

# Un "Cristo en la Cruz" de Francisco Pacheco en el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires)

Autor:

Teresa Espantoso Rodríguez y María Cristina Serventi

Revista:

Estudios e investigaciones

1997, 1, 101-105



Artículo

---

**UN “CRISTO EN LA CRUZ” DE FRANCISCO PACHECO  
EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES,  
DE BUENOS AIRES\***

**Teresa Espantoso Rodríguez  
María Cristina Serventi**

Son bien conocidos la actividad de Francisco Pacheco como propulsor de un acercamiento erudito a las artes y su relevante papel en la Academia sevillana en el primer cuarto del siglo XVII<sup>1</sup>. Fruto de esa actividad y de esos intereses fue *El Arte de la Pintura*, obra clave para conocer aspectos fundamentales de la teoría y la práctica artística en la Sevilla de la época. Pacheco se ocupó durante largos años de la redacción de *El Arte*, de manera lenta y discontinua, y le dio forma definitiva después de 1630, entre 1634 y enero de 1638<sup>2</sup>. Fue publicado póstumamente en 1649.

Dentro de ese *corpus*, una parte importante, las “Adiciones a algunas imágenes”, está dedicada al tratamiento de problemas iconográficos, donde se muestra sobre todo preocupado por la ortodoxia en la representación de las historias sagradas. En ese conjunto de “Advertencias”, ocupa un lugar destacado el tema del crucifijo de cuatro clavos: Francisco Pacheco desarrolla los argumentos a favor de esta iconografía en los capítulos XV y XVI. Siguiendo el método utilizado a menudo en el tratado, recurre a la opinión de miembros del círculo informal de poetas, intelectuales y artistas que componían la Academia. En este caso, transcribe íntegramente una carta de Francisco de Rioja de 1619 en la que éste desarrolla una prolija argumentación en favor de los cuatro clavos y su propia respuesta, igualmente erudita, a la misma. Concluye incorporando las Aprobaciones de siete distinguidos miembros del clero sevillano: en este caso y en el del Juicio Final, Pacheco promovió sendas encuestas consultando a personalidades eclesíásticas para que dieran su parecer sobre tales cuestiones iconográficas.<sup>3</sup>

\* Este trabajo forma parte de la investigación llevada a cabo en el marco del proyecto UBACyT FI/185.

---

Antes de dar forma escrita a esta propuesta, Francisco Pacheco la plasmó en imágenes. Según señala Jonathan Brown, el problema parece haberle interesado desde 1597, cuando el platero Juan Bautista Franconio llevó de Roma un crucifijo de bronce atribuido a Miguel Ángel<sup>4</sup>. Los pies de Cristo, cruzados, estaban cada uno atravesado por un clavo. Martínez Montañés tomó este motivo para su "Cristo de la Clemencia" (Catedral de Sevilla, Sacristía de los Cálices, 1603-6). Pacheco reelaboró esta idea en la tabla que pintó en 1614 con un Crucificado de cuatro clavos: los pies permanecen paralelos y el cuerpo erguido, ya que consideraba que así "convenía a la soberana grandeza de Cristo Nuestro Señor".<sup>5</sup>

La tabla en la que se supone que Pacheco dio por primera vez forma pictórica al tema se encuentra en la Fundación Rodríguez Acosta (Granada), donde ingresó por legado de la familia de su anterior propietario, el doctor Manuel Gómez Moreno<sup>6</sup>. Este la había adquirido en 1916, año en que la dio a conocer<sup>7</sup>. Fechada y firmada con monograma en el subpedáneo, fue durante varios años la única obra de este tipo que había salido a la luz. Sin embargo, el discurso en defensa de los cuatro clavos de Francisco de Rioja permitía inferir que habían existido varias. Efectivamente, en 1965 Matias Díaz Padrón publicó una segunda versión, existente en una colección privada madrileña<sup>8</sup>, semejante a la primera, a la que se acerca también por sus dimensiones<sup>9</sup>. Las iniciales del pintor y la fecha, 1615, aparecen igualmente en el subpedáneo. Por otra parte, como hacía notar Díaz Padrón, en el catálogo de obras de Pacheco que publicó Asensio se menciona una tercera versión, perteneciente a la colección del Deán Manuel López Cepero en Sevilla: "Un Crucifijo de Pacheco, alto un pie y 11 pulgadas, ancho un pie y 4 pulgadas".<sup>10</sup>

13 El problema de esta última versión se relaciona directamente por la procedencia y sus medidas con nuestra obra<sup>11</sup>. Esta ingresó al Museo Nacional de Bellas Artes en 1906, atribuida a Francisco Pacheco. Fue adquirida en Sevilla por Eduardo Schiaffino, entonces director del Museo, como procedente de la colección del Deán López Cepero, firmada y fechada. Esta información consta en una de las libretas de viaje manuscrita por Schiaffino, donde no se dan detalles sobre la firma y la fecha.<sup>12</sup>

Esta colección fue una de las más importantes existentes en Sevilla en el siglo XIX. Al morir el Deán *abintestato* en 1858, pasó a manos de sus sobrinos Jacobo, Teodomiro y María González, y de su hermana Rosario. Las muertes sucesivas de la sobrina y de la hermana hicieron que las obras quedaran finalmente, en 1867, en poder de Jacobo y Teodomiro. Mientras el lote perteneciente a este último permaneció prácticamente intacto en manos de sus herederos, los descendientes de Jacobo debieron desprenderse de las pinturas<sup>13</sup>. Existiría entonces la posibilidad de que el "Cristo en la cruz" que nos ocupa, adquirido por Eduardo Schiaffino en Sevilla en 1906, junto con otras dos obras provenientes de la misma colección<sup>14</sup>, fuera el que Asensio cita en 1886 y que figura igualmente en el inventario de 1813, con el N° 153.<sup>15</sup>

La figura del Crucificado aparece aislada, como ocurre frecuentemente en el arte postridentino cuando se vuelven escasas "las vastas crucifixiones del pasado". según señala Emile Mâle<sup>16</sup>. La cruz con el cuerpo de Cristo, centralizado y frontal, ocupa todo

---

el alto de la tela. Este se destaca por su valor alto sobre un fondo muy oscuro<sup>17</sup>, se crea así un contraste máximo que acentúa el dramatismo del tema. La luz lateral rasante deja la mitad izquierda de la figura en sombras y destaca la palidez cadavérica de la mitad iluminada del cuerpo desnudo, cubierto sólo por el paño de pureza. La cabeza cae hacia adelante dejando ver los párpados bajos y la afilada nariz. Lleva la aureola radial y la corona de espinas, y cuatro clavos con enormes cabezas esféricas y relucientes lo sujetan al madero. Cada pie está clavado separadamente y apoyado en el subpedáneo, de manera que el cuerpo permanece erecto.

Las similitudes formales con la versión de la ex-colección Gómez Moreno son evidentes presentando como diferencia más notoria el planteo de la cabeza. Este es semejante al dado por Pacheco al Cristo del crucifijo recortado de Sevilla<sup>18</sup>. La posición de la cabeza en ambos casos es más frontal e idéntica su inclinación.

- 14 La observación a simple vista de la obra muestra que su estado de conservación no es bueno y que ha sufrido deterioros importantes. La superficie presenta abundantes craqueladuras, tracción y numerosas mermas de la capa pictórica. En el legajo correspondiente, en el museo, se guarda el informe de laboratorio sobre la restauración realizada en 1979. En el mismo se consigna que la obra habría sufrido una primera intervención de la cual no se conserva documentación. En esa oportunidad fue nuevamente reentelada a la cola, se removieron repintes, se estucaron y retocaron las mermas y por último, la tela fue tensada con 1 cm. más de cada lado.<sup>19</sup>

- 15 Actualmente es evidente que la capa pictórica ha sufrido una gran abrasión. El análisis de las radiografías efectuadas a la pintura permitió corroborar que se conserva escasa materia pictórica original en la parte superior del fondo, alrededor del cuerpo y en la zona de la cabeza del crucificado, no pudiéndose diferenciar claramente la estructura de la cara y la inserción de los brazos en los hombros. También han mostrado que la tela sufrió una importante rotura en ángulo recto a la altura del abdomen y otras tres, con faltante de la misma, en la sección inferior.

- 16 Asimismo, es posible observar numerosos repintes. El estudio con luz ultravioleta ha permitido diferenciar como más antiguos aquéllos realizados en el torso y el abdomen. Otros más recientes aparecen a lo largo de la zona izquierda del cuerpo, en las piernas, en el *titulus* y en los bordes de la tela. Los repintes afectan particularmente la cabeza y las manos, comprometiéndolo la lectura de ese sector.

El examen radiográfico mostró la existencia de modificaciones en el planteo original de la figura que colaboraron a acentuar su carácter enjuto. El artista cambió las proporciones del cuerpo, elongándolo, siendo esto evidente a partir de los *pentimenti* en los brazos y el travesaño de la cruz, que se ven duplicados en la radiografía. Asimismo, se observa que el paño de pureza estaba en principio ubicado más alto, mientras que en la obra definitiva apenas cubre la zona pelviana. Por su parte, la pierna derecha presenta un engrosamiento como resultado, posiblemente, de la superposición de las dos versiones.

En el estado actual de la investigación surgen tres interrogantes referidos a la inscripción en el *titulus*, la firma en el subpedáneo y la ubicación de esta obra dentro de la secuencia de los Cristos Crucificados de Pacheco.

---

17 Con respecto al primero, en una fotografía publicada en 1906 en una nota periodística sobre las nuevas adquisiciones del Museo<sup>20</sup>, se observa que la cartela tenía sólo restos de grafismos. En 1910 fue reproducida en la revista *Athinae*<sup>21</sup> presentando una inscripción burdamente trazada. De esta forma se la ve en la fotografía previa a la restauración de 1979, cuando la misma fue levantada, quedando a la vista nuevamente restos de grafismos. Suponemos que cuando Schiaffino adquirió la obra el *titulus* estaba tal como lo vemos hoy y que la inscripción fue agregada cuando ya pertenecía al patrimonio del Museo, entre 1906 y 1910. Si la restauración devolvió la cartela al estado en que se encontraba en 1906, podemos pensar que esos restos corresponden a la inscripción original, dado que no reaccionan como repintes bajo la acción de la luz ultravioleta.

Un problema semejante plantea la firma. Recordemos que Eduardo Schiaffino consignó que la obra estaba firmada y fechada (ver *supra*). En el informe de restauración mencionado se consigna que en ese momento no presentaba firma alguna. Actualmente en el subpedáneo se conservan restos de grafismos que Angel M. Navarro, a partir de un detenido examen con lupa, ha encontrado que presentan semejanzas formales con el monograma utilizado por Francisco Pacheco.

Para concluir, quedaría por plantear el último punto relativo a la secuencia en que fueron realizados los Cristos Crucificados. Nos preguntamos si la inseguridad en el planteo de la figura de Cristo, a la que hemos hecho referencia a partir del estudio radiográfico, podría deberse a que la obra del Museo Nacional de Bellas Artes fuera la primera versión del tema. Para poder llegar a una conclusión definitiva, sería necesario hacer estudios comparativos de material técnico de este tipo así como acceder a archivos documentales españoles.

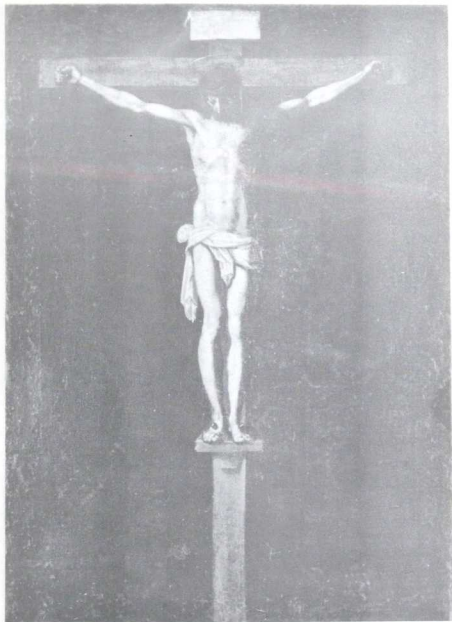
## NOTAS

- <sup>1</sup> Este tema ha sido desarrollado por **Brown, Jonathan**, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1980.
- <sup>2</sup> **Pacheco, Francisco**, *El Arte de la Pintura*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 43. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassigoda i Hugas.
- <sup>3</sup> **Ibidem**, pp. 717-749.
- <sup>4</sup> **Brown, J.**, *op. cit.*, "Francisco Pacheco....", p.91.
- <sup>5</sup> **Pacheco, F.**, *op. cit.*, p. 719.
- <sup>6</sup> Fundación Rodríguez Acosta (Granada), óleo sobre tabla, 0,58 x 0,37 m.
- <sup>7</sup> **Gómez Moreno, Manuel**, "El Cristo de San Plácido", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1º de Setiembre de 1916, pp.177-188.
- <sup>8</sup> Col. Teresa López Dóriga, óleo sobre tabla, 0,50 x 0,38 m.
- <sup>9</sup> **Díaz Padrón, Matías**, "Un nuevo 'Cristo Crucificado' de Pacheco", *Archivo Español de Arte*, 1965, pp. 128-130.

- 
- <sup>10</sup> **Asensio, José María**, *Francisco Pacheco*, Sevilla, 1886. (Aprox. 0,53 x 0,37 m.). En el catálogo *Velázquez y lo velazqueño*, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1960, figura la tabla de Gómez Moreno bajo el n° 16. En ese asiento se mencionan otras dos versiones, en lienzo, de mayor tamaño y sin firma: “uno en Sevilla y otro en el Museo de Buenos Aires”.
- Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera**, en: *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid, 1985, catalogan cinco versiones. A la de Gómez Moreno (n° 135), suman la de la colección López Doria (sic) (n° 136), la de la colección López Cepero (n° 137), un Cristo Crucificado en una colección particular en Sevilla (n° 138) y otro en colección particular en Buenos Aires (n° 139). Estos dos últimos, en lienzo, tienen como referencia bibliográfica el catálogo de la exposición *Velázquez y lo velazqueño*.
- <sup>11</sup> **Museo Nacional de Bellas Artes [MNBA]**, Legajo N° 2058. Oleo sobre tela, 0,5608 x 0,4104 m. Fue expuesta por primera vez en 1908 al abrirse las nuevas salas del Museo y en 1934 en la Exposición de Arte Religioso Retrospectivo (cat. N° 469), realizada en Buenos Aires con motivo del Congreso Eucarístico Internacional.
- <sup>12</sup> **MNBA**, *Archivo Schiaffino*. Aún no se ha encontrado documentación relativa a esta compra.
- <sup>13</sup> **Merchán Cantisán, Regla**, *El deán López Cepero y su colección pictórica*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1979, pp.81-88.
- <sup>14</sup> Junto con la obra de Pacheco, Eduardo Schiaffino compró en Sevilla “El nacimiento de la Virgen” de Juan de Valdés Leal y “Fray Bartolomé de las Casas”, anónimo.
- <sup>15</sup> **Merchán Cantisán, R.**, *op. cit.*, p. 96.
- <sup>16</sup> **Mâle, Emile**, *L'art religieux de la fin du XVIe. siècle, du XVIIe. siècle, du XVIIIe. siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, p. 275.
- <sup>17</sup> A pesar del oscurecimiento del fondo, producto en parte de la suciedad y los barnices, con luz natural se perciben en la zona superior derecha algunas formas rojizas semejantes a nubes y en el ángulo inferior izquierdo, formas que no alcanzan a identificarse.
- <sup>18</sup> Colección particular, Sevilla, 1637, tabla, 0,55 x 0,35 m. Citado en **Valdivieso, Enrique y Juan Miguel Serrera**, *op. cit.*, N° catálogo 142.
- <sup>19</sup> **MNBA**, Legajo N° 2058, Informe de restauración, 1979.
- <sup>20</sup> *La Nación*, 1906, 13 de septiembre, Suplemento ilustrado.
- <sup>21</sup> *Athinae. Revista Argentina de Bellas Artes*, Buenos Aires, Mayo 1910.

---

13. Francisco Pacheco -Cristo en la Cruz-  
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. (Alcides Duarte)



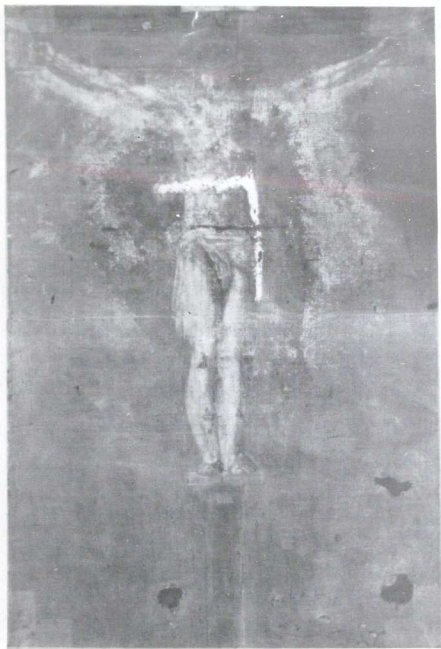
14. Francisco Pacheco -Cristo en la Cruz-  
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. (Alcides Duarte)



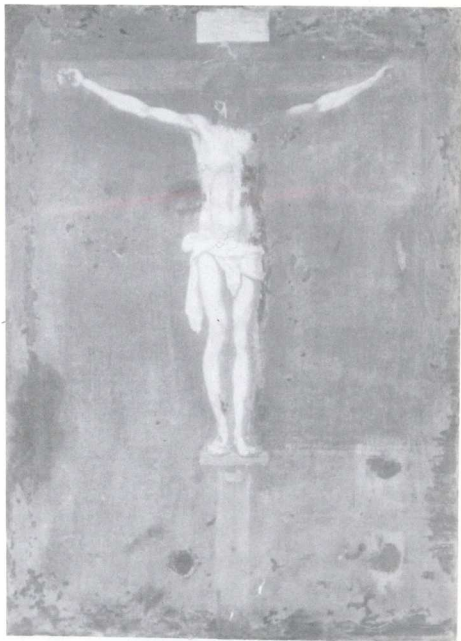


---

15. Francisco Pacheco -Cristo en la Cruz-  
Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.  
Copia fotográfica de la radiografía tomada en 1993.



16. Francisco Pacheco -Cristo en la Cruz- Museo Nacional de Bellas Artes,  
Buenos Aires. Fotografía con luz ultravioleta



17. Francisco Pacheco -Cristo en la Cruz- Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.  
Detalle del *titulus* de la fotografía publicada por *Athinae* en 1910.

