

EL RESTAURADOR COMO DETECTIVE: EL CASO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DE PEDRO LÓPEZ CALDERÓN

Rogelio Barba Jiménez
Rosalba Campos Carranza
María Castañeda Delgado
Ana Paula García Flores
Alumnos de la ECRO

En Septiembre del 2011 llegó al Seminario-Taller de Restauración de Pintura de Caballete una pintura de aproximadamente 2.5 metros por 2.5 metros, con la representación iconográfica obvia de la virgen del rosario, por lo que se decidió así titularla. La pintura perteneciente al Templo de San Sebastianito, Tlaquepaque, fue encontrada en el 2003, doblada y enrollada en la escalera del campanario. El párroco recién llegado, Antonio Arana, sorprendido por lo que parecía una gran lona abandonada, rescata la pintura al montarla en un bastidor y colocarla en el templo. El problema fue cuando nadie en la comunidad recordaba que el cuadro hubiera estado alguna vez dentro del discurso iconográfico del templo, “Ni si quiera los más viejos”.¹ Entonces nos enfrentamos a un problema desde nuestro campo de estudio, por dónde comenzar a abordar un objeto enteramente descontextualizado, y cómo reconstruir parte de su historia a partir de lo único con lo que se cuenta en el presente: la materia que lo constituye.

¿Por dónde empezar?

La cualidad de la pintura de caballete de ser imagen en sí misma, en términos generales, es el punto de arranque más importante al enfrentarse con una obra de esta naturaleza. El análisis formal e iconográfico es el inicio del reconocimiento de la obra, saber a qué nos enfrentamos. Partiendo de esto, se comenzó por revisar las líneas compositivas de la imagen, los juegos de luz y sombra, que en conjunto forman volúmenes realizados con detalle por parte del artista. Encontramos que la composición responde a los cánones de la sección áurea, de igual manera las figuras se representan con anatomía naturalista. Esto revela que el artífice no sólo sabía manejar el color y las formas, sino que podría tratarse de un maestro pintor, tomando en cuenta además las dimensiones de la obra.

La manera en que se resuelven las figuras del plano divino; como la Virgen, San Lorenzo y San Nicolás Tolentino; la paleta cromática reducida; la pincelada suelta; la composición serena y equilibrada, casi teatral donde se abre el plano celestial para interceder por el plano terrenal, nos remite a la pintura de José de Ibarra, Miguel Cabrera y de los hermanos Rodríguez Juárez.² Esto nos permitió fechar de manera aproximada a la obra en la primera mitad del siglo XVIII, cuando la pintura novohispana sufría una transformación gracias al esfuerzo de los pintores por intelectualizar el arte de pintar y convertirlo en un arte “noble” y “liberal”.³

Por otro lado, el análisis iconográfico de la imagen nos permitió entender un poco más del contexto de creación de la imagen. Podemos localizar como figura principal a la Virgen del Rosario, que intercede por las ánimas del purgatorio junto con San Lorenzo y San Nicolás

1Comunicación personal con Antonio Arana Muñiz, 4 de Noviembre del 2011

2Paula Mues Orts, Libertad del Pincel, Los Discursos sobre la Nobleza de la Pintura en Nueva España, (México: Universidad Iberoamericana, 2008). pp. 299

3Mues, “Libertad del Pincel”, pp. 268, 305.

Tolentino, bajo la gracia de la Santísima Trinidad. Las imágenes con advocación a las ánimas del purgatorio fueron de gran importancia dentro del culto católico durante la colonia.

En la Nueva Galicia, durante el siglo XVIII, proliferaron las cofradías de ánimas. Para este momento la mayoría de las parroquias contaban con cofradías dedicadas a la oración por las ánimas del purgatorio. Esto es importante, porque las cofradías en muchos casos patrocinaban altares en los templos, por lo que mandaban a hacer pinturas para adornarlos con la advocación de su preferencia.⁴ Es posible que la obra *Virgen del Rosario*, haya sido manufacturada por orden de alguna cofradía para colocarla en el templo, y por lo tanto la elección de los intercesores por las ánimas quedara a decisión de los clientes como un culto local, con devoción a la Virgen del Rosario, San Nicolás Tolentino, San Lorenzo y las ánimas del purgatorio.

Existen relatos de religiosos, como frailes y monjas a quienes se les aparecieron ánimas del purgatorio, lo que reforzó aún más la creencia en este sitio. Las representaciones plásticas de santos y la Virgen intercediendo por las ánimas abundaban, tanto en iglesias y templos como en capillas privadas.⁵ La introducción del purgatorio en el imaginario de sociedad virreinal implicó un cambio en la percepción del “más allá”, así como en la concepción del cielo y del infierno. El purgatorio representaba un futuro más esperanzador, y a un Dios misericordioso, lo que cambió desde un punto de vista social la manera en que las personas se relacionaban con la religión y, por lo tanto, con las imágenes.

San Sebastianito

De manera paralela al reconocimiento de la imagen, se realizó una investigación contextual, casi como en una escena del crimen, donde todas las pistas son importantes en el proceso de la contextualización de la imagen. San Sebastianito, también conocido como San Sebastián el Chico, se funda alrededor de 1620 por gente proveniente de San Sebastián de Anasco,⁶ que buscaba un lugar a las afueras de la ciudad de Guadalajara para sembrar y criar ganado. Otras fuentes apuntan a que, en 1672, el pueblo de “San Sebastián Tzapotecpec fue dividido en dos secciones, [y que] de esta forma surgieron los pueblos de San Sebastián el Grande y San Sebastianito Tepech —el chico—”.⁷ Lo que es un hecho es que el primer templo se funda en 1692, por la orden franciscana y tenía función de capilla del hospital. Este templo es administrado por los frailes hasta 1785,⁸ cuando pasa a manos del clero diocesano. La obra no pudo haber pertenecido al primer templo debido a sus dimensiones, ya que no hay, ni hubo, un espacio que pudiera albergar un cuadro de ese tamaño. A finales del siglo XVIII se erige el templo donde actualmente se localiza el cuadro dedicado a la

4Gisela Von Wobeser, *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España.*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Históricas, 2011)

5Jaime Ángel Morera y González, *Pinturas Coloniales de las ánimas en el purgatorio.* (México: UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas y Seminario de Cultura Mexicana, 2001)

6José Manuel Anceno Rivas “Un pequeño templo construido en 1692”, *Semanario: Revista semanal de la arquidiócesis de Guadalajara*, 1991 (2011) Consultado en <http://www.semanario.com.mx/2008/591-06012008/Parroquia.php>, 10 de Enero 2012

7Tlajomulco en el tiempo: *De 1653 a 1692* (2011) Consultado en <http://tlajomulcoenelmapa.com/2011/11/01/tlajomulco-en-el-tiempo-de-1653-a-1692/>

8 Anceno Rivas. “Un pequeño...”

Virgen del Rosario.⁹ Actualmente, el templo construido en el siglo XVIII está dedicado a San Sebastián Mártir.

El Templo de San Sebastianito Mártir, donde actualmente reside la pintura de *La Virgen del Rosario*, a finales del siglo XVIII dependía de la Parroquia de San José de Analco en Guadalajara, según la manera en que estaba organizada la diócesis de Guadalajara en este momento. Esta pista nos llevó a intuir que esta relación entre los templos nos daría más respuestas. En los archivos de la Arquidiócesis de Guadalajara se localizó un inventario del Templo de San José de Analco en el que se menciona que este templo, antes de su renovación en 1799, tenía un altar dedicado a Nuestra Señora del Rosario, y un altar dedicado a las Ánimas del Purgatorio, en donde se describe: “El sotobanco de éste es de madera, con el cuadro de ánimas bueno de más de tres varas”.¹⁰ Dado que aquí se especifica que es un cuadro de ánimas, y su medida coincide con la de el cuadro aquí tratado,¹¹ se piensa que esta pintura debió de estar en el altar de las Ánimas del Purgatorio, donde no es raro encontrar a la Virgen del Rosario, pues en el mismo documento se describe que en el templo había otro altar dedicado a esta advocación. En este mismo documento se localizó una descripción del Templo de San Sebastianito muy breve, en la que se lee: “Esta iglesia está muy necesitada de adorno”¹²

Se localizó otro documento de 1799 perteneciente al templo de San Sebastianito, a manera de inventario donde no se menciona ningún cuadro de estas dimensiones, o con esta advocación, por lo que a manera de hipótesis se puede inferir que el cuadro no pertenecía en origen a este templo, aunque también existe la posibilidad de que se haya omitido su registro en el inventario de la época.¹³

De manera aventurada, se plantea una primera hipótesis: la obra pudo haber pertenecido originalmente al Templo de San José de Analco por la descripción del cuadro de ánimas que coincide con la dimensión de la obra analizada, además de la correspondencia iconográfica respecto al altar con advocación de las ánimas del purgatorio, y que por alguna razón haya sido enviado al Templo de San Sebastianito. Sin embargo, no hay pruebas contundentes con las que se pueda hacer esta afirmación. Otra línea de investigación a la que es importante darle seguimiento, es que San Sebastianito actualmente funciona como parroquia, y forma parte del decanato de Toluquilla y de la Vicaría de Nuestra Señora del Rosario en Toluquilla.¹⁴ Aún falta revisar el archivo de este templo, pues otra posibilidad sería que el cuadro perteneciera originalmente a este templo con advocación a la Virgen del Rosario, y que de igual manera haya sido trasladado a San Sebastianito.

⁹Tomás de Híjar, La secularización de las últimas parroquias de indios en el obispado de Guadalajara: los casos de San Sebastianito y Santa María Tequepexpan, (Guadalajara, Boletín *Eclesiástico. Órgano oficial de la Arquidiócesis de Guadalajara*, septiembre de 2008) p-p. 630-632.

¹⁰Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara (en adelante AHAG), Sección Parroquias, Serie Parroquia de Analco, Caja 1, Folder 1811, 1799.

¹¹Una vara corresponde aproximadamente a 83 cm del sistema métrico decimal. García, Rafael Eugenio Romero. “Medidas antiguas españolas” septiembre de 2004. *Técnica Industrial*. PDF. 19 de junio de 2012. <http://www.tecnicaindustrial.es/TIAdmin/Numeros/13/43/a43.pdf>

¹²AHAG, Sección Parroquias, Serie, Parroquia de Analco, Caja 1, Folder 1811, 1799.

¹³Híjar, Tomás, “La secularización ...”

¹⁴Directorio de templos”, última modificación 2012 http://arquidiocesisgdl.org/directorios_templos.htm

La materia

Además de las inferencias que se pueden hacer a partir de documentos históricos así como del análisis de la imagen, la materia misma y sus alteraciones, es contenedora de información sobre la obra. Debido a que la pintura se encontraba doblada cuando se encontró, se realizó una especie de “línea de tiempo” de los deterioros encontrados, para comprender el devenir de la obra.

La obra montada y probablemente en uso, en algún momento sufrió una separación de dos lienzos de los cuatro que la conforman. El deterioro se subsanó por medio de una nueva costura un parche por el frente y un repinte. Al hacer un análisis de las fibras que componen el parche, se descubrió que el textil es una mezcla de lino y algodón, lo que ubica a la intervención muy probablemente en el siglo XIX. De igual manera se analizaron otros cuatro parches que se encontraban por el reverso de la obra, de los cuales uno es de lino y se considera el más antiguo, mientras que el resto son de fibras sintéticas, lo que puede apuntar a que se estén tratando de intervenciones del siglo XX. Esto indica muy probablemente que la obra continuó en uso hasta el siglo XX.

La técnica de factura en términos generales es convencional, en el sentido de que la estratigrafía consta de al parecer dos capas de base de preparación, la primera roja con cargas de gran tamaño y porosa, que se constituye básicamente de carbonato de calcio y un aglutinante proteico. La segunda capa es más delgada y compacta, de color rojo más intenso y con cargas más pequeñas, lo que puede indicar una disminución de la carga para dar una superficie más lisa que reciba a la capa pictórica. Por otro lado, el análisis con luz infrarroja arrojó que el color azul del manto de la Virgen podría ser una laca, con la que el pintor logró un efecto de transparencias para dar volúmenes a los paños realizados de manera delicada. Volviendo a la observación de la estratigrafía, este azul del manto que podría ser índigo, se encuentra sobre un azul más claro, mientras que el azul claro del fondo del resto de la obra se encuentra sobre otra capa de azul oscuro. A pesar de que no se haya observado un dibujo preparatorio -que hasta ahora no se han localizado a la manera de la pintura europea en pinturas novohispanas- la obra requirió para su realización planeación sobre la composición y las formas, que aluden a la visión que tenía el artista sobre el aspecto final de la pintura. Todo esto nos habla de nuevo sobre la maestría del autor.

La intervención

Para comenzar a realizar la intervención de restauración, fue necesario colocar la pintura en horizontal. Durante la limpieza superficial y el fijado surgió un nuevo descubrimiento: la firma del autor, donde se podía leer claramente “Pedro...Calderón”. El perímetro del lienzo se encontraba doblado y fijado por tachuelas al bastidor, más pequeño que la tela. Al desmontar la obra, y hacer nuevamente un registro fotográfico con luz natural e infrarroja, se pudo leer más claramente que se trataba de Pedro López Calderón, y que la obra había sido hecha en México, por desgracia la fecha se ha perdido. Manuel Toussaint ubica a este pintor en el primer tercio del siglo XVIII.¹⁵ Se localizaron otras obras del mismo: una representación de San Joaquín, en el Museo de Arte Sacro de la Catedral Metropolitana de Guadalajara, una imagen de San Juan Nepomuceno y San Nicolás de Bari ubicados en la

¹⁵Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*. (México: UNAM, 1974)

pinacoteca del pueblo de Pánuco de Coronado, Durango,¹⁶ en San Luis Potosí se encuentran dos pinturas de su autoría en la sacristía del Templo de San Francisco, y otras cuatro obras en el Museo Regional Potosino, exconvento de la orden franciscana. Además se conserva una obra de Pedro Calderón en Guadalupe, Zacatecas, así como dos lienzos en la ciudad de México, uno de ellos firmado en 1723.¹⁷

En una serie de documentos recopilados por Elisa Vargas Lugo y Gustavo Curiel¹⁸ se identifica a Pedro López Calderón como agustino y maestro pintor. En algunos documentos sirve como testigo junto con Juan Correa, por lo que se puede establecer una relación directa entre los pintores. Por su parte, a pesar de haber tenido actividad en la Ciudad de México, la serie de obras en provincia nos indica que el autor probablemente exportaba gran parte de su producción artística, o se trasladaba a trabajar en el sitio.

Por otro lado, el desmontaje de la obra también permitió observar restos del bastidor original aún adherido al soporte textil. Se podía observar un severo ataque de insectos xilófagos que coincidía con orificios de salida en el soporte.

Conclusión

A partir de la recopilación de toda la información, y de la reflexión sobre la misma, se elaboró una nueva hipótesis sobre el devenir histórico de la obra. El cuadro elaborado en el primer tercio del siglo XVIII se mantuvo en uso como imagen religiosa, posiblemente hasta el siglo XX. El deterioro del bastidor pudo haber ocasionado un colapso del mismo, y por alguna razón no se volvió a montar y se decidió mejor guardarlo a manera de rollo en el campanario de la iglesia de San Sebastianito Mártir. Por la época de producción artística del pintor, y la construcción del templo a finales del siglo XVIII, se puede inferir como especulación que posiblemente el cuadro no fue hecho para estar en este sitio. Ciertamente pudo haber pertenecido de origen a San José de Analco y el cuadro se trasladó a San Sebastianito, sin embargo no hay certeza para hacer esta afirmación.

Este caso de estudio representa el reto que es trabajar con imágenes descontextualizadas, sin embargo demuestra que sí es posible generar hipótesis sobre el devenir histórico de la obra, así como su origen, a partir de la imagen, la materia y sus alteraciones, así como con el análisis del contexto actual. En el ámbito escolar, estos análisis se hacen muchas veces de manera mecánica, pero reflexionar al respecto, y considerar que cada pieza de información es parte de un engranaje más grande, es lo que finalmente producirá un *corpus* de conocimiento útil. El informe, entonces, se convierte en un documento histórico único, donde se hace más indiscutible la necesidad de documentar el análisis material y el proceso

16Javier Guerrero Romero, “Un patrimonio desconocido”, *El siglo de Durango*, 4 de septiembre de 2003, Consultado en

<http://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/10550.un-patrimonio-desconocido.html>

17Armando Hernández Soubervielle, “El celo espiritual y militar de la orden franciscana y la monarquía hispánica en una pintura de la inmaculada de Pedro López de Calderón”. *Archivo Español de Arte*, LXXXIV, Octubre – Diciembre 2011, pp. 337-354, [en línea] consultado en:

http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=13&ved=0CDYQFjACOAO&url=http%3A%2F%2Fxn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es%2Findex.php%2Ffaea%2Farticle%2Fdownload%2F482%2F479&ei=8AtuT523MsOO2wX_vpDxAQ&usq=AFOjCNEjT1dBfBUZbNNIglKphxLyR-bUQw&sig2=UOhc3IUMyqShXVj6MrdxPQ (último acceso: 23 de julio de 2012)

18Vargas Lugo, Elisa; Curiel, Gustavo. *Juan Correa. Su vida y su obra. Tomo III*. México: UNAM- IIE, 1991. P.

193

de restauración para su preservación en el futuro. La información desarrollada durante esta temporada supone un primer paso para entender una pequeña, aunque importante parte de la historia de las producciones artísticas, al colocar a la pintura dentro de una temporalidad específica, aunque no en un contexto del todo definido. Pedro López Calderón, pintor del primer tercio del siglo XVIII, tuvo una alta producción artística sin embargo, las pinturas conservadas del autor son muy pocas y hasta ahora ninguna había sido estudiada a profundidad. Este trabajo busca servir de referencia para futuras investigaciones sobre el autor y la pintura de esta época. Queda claramente abierta la puerta a estudios posteriores más profundos en cuanto al transcurso de la obra en el tiempo y espacio a manera de entender cómo esta pieza fue valorada en su tiempo, y así poder darle un valor en el nuestro.

Bibliografía:

Morera y González, Jaime Angel. *Pinturas Coloniales de las ánimas en el purgatorio*. México, D.F: UNAM. Instituto de Investigaciones Estéticas y Seminario de Cultura Mexicana, 2001.

Mues, Paula. *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en nueva España*. México, D.F: Universidad Iberoamericana, 2008.

Toussaint, Manuel. *Arte Colonial en México*. México: UNAM, 1974.

Vargas Lugo, Elisa y Gustavo Curiel. *Juan Correa. Su vida y su obra*. Tomo III. México: UNAM-IIE, 1991.

Von Wobeser, Gisela. *Cielo, infierno y purgatorio durante el virreinato de la Nueva España*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Instituto de Investigaciones Históricas. 2011.

Hemerografía:

Híjar, Tomás de. “La secularización de las últimas parroquias de indios en el obispado de Guadalajara: los casos de San Sebastianito y Santa María Tequepexpan”. *Boletín Eclesiástico. Órgano oficial de la Arquidiócesis de Guadalajara*, (septiembre de 2008): 630 – 632.

Documentos:

Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara, Sección Parroquias, Serie, Parroquia de Analco, Caja 1, Folder 1811, 1799.

Medios electrónicos:

Anceno Rivas, José Manuel. “Un pequeño templo construido en 1692 renueva la devoción al Sagrado Corazón de Jesús”. *Semanario, Revista semanal de la arquidiócesis de Guadalajara* 591 (2011). Consultado el 10 de Enero del 2012.

<http://www.semanario.com.mx/2008/591-06012008/Parroquia.php>

“Directorio de templos”, última modificación 2012
http://arquidiocesisgdl.org/directorios_templos.htm

García, Rafael Eugenio Romero. “Medidas antiguas españolas”. *Técnica industrial*. (Septiembre de 2004). Consultado el 19 de junio de 2012.

<http://www.tecnicaindustria.es/TIAdmin/Numeros/13/43/a43.pdf>

Hernández Soubervielle, J. Armando. “El celo espiritual y militar de la orden franciscana y la monarquía hispánica en una pintura de la inmaculada de Pedro López de Calderón”. En *Archivo Español de Arte*, LXXXIV. (Octubre-Diciembre 2011) 337-354. Consultado el 20 de julio del 2012.

http://www.google.com.mx/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=13&ved=0C_DYQFjACOAo&url=http%3A%2F%2Fxn--archivoespaoldearte-53b.revistas.csic.es%2Findex.php%2Faea%2Farticle%2Fdownload%2F482%2F479&ei=8AtuT523MsOO2wX_vpDxAQ&usg=AFQjCNEjT1dBfBUZbNNIglKphxLyR-bUQw&sig2=UOhc3IUMyqShXVj6MrdxPQ

Romero, Javier Guerrero. “Un Patrimonio Desconocido”. *El siglo de Durango*, 4 de septiembre de 2003. Consultado el 17 de mayo de 2012.

<http://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/10550.un-patrimonio-desconocido.html>