Predicadores y en 1606 profesó como fraile. En el convento se dedicó a atender a los pobres de la ciudad, con particular atención para con los enfermos y la distribución de las limosnas. Atendió a sus hermanos como enfermero y fue campanero del alba, cargo de importancia ya que era la manera de despertar a los frailes por la mañana. Falleció en la ciudad de Lima en 1639. Fue beatificado junto con Macías en 1837 y canonizado en 1962.

La representación iconográfica de Martín de Porres lo muestra con el hábito de donado dominico, túnica blanca y escapulario negro y con la escoba barriendo. Uno de los rasgos distintivos es la representación del santo junto a un perro, un gato y un ratón comiendo del mismo plato (Schenone 1992: 580).

Esta imagen representa uno de los milagros más conocidos del Beato: el de apaciguar a los animales. De ahí proviene el dicho muy usado en el Perú, “Y comieron en un plato, perro, pericote y gato,” que Ricardo Palma narró en su estudio “Tradiciones Peruanas”¹⁰. Detrás de este dicho está la idea de la aceptación de la diversidad étnica, una representación alegórica de la sociedad virreinal, pero también la

⁴ Entre ellos la Iglesia de Santo Domingo y su respectivo convento, y la Parroquia San Vicente Ferrer en los Dominicos. En la actualidad algunas de estas obras también se exhiben en calidad de comodato en la Capilla del Palacio de La Moneda.

⁵ Originalmente los cuadros sirvieron para decorar la Iglesia y el convento. Asimismo, según Cortés se puede concluir que esta obra es un trabajo colectivo de los Palacios, padre e hijo con el taller de los hermanos Cabrera. Sobre el abordaje de esta serie se puede revisar el trabajo de Del Valle y Cortés 1990 y el trabajo de Guzmán, Del Valle y Cortés 1999.

⁶ Nació en Extremadura, España, en 1585. En América estuvo en a Cartagena de Indias, Pasto y Quito. En Lima ingresó al convento de la Recolectión de Santa María Magdalena de esta ciudad en 1622. Lugar que hoy es conocido como la Iglesia de la Recoleta en Lima (Schenone 1992: 531).

⁷ Los hermanos legos eran miembros de órdenes religiosas monásticas, que se ocupaban de labores manuales y de los asuntos seculares de un monasterio, para permitir que los monjes de coro se dedicaran específicamente a la oración y la vida contemplativa. Por lo general no tenían educación y eran analfabetos.

⁸ Nació en Lima en 1579, hijo de Juan de Porres (Porras) de Burgos, quien vivió amancebado con Ana Velázquez, con la que no se casó por sus diferencias étnicas. Fue barbero, oficio que ejercían los mulatos, quienes tenían ciertos conocimientos de medicina y sabían leer y escribir (Schenone 1992: 580).

⁹ El hermano donado era la condición más baja dentro de los hermanos legos. La pertenencia a este grupo era definida por personas de bajos ingresos o por ser pertenecientes a un grupo étnico no blanco, quienes solicitaban ingresar a los conventos para cumplir labores domésticas.

¹⁰ Ver http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tradiciones-peruanas-octava-y-ultima-serie--0/html/0156b140-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html

aceptación de milagros de la mano de una persona que no pertenecía al estamento blanco de la sociedad limeña. En este contexto, Martín de Porres fue el primer beato negro en la América republicana, en un país que abolió la esclavitud solo en 1854.

La beatificación de Macías y Porres se realizó en 1837 y 1840 respectivamente; incluidas las celebraciones pertinentes a las fiestas del evento en Lima. Esta pintura conmemora dicho evento en la que se funden en un solo relato visual, las imágenes de los beatos, que hasta el momento se habían representado en forma exenta. Una pintura dirigida, en primer lugar, a los miembros de la orden a fin de mostrar un ejemplo de santidad a seguir gracias a una vida plagada de sacrificios y milagros.

PROCESO Y DEBATE DE LA INTERVENCIÓN

Cuando una pintura de gran formato como ésta¹¹ requiere de un oficio milimétrico, la metodología se vuelve una proeza, y el tiempo un lujo. El Laboratorio de Pintura del CNCR recibió esta obra con un alto grado de pérdidas, con intervenciones anteriores y un proceso de limpieza sin concluir, planteando preguntas relevantes para su intervención: ¿cuál es el sentido del cuadro para la orden?, ¿cuál es su significado estético?, ¿es posible intervenir sin co-habitar?, ¿existe realmente una forma objetiva de intervenir una pintura con una imagen tan alterada visualmente? (Figuras 1 y 2).

Aparte de las lagunas y abrasiones menores, en esta imagen destacan dos conflictos de importancia, los que se evidenciaron tras la reducción paulatina de los daños de toda la superficie de la pintura. Tras el ingreso de la obra al Laboratorio de Pintura en 2013, se continuaron los procesos inacabados de limpieza y de reintegración de pérdidas menores. Además se realizaron análisis de rayos X que fueron determinantes para la toma de decisiones referidas a concluir la restauración iniciada años antes en el propio convento de la Recoleta por estudiantes de restauración. Durante el proceso, surgieron dos

áreas de conflicto: una laguna de gran tamaño sin información, y un repinte sobre un faltante de soporte del tamaño de laguna media. La forma de abordar estos dos faltantes dentro de una comunicación estética armoniosa, vendrían a suponer un “silencio” y una “mentira” en el mensaje de la obra.

El restaurador, desde su participación “inocua,” en pro de la conservación de un legado patrimonial, se encuentra en situaciones donde debe resolver una serie de alteraciones que restan legibilidad a la obra, de forma que su acción pueda pasar desapercibida. En el caso a caso, donde la teoría prima sobre el empirismo, el propio Brandi se refiere a este tipo de lagunas diciendo que “es necesario reducir el valor emergente de figura que la laguna asume respecto a la figura efectiva” (Brandi 2000: 75). Concepto que también explica Ernst Gombrich (2008) sobre la percepción psicológica de cómo las formas aisladas y el todo de una imagen puede alterar la percepción de la misma.

Los daños que afectan al mensaje pueden abordarse desde diversos criterios, y encontrar la solución adecuada siempre plantea la posibilidad del debate entre los profesionales. Rebeca Alcántara (2000: 71-117) explica que las reintegraciones son como “sugerencias implícitas de los fragmentos mismos” y se asume en esas propuestas el juicio crítico de otros. Lo que está claro, es que el restaurador existe detrás de todas esas capas de historicidad (Muñoz Viñas 2003: 90-91). Por tanto, si se excluye de la ecuación la “mágica inmortalidad” matérica y, en consecuencia, estética de las pinturas, se debe aceptar al restaurador como un elemento de transformación e inevitablemente de co-participación en la imagen resultante.

Esto, que podría parecer invasivo, no es más que una realidad que una vez asumida se vuelve una responsabilidad. Es primordial, en ese tan debatido concepto de “falso histórico” (Brandi 2000: 66),

¹¹ Óleo sobre tela, 175 x 208, 5 cm sin marco (N° de inv. 980175, N° de Registro SUR 101-1259. Informe de restauración LPC-2013.03.01).



Figura 1. Fotografía inicial de la pintura a su llegada al Laboratorio de Pintura del CNCR (Fotografía: Rivas, V. 2013. Archivo CNCR).
Initial state of the painting after the arrival to the CNCR Paintings Conservation Laboratory (Photograph: Rivas, V. 2013. CNCR Archive).

tener en cuenta que cada acción llevada a cabo en las restauraciones, cada acción que alarga o conserva la vida de las obras, implica una interpretación marcada por el presente, y por tanto, se tiene que asumir nuestra acción “camuflada” como un co-habitar en la imagen.

En el caso de la pintura tratada, los repintes y faltantes que presentaba la obra desfiguraban y reconfiguraban la imagen con un mensaje propio que interrumpía la interpretación. Tal fenómeno desarticulaba un objeto cuya función es devocional, didáctica y honrosa para una orden religiosa, y por tanto, el mensaje transmitido requiere ser contemplado con una armonía y plenitud que permita el disfrute ferviente de su público.

¹² La Misión del Museo Histórico Dominico es: “conservar y difundir el patrimonio legado por la orden dominica, el que permite dar cuenta de la vida de los sacerdotes al interior del claustro y de su vasta obra educativa y religiosa desplegada en Chile y en América Latina”, ver: <http://www.museodominico.cl/620/w3-propertyvalue-39940.html>

En el caso práctico de la obra que se expone, los criterios seguidos han sido consensuados y guiados por un objetivo final: recuperar el valor estético y de uso¹², de acuerdo a los lineamientos del Museo Histórico Dominico. En el caso de la laguna de mayor



Figura 2. Fotografía final (Fotografía: Ormeño, L. 2016. Archivo CNCR).
Final result (Photograph: Ormeño, L. 2016. CNCR Archive).

tamaño (52 x 24 cm aprox. y contorno definido), en el vano que da vista al exterior, ésta atrae la mirada del espectador alterando el recorrido en la lectura de la imagen e invalidando varios detalles prioritarios (Figura 3). Además, y más allá de su formato y ubicación, este faltante sesga la pintura interrumpiendo de forma abrupta la figura del árbol central en el único espacio de la escena donde se representa el exterior.

Durante el proceso inacabado de limpieza del cielo se descubrió que, sobre las diminutas cazoletas que conforman esta superficie había un remanente de repintes que no se pudieron eliminar durante la primera limpieza y que distorsionaban los colores.

Las muestras estratigráficas y el análisis microscópico evidenciaron estos restos de tonalidades oscuras que anochecían la escena del exterior. La limpieza del cielo, que debido a los parámetros técnicos que concurrían en esta superficie tuvo que hacerse de forma mecánica, resaltó con nueva claridad la información de la escena descrita. Cuanto más se recuperaban las tonalidades de la vista del exterior, más llamaba la atención el árbol mutilado por la mitad, entre otras cosas, porque éste marca una línea ascendente que la mirada recorre de forma intuitiva, y la interrupción abrupta de este elemento provocaba una atracción de la mirada del espectador. Este espacio silenciado ha requerido de una solución cromática y formal que permita al ojo continuar el

recorrido por la imagen consiguiendo que, una vez pase desapercibido este gran faltante, el tiempo de observación se prolongue en los personajes y en los detalles de mayor relevancia del resto de la pintura (Figura 4).

Otro elemento considerado conflictivo, se encuentra ubicado en el lateral derecho de la imagen, formando parte de la iconografía que representa al Beato Martín de Porres. Como se ha explicado, este detalle representa el milagro de hacer comer del mismo plato a un perro, un gato y un ratón. A pesar de la relevancia que esta imagen tiene para la pintura, es visible que el gato está toscamente repintado sobre un faltante de soporte que genera una laguna de 20 x 15 cm (longitudes máximas), identificada mediante radiografía.

La reiteración de intervenciones antiguas sobre el gato, dio como resultado un cúmulo de estratos de repintes invasivos (Figura 5) y barnices de gran espesor que hacían resaltar de una forma desajustada y artificial la representación del felino, sobresaliendo incluso, por encima de los otros animales de la escena pese a que el gato se encuentra en un tercer plano. Por tanto, y considerando que este detalle iconográfico es un elemento crucial en la comprensión de la imagen, y dado lo brutal de la alteración y modificación del animal, se consideró la eliminación de este repinte. Con ello se consiguieron dos objetivos: recuperar los restos de pintura con la referencia tonal original y, por otro lado, tener la posibilidad de ejecutar una reintegración basada en la representación que llegó a nuestro presente, pero con un criterio de mayor integración estética que mitigara la tosquedad y se ajustara al color de la película pictórica recuperada bajo el repinte¹³ (Figura 6).

La intervención permitió integrar y desplazar al plano correspondiente este elemento dentro de la escena iconográfica.



Figura 3. Detalle inicial de la laguna en la esquina superior derecha que distorsiona la forma del árbol (Fotografía: Rivas, V. 2013. Archivo CNCR).

Upper right corner: detail of the loss area that induces a misleading idea of the tree form, (Photograph: Rivas, V. 2013. CNCR Archive).



Figura 4. Fase de reintegración de la laguna de la esquina superior derecha finalizada (Fotografía: Pérez, T. 2016. Archivo CNCR).

Upper right corner: after the chromatic integration process (Photograph: Pérez, T. 2016. CNCR Archive).

¹³ La reintegración realizada corresponde a la restauración formal y tonal con rigattino de aproximadamente el 60% de la imagen del gato representado en la pintura.



Figura 5. Detalle de la imagen del gato antes de la intervención (Fotografía: Rivas, V. 2013. Archivo CNCR).
Detail of the cat image before the intervention (Photograph: Rivas, V. 2013. CNCR Archive).

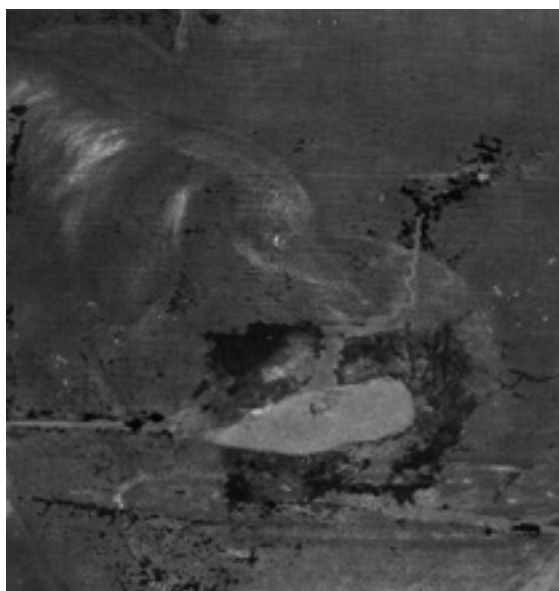


Figura 6. Imagen obtenida con rayos X para la evaluación de estratos originales bajo el repinte (Fotografía: Ossa, C. 2013. Archivo CNCR).
X-ray study to evaluate the presence of original painting layers under the old retouching (Photograph: Ossa, C. 2013. CNCR Archive).

De forma paralela, la incursión detallada sobre la limpieza de esta área, evidenció, que así como el gato contenía bajo los repintes referencias tonales válidas, el plato del que comían los tres animales, también conservaba tonalidades originales bajo un repinte que hubo que eliminar cazoleta por cazoleta. La recuperación tonal y formal del cuenco, devolvió no sólo el sentido cromático de la loza, sino que rescató detalles plumeados en azul sobre blanco recordando a las cerámicas de Talavera.

CONCLUSIONES

Una vez más, es posible vislumbrar que los criterios en la restauración son tan tautológicos como requiera nuestra perspectiva presente, y que por cada versión justificada de una ejecución, siempre habrá un discurso que lo pueda refutar; en especial cuando se trata de participaciones figurativas o formales. En ese eterno sopesar soluciones, nunca se puede olvidar la reflexión constante y particular sobre cada obra dentro de su contexto y el sentido de su existencia y valor en la actualidad.

Dicho sentido, parte de unas constantes lógicas, con las que se validan o invalidan las intervenciones de restauración, mediante argumentos técnicos, estéticos e históricos que se aceptan al mismo tiempo como variables y como constantes. Por tanto, si se parte de esa incongruencia que el restaurador arrastra por pudor y ética en lo que se refiere a nuestras responsabilidades como profesionales del patrimonio. Hay que asumir que su funcionalidad puede ser la clave que la haga perdurar por más tiempo y por tanto las acciones deben ir enfocadas a una puesta en valor orientada a los sujetos y no sólo a los objetos. Es en ese espacio donde se despliega la co- habitación de los restauradores que, ya sea por medios teóricos o prácticos, con las intervenciones de conservación o de restauración “alteran” la “vida” natural de esa obra. Se debe ser consciente y consecuente con las acciones y con los objetivos y necesidades que cada obra requiere para su perduración en el tiempo.

En este caso, la plenitud que le aporta a la obra la legibilidad completa de la imagen, le asegura a la pintura un entorno de custodia y una puesta en valor que asegura que su lectura no se pierda, puesto que la pérdida de su significado se convertiría en éste y en muchos casos en el origen y causa de su deterioro.

Agradecimientos: A todo el equipo del Laboratorio de Pintura del CNCR y a todos los restauradores y profesionales que participaron de una u otra forma con su opinión, trabajo, consejo e intervención en la restauración de esta pintura. Del mismo modo expresamos toda la gratitud al Museo Histórico Dominicano.

REFERENCIAS CITADAS

ALCÁNTARA, R. 2000 . *Un análisis crítico de la teoría de la restauración de Cesare Brandi*. Ciudad de México, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

BRANDI, C. 2000 [1963]. *Teoría de la Restauración*. (M. A. Toajas Roger, Trad., 1ª Reimpr.). Madrid, España: Alianza Editorial.

CORTÉS, G. 2006. Pinceles "anónimos": la identificación del Taller de los Palacios en Chile durante el siglo XIX. En J. M. Martínez (ed.), *Actas Terceras Jornadas de Historia del Arte. Arte americano: contextos y formas de ver*. Santiago, Chile: RIL Editores.

DEL VALLE, F. y CORTÉS, G. 1999. *La serie El Santoral Dominicano: el manierismo postcolonial en la pintura religiosa en Chile, siglo XIX*. Santiago, Chile: Universidad Internacional SEK.

GOMBRICH, E. 2008. *Arte e ilusión: estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Londres, Inglaterra: Phiadon Press.

GUZMÁN, F., DEL VALLE, F. y CORTÉS, G. 1999. El arte Quiteño en Chile. Extensión del neomanierismo en el siglo XIX. *Anuario de la Universidad Internacional SEK*, 5: 99-109.

MUÑOZ VIÑAS, S. 2003. *Teoría contemporánea de la Restauración*. Madrid, España: Síntesis.

SCHENONE, H. 1992. *Iconografía del arte colonial. Los santos*. (vol. 2). Buenos Aires, Argentina: Fundación Tarea.