

LA PIEDAD, UNA OBRA CON ICONOGRAFÍA OCULTA

Jessica Esmeralda Esparza Villalpando
Laura Gisela García Vedrenne
Alumnos de la ECRO

Introducción

Durante el ciclo escolar 2011-2012 se intervino la pintura al óleo sobre tela titulada *La Piedad* como parte de las actividades del Seminario Taller de Restauración de Pintura de Caballete (STRPC) de la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO). Esta pintura proviene de la colección particular de la Casa del Arquitecto Rafael Urzúa de Concepción de Buenos Aires, Jalisco. Debido al estado de conservación de la obra, resultaba complicado realizar un análisis formal de la imagen sin omitir importantes aspectos iconográficos y elementos formales, así como detalles estilísticos del artista y valores cromáticos. Sin embargo, se encontró la fuente directa de inspiración de la pintura (un grabado en cobre) y una imagen de similitud evidente perteneciente a la Parroquia de Nuestra Señora de la Piedad, por lo que se contaba con apoyo gráfico que permitía formular hipótesis e intuiciones sobre la imagen a tratar. Aunado a esto, se realizaron fotografías con luz infrarroja y ultravioleta que indicaron la existencia de elementos en la pintura que no eran visibles a simple vista. Durante el proceso de limpieza crítica, también se obtuvieron resultados de gran interés al eliminar el barniz oxidado y los numerosos repintes de la obra.

Datos generales

La obra se encuentra descontextualizada de su lugar original de creación. Por ello, no se ha podido determinar su autoría, su fecha de ejecución ni la función inicial que cumplía. No obstante, debido a la técnica de manufactura estudiada y a sus características formales y estilísticas, fue posible situarla a finales del siglo XVII. Actualmente, su uso recae como objeto decorativo dentro del patio de una casa de campo, aunque se considera que fue creada para estar en culto y que efectivamente cumplió con esa función. Además, posee una significativa valoración para el actual dueño debido a la transmisión hereditaria que ha tenido por al menos tres generaciones.



Figura 1. La Piedad, fotografía de inicio de la intervención.

Primeras impresiones

Esta pintura muestra a la Virgen María sentada sosteniendo a Cristo desvanecido. Al fondo, es ligeramente perceptible un pequeño cerro con follaje y una serie de nubes que delimitan una forma circular como espacio celestial. Como podemos notar, esta descripción solo menciona los aspectos esenciales acerca de la composición ya que no fue posible la observación de otros detalles durante el ejercicio de análisis formal debido al estado de conservación en el que se encontraba la obra. Incluso, cuando se observó la pintura por primera vez, los alumnos formulamos algunos comentarios (que actualmente sabemos que eran erróneos) sobre cómo la obra era “prácticamente monocroma”, “un claro ejemplo del tenebrismo” y “una solución carente de volúmenes para denotar las formas anatómicas”.

Sin embargo, esta falta de apreciación se podía atribuir al paso del tiempo y a la acción humana sobre el objeto, por lo que resultaba imperante la restauración de la pintura para obtener una lectura completa sobre la temática representada. Entre los efectos de deterioro que afectaban la imagen, destacaban los desprendimientos de estratos pictóricos y el acentuado oscurecimiento del barniz. Además, era perceptible la presencia de intervenciones anteriores en las cuales se agregaron numerosos repintes, se colocó una pátina artificial generalizada que ocultaba las coloraciones originales y se aplicaron pastas que generaban texturas que sobrepasaban el plano de la obra. Vistas en conjunto, todas estas alteraciones visuales impedían la correcta interpretación de la imagen al esconder detalles que resultaban esenciales para la obra debido a su contenido iconográfico. Además, algunos elementos como los pies y las manos de los personajes se veían distorsionados, mientras que ciertas tonalidades viraban hacia otro tipo de colores que no demostraban el estado actual de los materiales.

Elementos iconográficos

Desde el comienzo, sabíamos que la temática trataba de una Virgen de la Piedad porque se identificaban dos personajes: María y el cuerpo de su hijo muerto en sus brazos. Cristo fue fácilmente reconocible por el cendal, las llagas y el resplandor. La Virgen fue distinguida por la vestimenta azul y su dolorosa actitud. A pesar de que resulta frecuente que la Piedad y la Virgen de los Dolores se confundan dada su estrecha relación iconográfica, la diferencia fundamental es que en la Virgen de los Dolores existe una espada que le atraviesa el pecho como principal atributo.¹

De esta manera, nos dimos a la tarea de indagar cuáles atributos iconográficos posee una Piedad, y nos dimos cuenta que, a simple vista, la mayoría no se encontraban presentes en nuestra pintura. Esto nos dio pie a pensar que, bajo estas confusas capas de repintes y barnices, pudieran encontrarse dichos elementos, entre los que destacan la cruz en el monte Calvario o la ciudad de Jerusalén dibujada como paisaje, rompimientos de gloria, la Sábana Santa, la espada en el pecho de la Virgen, entre otros.² También resultaba posible la existencia de elementos propios de la Pasión de Cristo, como los clavos y la corona de espinas. Por otra parte, se investigaron algunas representaciones del sol y la luna, que inicialmente se realizaban de manera esquemática y después obtuvieron formas antropomórficas al agregarles ojos, nariz y boca. Generalmente, estos astros tienen expresión de dolor por ser testigos de la crucifixión.³

Fuentes de inspiración

Como parte de nuestra investigación, existieron dos imágenes esenciales que nos ayudaron a emprender la búsqueda iconográfica. La primera consistió en encontrar la fuente directa de inspiración del pintor: un grabado en cobre que deriva de la famosa imagen de la Piedad, la cual fue muy venerada en la Ciudad de México y se hicieron grandes cantidades de copias. Según la tradición, el modelo original para este cuadro fue traído desde Roma a México por un fraile dominico. Por alguna circunstancia, la obra estaba solamente bosquejada y, durante el viaje de regreso, una tormenta puso en peligro la embarcación en que viajaba el fraile. Ante la imposibilidad de solucionar la situación, le rogaron a la Virgen de la Piedad que los salvara y en seguida las aguas se aquietaron. Al llegar a México y ser mostrada a los superiores de la Orden, la pintura apareció totalmente terminada, considerándose un milagro

Por devoción, los dominicos edificaron un santuario⁴ llamado “Convento de la Piedad”. Fue fundado en un barrio a las afueras de la Ciudad de México, y se colocó una pintura que representara a la Virgen, la cual se haría famosa gracias a los milagros que se le adjudicaron. La fundación de este Santuario data del siglo XVI, pero fue demolido en el siglo XIX debido a su mal estado de conservación. Sin embargo, se hizo una nueva construcción modernista de la Parroquia de Nuestra Señora de La Piedad en el siglo XX. Aquí fue donde encontramos nuestra segunda imagen “clave”, ya que se encuentra expuesta una pintura de la Piedad que se cree es la perteneciente a esta leyenda. Tiene íntimo parecido con el grabado; no obstante, podría tratarse de alguna de las tantas copias que se realizaron debido

1 Réau, Louis. *Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Tomo 1, Vol. 2. Barcelona: Serbal, 2000

2 Curiel, Gustavo. *Juan Correa, su vida y su obra*, Tomo IV, México: UNAM, 1994. pp. 191 – 199

3 Labrador, Isabel y Medianero José. *Iconología del Sol y la Luna, representaciones de Cristo en la Cruz*. España: Laboratorio de Arte, 2004, No. 17, p.76

4 Toro, Alfonso. *La Cántiga de las Piedras*. México: Patria, 1943. pp. 60 – 64.

a la gran devoción que alcanzó esta representación. Se puede observar que la pintura de la Piedad se encuentra dentro de un nicho, al frente de un mural en la zona del altar.

A continuación presentamos un comparativo formal de la obra estudiada (2), la imagen de la Parroquia de N.S. de la Piedad (1) y el grabado ya mencionado (3). Se observan varias similitudes y diferencias que fueron analizadas según sus elementos formales:



Figuras 2, 3 y 4. De izquierda a derecha, imagen del retablo de la parroquia de N. S. de la Piedad (1), la obra estudiada (2) y el grabado que lleva el mismo nombre (3).

- Espada: Señalada en amarillo. En la pintura de la parroquia (1), la espada surge del cielo hacia el pecho de la Virgen, de igual manera que en el grabado (3), sin embargo, en éste muestra una espada de menor tamaño que se asemeja más a una daga, este atributo no se encuentra en nuestra obra (2) por lo que descartamos a una Virgen Dolorosa.
- Nubes: Señaladas en verde. Las tres imágenes tienen un rompimiento de gloria, solo que en nuestra obra (2) como en el grabado (3) se muestra un dibujo más rígido en el contorno, así como también la solución de la forma es muy similar.
- Mano de la Virgen: Señalada en naranja. En la pintura de la parroquia parece sostener un poco más el cuerpo de su hijo (1), en las otras dos se ven con más soltura y la colocación de los dedos de nueva cuenta es prácticamente igual.
- Mano derecha de Cristo: Señalada en azul. Apenas una pequeña diferencia, en ambas pinturas (1 y 2) se muestra girada hacia el frente, mientras que en el grabado se representa de costado.
- Pierna de Cristo: Señalada en púrpura. Quizás este sea uno de los elementos de mayor similitud en los tres casos ya que la colocación de las piernas es casi idéntica, variando la primera ligeramente en la dirección de los dedos.
- Caída del cendal: Señalada en rojo. Se ve una caída de la tela que forma una verticalidad, en nuestra obra no se define esta forma, sin embargo, al tener las referencias sabíamos que encontraríamos tras la limpieza algo similar en esta zona.
- Rodillas de la Virgen: Señalada de blanco. Se insinúan las dos rodillas de la Virgen con los pliegues del manto que sostienen parte del cuerpo de Cristo, igual que el

caso anterior, en nuestra obra solo se observa una línea curva, esto también nos indicó que bajo esta zona plana debían encontrarse al menos simuladas las piernas de la Virgen con los pliegues de su vestimenta.

- Caída de la túnica de la Virgen: Señalada en negro. La túnica adopta una forma triangular en donde bajo esta debería estar el pie o enmarcar algún otro elemento, que en el transcurso de la limpieza crítica se descubrió un atributo de la pasión de Cristo.

Tras este análisis, podemos concluir que el autor de nuestra obra pudo haberse inspirado en el grabado, en la pintura o en ambas. Lo cierto es que, de ser inspirada en la pintura de la Parroquia de N.S., podría haberse basado directamente en la paleta cromática que utilizó su ejecutor. Esto nos llevó a inferir que quizás en *La Piedad* estudiada, en vez de tener encarnaciones ocre, pudiéramos encontrar encarnaciones más blancas y en general colores más brillantes. Como observamos, las posiciones de Cristo y de la Virgen son prácticamente idénticas en las tres imágenes; sin embargo, el autor mantiene la horizontal en la extensión de los brazos de Cristo, siendo que en las otras dos hay una pendiente más marcada. También coinciden en representar un rompimiento de gloria y el monte.

Es importante resaltar que el artista no colocó la daga, queriendo transmitir una Virgen piadosa en vez de una Virgen dolorosa. En cambio, el artista agregó otros dos elementos que no se encuentran ni en el grabado ni en la pintura de la parroquia de N.S. de la Piedad: el sol y la luna ubicados en las esquinas superiores del cuadro que se observaron después de concluida la limpieza. El pintor de la obra estudiada aportó diferencias en la conformación del color, contornos marcados, gradaciones tonales y sutileza en la formación de volúmenes. Cabe mencionar que la formación de los rostros posee gran valor en cuanto a expresión y acabados, confirmando una alta calidad de manufactura y de solución estilística.

Análisis con fotografía infrarroja

Las fuentes documentales previamente mencionadas permitieron extrapolar cierta información al caso de estudio; sin embargo, hacía falta un estudio más completo sobre las características propias de la pintura. Dada la dificultad de observar con luz visible ciertos elementos formales debido al estado de conservación, se realizaron estudios con diferentes radiaciones. Entre estos, resulta particularmente interesante la radiación infrarroja que permitió discernir el aspecto de la rodilla de la Virgen y la presencia de elementos iconográficos como la corona de espinas, el sol y la luna. A diferencia de la observación con luz visible, esta radiación también posibilita la observación de un número mayor de pliegues en la caída de las telas de la Virgen. Además, las llagas del cuerpo de Cristo desaparecen casi por completo, indicándonos que posiblemente el artista empleó lacas para conformar las heridas.



Figura 5. Fotografía general con radiación infrarroja

Análisis con luz ultravioleta

Los estudios con luz ultravioleta reafirmaron algunas de las observaciones planteadas tras el análisis de la imagen con radiación infrarroja. Incluso este examen global facilitó observar las facciones del sol y la luna. Aunado a esto, la luz ultravioleta evidenció que la obra tenía varias aplicaciones de barniz sobre la capa pictórica original, comprobando la existencia de intervenciones anteriores. Se determinó que este recubrimiento probablemente consistía en el uso de una resina natural, debido a su tendencia al oscurecimiento y por la fluorescencia en tonos verdosos como respuesta a la luz ultravioleta. Es importante mencionar que no fue posible distinguir los distintos momentos de intervención de los repintes por medio de opacidad.



Figura 6. Fotografía general con luz ultravioleta

Limpieza crítica

Este proceso de restauración incluyó la valoración de repintes así como la eliminación selectiva del barniz por zonas de color. Se buscó que la limpieza crítica generara una imagen armónica, comprensible y libre de distracciones. Deseábamos lograr que, al comparar el resultado final con la imagen de inicio, resultara posible observar diferencias en cuanto a la textura de la capa pictórica, la tonalidad de las encarnaciones, el brillo de los ropajes, y el equilibrio de la composición dentro del encuadre, entre otras cosas. Es decir, en general se buscó obtener una imagen con más luz y diferencias tonales.

Como se previó desde los análisis con radiaciones diferentes, los resultados de la limpieza crítica permitieron la observación a simple vista de ciertos elementos iconográficos correspondientes a la Pasión de Cristo: la corona de espinas, el sol y la luna. Sin embargo, fue hasta este momento que también se distinguieron dos clavos ubicados a los pies de Cristo y varias heridas pareadas, denominadas flagelos, a lo largo de las piernas y brazos del cuerpo semidesnudo.

En cuanto al descubrimiento de características plásticas y aspectos compositivos, las zonas que presentaban repintes monocromos en el perímetro de la obra también fueron liberadas. De esta manera, fue notoria la existencia de elementos decorativos con una mayor variedad de colores. Incluso fue perceptible la coloración del peñasco y de cierta vegetación en el larguero izquierdo, así como nuevas conformaciones de nubes en los largueros derecho e izquierdo y el cabezal superior.



Figura 7. Fotografía general de fin de la intervención

Conclusiones

Un hallazgo de especial importancia fue el de la fuente original ya que al encontrar el grabado en el cual se inspiró el autor de la obra estudiada, fue posible determinar las aportaciones propias del artista. Por ejemplo, el pintor fue responsable de las diferencias en la conformación del color, los contornos marcados, las gradaciones tonales y la sutileza en la formación de volúmenes mediante difuminados. De igual manera, el descubrimiento de la pintura de la Parroquia de Nuestra Señora de la Piedad, nos ayudó a visualizar con mayor facilidad la imagen colorida que obtendríamos tras el proceso de restauración de la pintura estudiada. No obstante, creemos necesario profundizar la investigación acerca de la imagen de Nuestra Señora de la Piedad para definir si es anterior o posterior al caso en cuestión.

A pesar de que la limpieza crítica no se concluyó al cien por ciento, permitió la observación de un sinfín de detalles: diversas cromaticidades en la generalidad de la obra, conformaciones de nubes en distintas tonalidades en el rompimiento de gloria, ligeros trazos, correcciones y pinceladas del artista, elementos iconográficos como flagelos en las piernas de Cristo, importantes contrastes de luces y sombras, pequeños empastes notables en zonas como el cendal y la sábana santa de Cristo, entre otras cosas. En general, el proceso mostró resultados altamente satisfactorios y reveladores acerca de la técnica de manufactura e intención del artista. Incluso, se aclararon aspectos acerca de la paleta cromática del pintor, ya que el oscurecimiento de barniz hacía pensar que ésta era más reducida al ocultar ciertas tonalidades, principalmente azules y cafés. El estudio y la

restauración de la obra permitieron que la plástica del autor se apreciara de mejor modo en cuanto al dibujo formal, los volúmenes, los colores empleados y la dirección de las luces.

Como conclusión, la aplicación de la investigación y los análisis realizados al momento de la intervención fueron primordiales para la recuperación de la lectura de la imagen. Así mismo, el descubrimiento de la iconografía oculta detrás del barniz otorga a la pintura una nueva connotación que va acorde al tema representado. Esperamos que la restauración de esta obra no cumpla un fin puramente estético, sino que genere aportaciones a esta y otras disciplinas responsables del estudio de las imágenes.

Referencias:

- Réau, Louis. *Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Tomo 1, Vol. 2. Barcelona: Serbal, 2000.
- Curiel, Gustavo. *Juan Correa, su vida y su obra*, Tomo IV, México: UNAM, 1994.
- Labrador, Isabel y Medianero José. *Iconología del Sol y la Luna, representaciones de Cristo en la Cruz*. España: Laboratorio de Arte, 2004, No. 17.
- Toro, Alfonso. *La Cántiga de las Piedras*. México: Patria, 1943.