



Polonia

Estudios
Latinoamericanos

Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos

ISSN 0137-3080

Original title / título original: Análisis crítico de los vestigios de los antiguos trabajos de conservación realizados en las pinturas de Diego Quispe Tito

Author(s)/ autor(es):

Anna Derentowicz-Zakrzewska

Published originally as/ Publicado originalmente en:

Estudios Latinoamericanos, 32 (2012), pp. 121-129

DOI: <https://doi.org/10.36447/Estudios2012.v32.art6>

Estudios Latinoamericanos is a journal published by the Polish Society for Latin American Studies (Polskie Towarzystwo Studiów Latinoamerykanistycznych).

The Polish Society for Latin American Studies is scholarly organization established to facilitate research on Latin America and to encourage and promote scientific and cultural cooperation between Poland and Latin America.

Estudios Latinoamericanos, revista publicada por la Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos (Polskie Towarzystwo Studiów Latinoamerykanistycznych).

Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos es una asociación científica fundada con el fin de desarrollar investigaciones científicas sobre América Latina y participar en la cooperación científica y cultural entre las sociedades de Polonia y América Latina.

Análisis crítico de los vestigios de los antiguos trabajos de conservación realizados en las pinturas de Diego Quispe Tito

Anna Derentowicz-Zakrzewska

Resumen

Dos cuadros, Visión de la Cruz y Bautismo del Cristo, pintados por el más eminente representante de la denominada Escuela cusqueña, Diego Quispe Tito (1611-1681), pertenecientes a la colección del Convento de Santo Domingo (Templo del Sol, Qoricancha, Cusco, Perú) han sufrido varias intervenciones a lo largo del tiempo. Las restauraciones pasadas, tanto simples arreglos como intervenciones profesionales, las cuales seguramente han salvado las obras de la destrucción en su momento, se reflejan hoy en día en el estado de conservación de las mismas. Describiendo el estado de conservación de los lienzos, la autora diferencia las restauraciones hechas en el pasado que, aunque hoy valoradas negativamente, han sido acordes con métodos de conservación antiguos de otros trabajos de restauración, claramente no profesionales, los que han causado más daños que beneficios. Durante la restauración la autora ha eliminado huellas de las intervenciones antiguas, las cuales alteraban la percepción de los valores artísticos, y ha intentado brindar nuevas luces a las obras de Diego Quispe Tito.

Palabras clave: Diego Quispe Tito, pintura, conservación, restauración

Abstract

CRITICAL ANALYSIS OF THE EVIDENCE OF ANCIENT CONSERVATION WORK IN THE PAINTINGS OF DIEGO QUISPE TITO

Two paintings by the most renowned exponent of the Cuzco school, Diego Quispe Tito (1611–81), Visión de la Cruz and Bautismo del Cristo, belonging to the collection of the Santo Domingo Monastery (Templo del Sol, Qoricancha, Cuzco, Perú) have been subjected over time to a great deal of conservation and restoration work. Interventions in the past, both, professional and makeshift, have undoubtedly saved the paintings from total destruction. However, traces of these endeavors have significantly impacted the present state of preservation and, consequently, the artistic perception of these paintings. While describing this state of preservation, the author had attempted to separate former conservation efforts, now judged censoriously, yet carried out in the spirit of the times and in accordance with the then available knowledge and local possibilities, from the very harmful makeshift and amateurish interventions. During the course of her conservation and restoration efforts, the author has eliminated traces of former interventions, revising the artistic expression of the paintings which, she hopes, will cast a new light on Diego Quispe Tito's art.

Key words: Diego Quispe Tito, paintings, conservation, restoration

Dos cuadros, *Visión de la Cruz* y *Bautismo del Cristo*, pintados por el más eminente representante de la denominada *Escuela cusqueña*, Diego Quispe Tito (1611-1681), pertenecientes a la colección del Convento de Santo Domingo (Templo del Sol, Qoricancha, Cusco, Perú) han sufrido varias intervenciones a lo largo del tiempo.

Las restauraciones pasadas, tanto simples arreglos como intervenciones profesionales, las cuales seguramente han salvado las obras de la destrucción en su momento, se reflejan hoy en día en el estado de conservación de las mismas.

Describiendo el estado de conservación de los lienzos, la autora diferencia las restauraciones hechas en el pasado que, aunque hoy valoradas negativamente, han sido acordes con métodos de conservación antiguos de otros trabajos de restauración, claramente no profesionales, los que han causado más daños que beneficios.

Durante la restauración la autora ha eliminado huellas de las intervenciones antiguas, las cuales alteraban la percepción de los valores artísticos, y ha intentado brindar nuevas luces a las obras de Diego Quispe Tito.

El tema de los métodos aplicados en los antiguos trabajos de conservación sobre las obras de arte sirve de inspiración para una reflexión tan amplia que sobrepasa de lejos las limitaciones previstas para este artículo. El intercambio de ideas sobre este tema se desarrolla sin cesar, tanto en las revistas que se ocupan de la protección de nuestro patrimonio cultural como en foros nacionales e internacionales, como casi a diario en el retiro de mi taller. Me gustaría participar en la discusión desde la posición del conservador de las obras de arte, especializado en la conservación y restauración de la pintura, y al mismo tiempo como investigadora de las antiguas técnicas de pintura. Tengo a diario contacto con el problema de la des-restauración, pues por allí pasa en general el camino hacia las soluciones que aplicamos actualmente. En nuestros tiempos es muy raro que veamos un cuadro que no haya sido tocado anteriormente por la mano de un conservador. Se puede constatar que las obras más preciosas, provenientes de excelentes colecciones, son las que han sufrido mayores injerencias. Esto es testimonio del cuidado de los poderosos propietarios, conscientes del valor de las obras, el cuidado entendido de acuerdo con el espíritu del tiempo y del lugar en los cuales han vivido. Cada época y las corrientes intelectuales que la acompañaban encontraban su reflejo en la manera de pensar y de tratar el cuidado de las obras de arte. Personas de distinto nivel en cualificaciones profesionales, de distintas capacidades, honradez, posibilidades y consciencia de materiales han dejado en ellas sus huellas. Este hecho nos obliga a estimar las intervenciones anteriores y tomar en cuenta las consecuencias resultantes de este análisis en nuestro proyecto de conservación. En general, nuestra opinión sobre las actividades de nuestros antecesores es crítica, pues con el transcurso del tiempo las doctrinas de conservación se evalúan, cambian los métodos y los materiales utilizados envejecen sin remedio. Deberíamos tratar con más indulgencia a las personas que realizaron estos trabajos anteriores, escondidos en la oscuridad de la historia, quienes actuaban en condiciones y tiempos determinados. Excluyendo la estimación claramente negativa de las

posturas excepcionalmente negligentes o incluso deshonestas, guardaremos respeto para estas personas, recordando que las generaciones posteriores también nos juzgaran a nosotros según sus propios criterios.

Me gustaría ilustrar estas escuetas divagaciones teóricas con dos ejemplos. Estos ejemplos son específicos, y provienen evidentemente de los terrenos de la América Latina, del Perú, y conciernen a la obra de un representante excelente, el más conocido de la escuela cusqueña de pintura del siglo XVII, el pintor local Diego Quispe Tito. Para ocuparme del fenómeno de su obra, me estimularon las misiones de conservación que he realizado en Cusco en los años 2006, 2007, 2008 y 2011¹.

Diego Quispe Tito es un personaje profundamente misterioso. Se sabe poco sobre su vida, la cual podemos seguir únicamente según las firmas dejadas en sus cuadros. Gracias al análisis del estado de conservación de las obras del artista, los trabajos de conservación y de restauración efectuados en dos de ellas, me había dado cuenta, a pesar de que es evidente, cuantas cosas podemos aprender sobre él en base a las pruebas materiales conservadas en la esencia misma de sus obras. Los trabajos de conservación sobre sus dos cuadros, *Visión de la Cruz (Sagrada Familia)* (Cornejo Bouroncle 1960; De Mesa y Gisbert 1982; Benavente Velarde 1995) y *Bautismo de Cristo* (De Mesa y Gisbert 1982; Benavente Velarde 1995), provenientes de la Pinacoteca del Convento Santo Domingo (antiguo Templo del Sol, Qoricancha), fueron realizados después de los relativos análisis y exámenes, los cuales empecé precisamente por la des-restauración con la esperanza de que este procedimiento me permitiría descubrir, aunque sea una parte, de la verdadera imagen del artista. Admirado y muy recordado en su ciudad, este precursor de la escuela cusqueña de pintura, a mi juicio, fue víctima de su propio éxito. Su obra en esas tierras, en ese lugar y tiempo, la primera original e innovadora a escala de la región, se sumergió en el mar de sus copiadores, mejores o peores. Resulta imposible negar la opinión sobre el estancamiento en la pintura de esta región. Fue llena de gracia, pero sin embargo durante años casi no evolucionó, concentrándose sobre su papel de evangelización. No hay lugar aquí para analizar los motivos de este fenómeno ni de la opinión hasta hace poco desdeñosa de los investigadores europeos, encantados por la arquitectura del Nuevo Mundo y poco interesados por la pintura local, según ellos privada de individualismo y creatividad. Sin embargo, Diego Quispe Tito fue de verdad mejor artista de lo que nos parece. Libre del peso de conocimientos tecnológicos de los que disponían artistas europeos, quienes podían servirse de los tratados existentes ya entonces, equipado únicamente con las obras de sus colegas mayores quienes copiaban sumisamente, y algunas veces torpemente, los modelos europeos. Disponía seguramente de los grabados neerlandeses en blanco y negro y tenía contacto esporádico con los cuadros traídos desde Europa. Creó su propio mundo de colores fabulosos, con la fauna y flora originales, pintadas con una gracia excepcional y con los ángeles de alas multicolores, inspirado por los pájaros de la selva local. Para eso hacía falta una imaginación extraordinaria, un talento y una ligereza del pincel,

así como una cierta creatividad tecnológica, imprescindible para obtener efectos artísticos conscientes desconocidos en aquel entonces. Imaginemos como fue de innovador en aquel lugar y en aquel tiempo, como de original y fenomenal fue para sus contemporáneos. En los años posteriores la popularidad de sus obras, y el hecho de ser masivamente copiado y modificado por artistas locales, llevó a sumergirlo en el mar de sus imitadores, convirtiéndose paradójicamente en víctima de su éxito. Casi cada uno de los museos locales en el Perú se vanagloria de poseer un cuadro atribuido sin vergüenza a Diego Quispe Tito. En la mayoría de los casos, debajo de esta etiqueta, se esconden mejores o peores epígonos anónimos nombrados maestros por sus dueños orgullosos. De esta manera su memoria se está devaluando. Este hecho y la progresiva e inevitable destrucción de sus obras originales, sus reparaciones que falazmente cubren y aplastan el aspecto inicial de sus cuadros, tuvieron una influencia negativa sobre la estimación de su obra, a escala internacional o incluso intercontinental, pues las obras de los maestros locales son valoradas también desde esa perspectiva. El fenómeno de la escuela cusqueña, que surgió en base a su obra, algunas veces es considerado como provincial, conservador, sin evolución y poco creativo, abundante en repeticiones débiles de sus composiciones originales.

Visión de la Cruz (Sagrada Familia) es un cuadro al óleo sobre tela de importantes dimensiones, de 234 por 200 cm (Fig. 1). Es uno de los primeros cuadros conocidos de Diego Quispe Tito, firmado en 1631. La primera signatura conocida del artista proviene del año 1627. Es inspirado por el grabado de Rafael Sadeler, según el cuadro de Martin de Vos (Múnich 1614).

De este mismo modelo se sirvió uno de los artistas que actuaban en el territorio del Perú, Gregorio Gamarra. El destino permitió a la obra sobrevivir posiblemente por lo menos a tres terremotos fuertes (Angles Vargas 1983). Seguramente se intentó varias veces repararlo someramente, después fue colgado roto durante mucho tiempo en la penumbra de los corredores del convento (Cornejo Bouroncle 1960). Finalmente un conservador no lo trató demasiado bien, y desgraciadamente esto fue hace poco tiempo. Hace unos años se le había aplicado trabajos de conservación y restauración, cuyos resultados merecen ser criticados hoy. No discutiremos aquí sobre métodos mal elegidos, sino de daños duraderos e irreversibles, que podemos indicar sirviéndonos de criterios objetivos. Se han consolidado las deformaciones de la tela y todo fue repintado. Seguramente durante los trabajos una parte de la capa de pintura fue perdida irreversiblemente, e importantes daños surgieron en la parte de la signatura. Las autoridades del convento, insatisfechas con los resultados de los trabajos, solicitaron mi ayuda. Los trabajos inevitablemente tuvieron que empezar por la des-restauración. Al quitar los repintados sobrepuestos encontré lugares pintados con sutileza. Otros ya no existen, y podemos solamente admirar su pobre imitación. Por debajo no había quedado algo o tan poco, que la razón nos dice, de guardar los repintados y consolarnos con los restos, que constituyen el sucedáneo de la idea del artista. La des-restauración pues resulta ser el camino a la verdad amarga



Figura 1. *Visión de la Cruz (Sagrada Familia)*, uno de los primeros cuadros conocidos de Diego Quispe Tito, firmado en 1631.

en lo que se refiere al descubrimiento del estado real de conservación de la obra. Solo podemos imaginarnos el aspecto de los detalles anteriores.

El cuadro *Bautismo de Cristo* (Fig. 2), pintado en la década de 1670 (siglo XVII), pertenece al periodo intermedio, y es el más interesante y completo en la obra de Diego Quispe Tito. En el pasado el cuadro, adorado intensamente como objeto de culto, ha sufrido muchos daños en su esencia. Siendo una obra de valores artísticos e históricos sobresalientes a nivel de la región fue varias veces reparado temporalmente y conservado profesionalmente. El estado de conservación en el que se encontraba durante el año 2006 excluía la posibilidad de exponerlo en la Pinacoteca del Convento Santo Domingo. *Bautismo de Cristo* es una pintura de dimensiones de 85.22 por 122 cm, efectuada en técnica mixta sobre fondo de lienzo. El cuadro fue colocado sobre un bastidor no original en madera de cedro, construido de listones gruesos, biselados, con juntas de esquinas movibles. El soporte original es una tela de cáñamo o de lino, compuesto de dos trozos, cosidos con una costura vertical en el revés. La tela probablemente fue hecha a mano, con un hilo irregular y el tejido simple. La superficie de la tela se halló un poco ondeada por debilitamiento



Figura 2. *Bautismo de Cristo, pintado en la década de 1670 es el más interesante y completo en la obra de Diego Quispe Tito.*

de la tensión. La presencia de una capa de pegamento en los contornos del soporte sugiere que en el pasado el cuadro fue pegado a un marco de madera. Vista la falta de bordes, no se puede constatar, sin dudas, que esta fue la única manera de fijación del cuadro, pero podemos suponerlo debido a que en estos terrenos se utilizaba a menudo esta solución por falta de clavos. Ahora, después del cambio del telar el resultado es la falta del margen, los bordes rotos y la composición disminuida, estrechada. Durante los últimos trabajos de conservación efectuados, como se puede suponer, hace unos treinta años, el soporte fue cubierto con una capa gruesa de cera y resina, a la cual fue pegado un velo de seda semitransparente. Visto que en el reverso se encontraba la signatura del artista de valor histórico, a su altura se efectuó una ventanilla en la tela de doblaje. Hoy es difícil definir las intenciones de la persona que había efectuado los trabajos. Se puede suponer que quería hacer un doblaje «con ventanilla» para fortalecer, sobre todo, los bordes debilitados del lienzo.

Es más probable que el restaurador haya querido, teniendo en cuenta la signatura, hacer un doblaje transparente. Sin embargo, cuando resultó que los materiales utilizados no brindaban el efecto deseado decidió recortar la abertura. Los aspectos prácticos nos hacen pensar en el segundo concepto. La sustitución de los orillos por una tela de seda delicada contrastada con el lienzo bastante grueso, empapado de una masa de cera y resina y por lo tanto frágil, no era capaz de asegurar la tensión adecuada de la tela. Sin embargo, los trabajos testimonian la profesionalidad del ejecutor y el intento de aplicar una manera de pensar y unos métodos modernos para la época. No se había conseguido el efecto deseado por falta de acceso al material adecuado. Se trata pues de un pensamiento avanzado de conservación no concordante con la habilidad y las posibilidades de material. El reverso es muy sucio con su superficie cubierta de polvo por debajo del doblaje del velo de seda, cubierto con una masa gruesa de cera y resina. No se han efectuado reparaciones locales del fondo. Los deterioros en los bordes, así como los dos agujeros grandes hechos con la llama de una vela han sido rellenados con masilla de cera. Las reacciones bastante violentas del lienzo a los cambios de temperatura nos indican que las proporciones de la masa de doblaje no fueron escogidas correctamente. El fondo es de color negro, con granos de pigmento gruesos, desde nuestro punto de vista europeo no alisado, pero según los estándares locales la manera de su preparación parece ser típica. La capa de pintura está en mal estado, como consecuencia de varias limpiezas y eliminación de barnices, y en ciertos lugares profundamente deslavada y en consecuencia repintada. Con el transcurso del tiempo los retoques cambiaron el colorido. Una gran cantidad de deterioros está esparcida en toda la superficie y se observan también importantes daños en los bordes. En esta parte precisamente se nota la tendencia de producirse cascados y lascas en la capa de la pintura junto con el fondo, lo que exige una intervención inmediata si se pretende frenar la destrucción consecutiva del cuadro. La capa de pintura es muy sucia, sin brillo, los retoques con colorido distinto y el barniz oscurecido. Se ven varias huellas de excrementos de in-

sectos y manchas de pintura blanca. En la parte posterior la capa de pintura muestra tendencia a polvorearse. Este estado tan malo probablemente tiene varios motivos. El primero está en la construcción tecnológica del cuadro, se trata de la insuficiente adhesión entre la capa de pintura y el fondo, efecto de una tecnología específica. La larga exposición del cuadro en condiciones inadecuadas tiene sus consecuencias en forma de descomposición parcial del aglomerante. Los síntomas de polvorización aparecieron en la parte posterior del cuadro, en el lugar donde el polvo acumulado detrás del listón posterior del marco absorbe la humedad favoreciendo el desarrollo de microorganismos y en consecuencia lleva a la destrucción de las capas del cuadro y en casos más drásticos a la descomposición del fondo de tela. El aglomerante de cera introducido superficialmente en este lugar no resultó ser el antídoto eficaz, sin embargo modificó sin duda el colorido empapándose en la estructura del cuadro, incluyendo las capas más profundas ejecutadas en la técnica de témpera.

El objetivo de los trabajos de conservación propuestos fue, como siempre, frenar los procesos de destrucción y la recuperación, dentro de lo posible, de los valores est ticos del objeto. En vista de las condiciones de trabajo determinadas, escaso equipamiento del taller y posibilidades limitadas de conseguir material adecuado, teniendo en consideración ante todo el bien del objeto, se adaptaron los métodos a los medios accesibles en el lugar. Aparte de los factores puramente artísticos, dentro del programa adoptado anteriormente para exponer el documento histórico tan importante como es la signatura, se elaboró un programa basado sobre ciertos compromisos, pero que fortalecía el fondo gracias a ciertos cuidados alternativos al doblaje. La eliminación de las capas posteriores de la masa de cera y resina de la estructura del cuadro, es decir la decisión sobre la des-restauración ampliamente entendida, parece ser bien motivada en este caso.

En la pintura de caballete el retoque imitativo constituye menor injerencia, paradójicamente, a diferencia de los puntos, líneas o purismos los cuales crean una nueva calidad est tica. He seguido este camino, pues simplemente hay que acabar la tarea. El cuadro tiene que volver a la exposición. Es lo que espera el propietario, pero las preguntas permanecen. Me acompañan durante mi práctica diaria. Creo que precisamente se trata de eso, de hacerse preguntas continuamente, de que esta reflexión no nos abandone. Prisioneros en el marco de nuestra vida, tan breve en relación a la vida de los objetos de los que cuidamos, seguramente no encontraremos nunca una respuesta universal. El lema de Hipócrates nos lo recuerda siempre: *ars longa vita brevis*. Se trata de tener siempre en la conciencia la imperfección de nuestras soluciones. Sin embargo no podemos quedar paralizados, y al final hay que tomar una decisión, acabar el trabajo y exponerse a la opinión de las generaciones futuras, el tiempo hará la verificación y solo debemos procurar no hacer demasiados daños en el camino. Record moslo siempre y no permitamos que nuestra vigilancia sea apagada por el hecho de que trabajamos bajo la solemnidad de la ciencia, apoyados por el arsenal de los métodos de investigación. Aprovech moslos

al máximo pero las decisiones hay que tomarlas mirando la obra misma y no solo la radiografía o el gráfico.

Referencias citadas

Angles Vargas, Víctor

1983 *Historia del Cusco (Cusco colonial)*. Vol. 2. 1228 pp. Cusco.

Benavente Velarde, Teófilo

1995 *Historia del arte cusqueño. Pintores cusqueños de la colonia*. 222 pp. Municipalidad del Qosqo, Cusco.

Cornejo Bouroncle, Jorge

1960 *Derroteros de arte cuzqueño. Datos para una historia del arte en el Perú* (Prólogo de Emilio Harth-Terre). 337 pp. Editorial Garcilaso, Cusco.

De Mesa, José y Teresa Gisbert

1982 *Historia de la pintura cuzqueña*. 2 volúmenes. Fundación A. N. Wiese, Lima.

Notas

- ¹ Las misiones en los años 2006, 2007 y 2008 fueron financiadas por el Ministerio de Cultura y Patrimonio Nacional de la República de Polonia y el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Varsovia. La misión en 2011 fue realizada en el marco de mi propio proyecto de investigación titulado *Sincretismo tecnológico y sincretismo artístico. Técnicas y tecnologías de la escuela cusqueña de pintura en el ejemplo de la obra de Diego Quispe Tito* (proyecto financiado por el Ministerio de Ciencia y Educación Superior de la República de Polonia).

