

UNA *DAMNATIO* OCULTADA EN EL SAN MIGUEL DEL MNAD DE BUENOS AIRES

THE *SAINTE MICHAEL'S* HIDDEN *DAMNATIO* AT THE MNAD OF BUENOS AIRES

Resumen

Este artículo busca iniciar el debate en torno a una *damnatio* ocultada en una pintura de Pedro García de Benabarre perteneciente al MNAD de Buenos Aires y al patrimonio de arte renacentista hispánico de Argentina. Se examinarán las implicancias de los rayones intentando anular los poderes del demonio y la decisión moderna de “disfrazar” estas intervenciones en pos de ciertos criterios de restauración y mecanismos de museificación.

Palabras clave

Damnatio, Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires, Pintura hispánica renacentista, Restauración, San Miguel.

Nadia Mariana Consiglieri

Universidad de Buenos Aires –
CONICET, Argentina.

Nadia Mariana Consiglieri es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires y Docteure de l'Université de Recherche Paris Sciences et Lettres. Es autora del libro: *El dragón de lo imaginado a lo real. Su simbolismo y operatividad visual en la miniatura cristiana de la Plena Edad Media hispánica*, Buenos Aires, Editorial Miño y Dávila, 2020 y Becaria Posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 28/XII/2021
Fecha de revisión: 23/II/2022
Fecha de aceptación: 24/II/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

Abstract

This paper aims to open the discussion about a hidden *damnatio* in a Pedro García de Benabarre's painting that belongs to the MNAD of Buenos Aires and is part of the Spanish Renaissance art heritage of Argentina. I will examine the implications of some scratches trying to annul the devil's powers and the modern decision to “disguise” these interventions in pursuit of certain restoration criteria and museumification mechanisms.

Keywords

Damnatio, National Museum of Decorative Arts of Buenos Aires, Restoration, Saint Michael, Spanish Renaissance Painting.

ORCID: 0000-0002-2610-2967

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0014>

UNA DAMNATIO OCULTADA EN EL SAN MIGUEL DEL MNAD DE BUENOS AIRES

1. EL SAN MIGUEL DEL MNAD DE BUENOS AIRES¹

Un San Miguel alado con armadura metálica, capa y escudo atraviesa con una lanza a un demonio que yace a sus pies. Esta pintura sobre tabla del siglo XV está expuesta en el Gran Hall Renacimiento del Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires (MNAD) y forma parte del patrimonio de arte medieval y renacentista hispánico de Argentina. Francisco Corti asignó su creación a Pedro García de Benabarre realizando un examen comparativo² con la *Virgen de Bellcaire d'Urgell*³ y halló similitudes en la factura, la composición y el estilo de ambas piezas. Destacó la particular conexión de las figuras con los sucesivos planos, la común paleta neutra con abruptos contrastes y el uso de *pastiglia*⁴ con motivos de flores de cardo⁵. García de Benabarre fue un artista activo en la Corona de Aragón durante la segunda mitad del siglo XV y estuvo en contacto con los círculos de Blasco de Grañén y Bernat Martorell⁶. Con gran probabilidad, la pintura del MNAD estuvo situada originalmente en una de las calles de un retablo más grande, como era común en la pintura gótica hispanoflamenca. Aunque al



185

Fig. 1. Pedro García de Benabarre. San Miguel. Temple sobre tabla, 107 x 90 cm. Escuela catalana, finales del siglo XV. Ex Colección Errázuriz (MNAD 334). Museo Nacional de Arte Decorativo. Buenos Aires. Argentina. Fotografía: Archivo MNAD.



Fig. 2. Gran Hall Renacimiento del Palacio Errázuriz. Fotografía tomada para la revista Plus Ultra, Año 3, n.º 29, 1918, y presente luego en el Archivo de la revista Caras y Caretas en abril de 1928, según reverso de la fotografía. Fotografía: Argentina, Archivo General de la Nación. Fondo AGAS [Acervo gráfico, audiovisual y sonoro]. Caja 2590. Inv.154872_A.

momento no tenemos noticias sobre los comitentes o la iglesia en donde podría haber sido emplazada, es muy posible que, como resultado de las desamortizaciones de Mendizábal de inicios del siglo XIX, el retablo haya sido desarmado y dividido, dispersándose sus piezas en un mar de ventas, subastas y colecciones privadas de fortuna incierta⁷.

Empero, esta tabla fue adquirida por Matías Errázuriz Ortúzar (1866-1953) entre 1906 y 1917, en el marco de sus largas estancias en Europa. Personaje influyente de la Belle Époque porteña, Errázuriz se desempeñó como diplomático, ministro confidencial y embajador de Chile en Argentina, contrayendo matrimonio en 1897 con Josefina de Alvear, dama de la elite local⁸. La pareja comisionó la construcción de su residencia al arquitecto René Sergent en 1910, la cual fue inaugurada en 1918, cuando ya habían regresado a Buenos Aires⁹.

Una inscripción en el reverso de una fotografía de la obra indica que esta había pertenecido al "Sr. Gimeno"¹⁰. Se trataría del Conde Amalio Gimeno y

Cabañas (1852- 1936), quien había sido una figura muy presente en el ambiente político, universitario y artístico de España, además de ser amigo de Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923). El artista valenciano pintó varios retratos para los Errázuriz-Alvear y sabemos por documentación epistolar, que Errázuriz fue a su encuentro en 1907, cuando Sorolla estaba pintando los retratos de los reyes de España en la Granja de San Idelfonso, manifestando también la intención de volver a visitarlo a su taller¹¹. En base a ello, es muy posible que con Sorolla como intermediario, Gimeno y Errázuriz se hayan contactado en Madrid y que la obra haya sido vendida al diplomático chileno, quien la trajo consigo a Buenos Aires en 1917¹². En una fotogra-



Fig. 3. Fotografía del San Miguel (MNAD 334) tomada para la revista Plus Ultra, Año 3, n.º 29, 1918, y presente luego en el Archivo de la revista Caras y Caretas en octubre de 1938, según reverso de la fotografía. Fotografía: Argentina, Archivo General de la Nación. Fondo AGAS [Acervo gráfico, audiovisual y sonoro]. Caja 2590. Inv. 154874.

fía de la revista *Plus Ultra* de 1918, puede verse ya la pintura a un costado de la puerta principal del Gran Hall Renacimiento de su flamante palacete¹³, y en otra fotografía coetánea, el estado de la pieza con daños especialmente en la zona del demonio.

2. LA RESTAURACIÓN DE 1978

La versión actual de la obra dista mucho del estado en el que la adquirió Errázuriz. La superficie está barnizada y su cromaticidad uniforme parece mostrarla en su condición ideal. Si bien contamos con un presupuesto de restauración fechado en 1953¹⁴, esta se llevó a cabo en 1978 por Piero Bernini. Su taller estaba ubicado en la calle Echeverría 3337, 4.ºH, en Belgrano R¹⁵ y los recibos de sus trabajos indican que era diplomado de la Academia de Bellas Artes de Siena y que había sido restaurador de la Pinacoteca de esa misma ciudad italiana. Sabemos que llegó a Montevideo hacia 1950, donde restauró obras de Juan Manuel Blanes y luego se instaló definitivamente en Buenos Aires, montando un taller en el que trabajó durante un tiempo con su hijo que era ingeniero en química. Había aprendido el oficio de maestros artesanos sieneses y en los '60 y '70, al igual que Juan Corradini, era uno de los restauradores predilectos del Museo Nacional de Bellas Artes, del Museo de Arte Español Enrique Larreta y del Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires. Bernini aplicaba los criterios de la restauración estilística basados en que no se notara que la pintura había sido restaurada y que quedara lo más "perfecta" posible¹⁶, respondiendo a decisiones museológicas nacionales de ese momento. Aunque contaba con pequeñas fichas en las que anotaba los procesos y tomaba fotografías del estado de las obras previo a sus intervenciones¹⁷, su labor buscó disimular imperfecciones, sobrepintar y embellecer exacerbando el estilo original, en oposición a la coetánea *Teoría del Restauo* de Cesari Brandi¹⁸ y su rechazo a las "restauraciones de fantasía" basadas en cambios e integraciones arbitrarias¹⁹.

El informe de restauración²⁰ brinda algo de información sobre el anterior estado de la obra y sus procedimientos realizados. Allí, Bernini reincide en la incorrecta atribución a Luis y Antonio Dalmau presente en el catálogo del MNAD de 1947²¹. Nos dice que el soporte consta de tres tablas de pino con uniones desencoladas y rajaduras ensambladas precariamente en el anverso con listones de tela, fibras de cáñamo con tiza,



Fig. 4. Foto N.º 1 que acompaña el informe de restauración de 1978 del San Miguel (MNAD 334) realizado por Piero Bernini. Fotografía: Archivo MNAD.

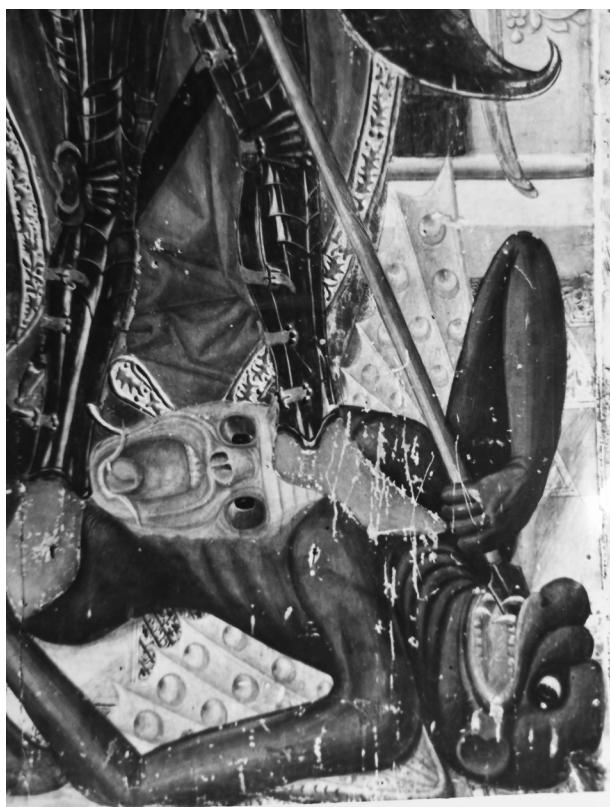


Fig. 5. Detalle de damnatio original del San Miguel (MNAD 334) previa a la restauración. Foto N.º1 que acompaña el informe de restauración de 1978 de Piero Bernini. Fotografía: Archivo MNAD.

cola, trozos de madera clavados y encolados. Señala que los bordes estaban muy frágiles y que la madera estaba percutida por polillas. Sobre la superficie pintada, sostiene que se utilizó la técnica mixta de tempera y óleo con relieves realizados con pasta de tiza y cola, dorados con oro fino a la hoja bruñido.

Además de referir a la capa de imprimación de tiza y cola gruesa aunque débil, Bernini refiere a "(...) deterioros en la superficie pictórica producidos por desgastes, desprendimientos de pintura a causa de la poca adhesión de esta sobre la imprimación, numerosos rasguños y golpes y algunos burdos retoques. También afectan la pintura las uniones y las rajaduras de la madera"²². Alude a desprendimientos en los relieves dorados y a una pátina grisácea resul-

tante de la suciedad y de la aplicación inadecuada de barnices, haciendo referencia a la Foto N.º1 de su informe²³. Examinando este registro visual, identificamos en efecto, faltantes de pintura en la capa de San Miguel, en su halo y en el demonio, aunque el pecho de éste último tiene una remoción intencional de la materia pictórica que excede los meros "rasguños". Sin embargo, esto no es mencionado por Bernini, quien explica que intervino la pieza utilizando Paraloid acrílica, cloruro de polivinilo, barniz Damar, pigmentos puros importados, tiza y polvo de madera natural. Limpió la madera del reverso, la tonificó con la resina sintética, dejó restos de clavos y unificó con colas sintéticas y pasta de madera sectores despegados. En el anverso, consolidó partes desprendidas, limpió suciedades, barnices y retoques previos, aunque dejó algo de la pátina para no poner en riesgo la pintura endeble y desgastada. A ello, aduce que reintegró y retocó áreas "(...) dañadas por los golpes, rasguños y desgastes profundos"²⁴. En verdad, Bernini rellenó, pintó y realzó tonos, tapando incluso la *damnatio*. Estas decisiones se oponían a la vigente teoría de Brandi, según la cual, como señaló Ignacio González Varas: "La restauración (...) no debe cancelar las modificaciones, naturales o debidas a la acción del hombre, que la obra de arte pueda haber sufrido en el curso temporal de su existencia"²⁵. Así, se ocultó una acción efectuada sobre la pintura en pos de "restituir" una imagen ideal y sin fisuras.

3. LA DAMNATIO INVISIBILIZADA

El daño constaba de rayones continuos efectuados con algún instrumento punzante, cuya presión había producido la remoción de la materia pictórica. En algunas zonas, estos surcos se mezclaban con desprendimientos producidos por golpes causados por el traslado de la obra o por el mismo paso del tiempo. El grupo de rayones ocupaba principalmente el pecho del demonio, extendiéndose al pie del santo que lo pisa, al hombro izquierdo y a la mano del



Fig. 6. Rastros de la damnatio del San Miguel (MNAD 334) invisibilizada por la restauración de 1978. Fotografía: © Autora.

diablo que resiste la embestida de la lanza. La *damnatio* (daño intencional sobre la materia en pos de incidir sobre lo representado) se concentraba en los fundamentales núcleos visuales de conflicto entre las fuerzas opuestas del bien y del mal, encarnado en la dupla en lucha. Estas acciones basadas en corromper la materialidad se desplegaban en su mayoría en el cuerpo del demonio, pareciendo contribuir a la misión del santo. Si bien Bernini rellenó y sobrepintó esos surcos, aún quedan rastros de ellos si bien tienden a perderse entre las vetas de la madera hinchada e incidida por agentes xilófagos y la capa pictórica craquelada. Sin embargo, utilizando diferentes herramientas digitales es posible ver de manera más clara las antiguas “heridas” a la materia.

El cuerpo del demonio y de sus adeptos híbridos fueron frecuentes receptáculos de acciones iconoclastas ya en tiempos medievales. Muchos de ellos, representados en manuscritos iluminados producidos y consumidos por monjes, fueron tachados, raspados, borrados, recortados o repintados²⁶. Tales intervenciones apotropaicas solían concentrarse en los ojos de las figuras debido al poder asignado a la mirada²⁷ y en sus bocas para limitar su voz, como si fueran una condición *per se* de estas imágenes. Estas

prácticas estuvieron vinculadas en gran medida a sus grados de eficacia representativa en los diversos dispositivos pictóricos²⁸. El siglo XV, en su creciente apuesta a la mimesis y a la observación empírica, produjo formas más convincentes y efectivas de estos seres malignos, aun conjugando sus aspectos simbólicos²⁹. Además, la iconografía de santos combatiendo contra el dragón o el demonio³⁰ que había florecido en los siglos XII y XIII, alcanzó gran auge en esta época. Un factor impulsor de este ideario fue la *Legenda Aurea* de Jacopo de la Vorágine: compilación de fines del siglo XIII de hagiografías, dentro de ellas, las de San Jorge y San Miguel. En ésta última, San Miguel es identificado en su rol de lucha contra el Anticristo y contra el dragón apocalíptico como reafirmación de la Iglesia militante³¹. También fue revitalizado el imaginario de las cruzadas y se produjo una progresiva demonización de judíos y musulmanes en tanto servidores de Satán especialmente en territorio ibérico, además de desarrollarse un considerable corpus de literatura apocalíptica, providencialista y antiherética³². La pintura gótica hispanoflamenca bebió de estas preceptivas para configurar esta iconografía: San Miguel adoptó actitudes y atuendos más militarizados³³ y los rasgos humanoides del demonio fueron

189



Fig. 7. Rastros de la damnatio del San Miguel (MNAD 334) invisibilizada por la restauración de 1978 a partir de la herramienta ‘inversión’ de Photoshop. Fotografía: © Autora.



Fig. 8. Detalle de incisiones en las garras del demonio del San Miguel (MNAD 334). Fotografía: © Autora.

reforzados por partes zoomorfas cada vez más variadas. La creciente hibridez del cuerpo demoníaco fue el espacio propicio para dar cuenta de su metamorfosis constante y de la constelación en su figura de la totalidad de agentes malignos e infieles mundanos contra los que había que dar batalla³⁴: las representaciones del demonio y su *diversitas* conquistaron el universo de imágenes de los siglos XIV y XV³⁵. Según Enrico Castelli, si bien el demonio puede mutar de lo bello a lo feo, su semblante más impactante se fundamentó en lo monstruoso y en lo horrible, en tanto vías de seducción de lo *tremendum*³⁶.

El de la obra del MNAD es gastrocéfalo³⁷ y tiene alas de murciélago, respondiendo a la tipología común de demonios del gótico³⁸. Sus manos y orejas son humanas, aunque sus piernas rematan en garras, las cuales junto a su color verdusco, su cuello lleno de pliegues, su trompa, cuerno y dientes remiten a formas dragontinas. Su carácter bestial se evidencia al resistirse a las embestidas del Arcángel: frena la lanza con una de sus manos y sus patas agazapadas y su lomo arqueado dan cuenta de sus convulsiones de dolor. Mira directamente al espectador y la mirada bizca del rostro que emerge de su vientre gritando muestra la ausencia de raciocinio y el predominio de las fuerzas instintivas³⁹. La importante monstruosidad de esta figura, hace que

no resulte extraño pensar en una intervención intencional sobre el medio que buscara anular su poder demoníaco. Pese a que no sabemos cuándo ni quién la llevó a cabo, porque tampoco contamos al momento con datos sobre el retablo al que perteneció este panel, la iglesia o capilla en la que estuvo emplazada y menos aún sobre su comitente, la *damnatio* es una prueba del impacto que generó esta imagen. Es muy probable que esta haya sido realizada de manera coetánea a la creación de la obra ya que como señalamos, estas prácticas contra las imágenes demoníacas eran bastante comunes. Como señaló Dario Gamboni, "(...) una obra puede ser «dañada» y no «destruida» con el fin de convertirla en una muestra de la violencia a que ha sido sometida y de la infamia de aquello con lo que se la relacionara (...)"⁴⁰. Aunque se representa un ser enteramente creado, sus formas están inspiradas en partes de animales reales observados en sus características. Siguiendo las ideas de Hans Belting, cuanto más impacta una imagen, se produce un menor grado de conciencia sobre el medio que la estructura, aumentado paradójicamente la necesidad de intervenir⁴¹. Por otra parte, es menester pensar esta figura en el contexto de un programa iconográfico más vasto de un retablo completo y las conexiones significativas producidas entre el cuerpo representado

190



Fig. 9. Detalle de incisiones en los dientes del demonio del San Miguel (MNAD 334). Fotografía: © Autora.



Fig. 10. Detalles de incisiones en el demonio del San Miguel (MNAD 334) a partir de la herramienta “inversión” de Photoshop.
Fotografías: © Autora.

y el cuerpo del espectador⁴². Además, los artistas del siglo XV encaminaron procesos creativos cada vez más complejos en pos de lograr una mayor verosimilitud en las figuras infernales⁴³. Prueba de ello son algunas extrañas incisiones en la madera que contornean las garras y los dientes del demonio, queriendo evidentemente reforzar estas formas.

4. REFLEXIONES FINALES

Las ideas hasta aquí planteadas son una primera aproximación sobre un fenómeno tan vasto como lo es la materialidad y sus intervenciones en el *San Miguel* del MNAD. Atender a esta vertiente de análisis permite revalorizar esta dimensión de la obra, así como su importancia patrimonial. El examen detenido de la obra y su contraste con fotografías previas a la restauración de 1978 posibilitó descubrir una *damnatio* velada sobre el cuerpo

del demonio. Existió una intervención premeditada sobre el pecho y la mano de esta figura para dañarla y debilitar su poder. Esta acción punitiva a la vez que apotropaica se enmarca dentro de la amplia tradición de daños a las figuraciones diabólicas tan común en la Edad Media y que siguió desarrollándose en el Renacimiento, por lo que es factible pensar su realización en la época coetánea o inmediata a la creación de la obra. Estos aspectos podrían llegar a probarse en tanto se obtengan datos más precisos sobre la producción de la pieza, su pertenencia a un retablo determinado y sus posibles relaciones con otras tablas de García de Benabarre. Más allá de ello, lo cierto es que tuvo lugar la acción de herir, dañar y percutir la materialidad constitutiva del demonio representado, pensada como cuerpo de la figura, enfatizada a su vez por un mayor efectismo basado en el gran atractivo de lo horrible⁴⁴. En tanto la *damnatio* pudo haber funcionado como una evidente conde-

nación hacia la figura demoníaca, esta práctica a su vez contribuyó a resaltar la *beatitudo* del arcángel. Sin embargo, estas respuestas a la imagen fueron enmascaradas por Bernini. Su restauración estilística modificó la percepción que actualmente tenemos sobre dicha pintura en el museo, no sólo por su factura, que de lejos se ve como recién ejecutada, sino que también quedó anulada parte de su historia material. Mientras Bernini pensó la pieza enteramente como una obra de arte a la que quitó las huellas de su uso, la ubicación original que Errázuriz le había dado a un costado de la puerta de ingreso al Gran Hall Renacimiento *en pendant* con una *Virgen con el Niño* del siglo XVI⁴⁵, parece haber contemplado además de su valor estético, su función cristiana protectora y devocional⁴⁶.

Esto conduce a otro punto, que implica considerar la necesidad de profundizar y precisar estas

ideas a partir de un estudio material integral de la pintura aplicando diferentes tecnologías bajo la intervención de equipos de restauradores y químicos que contribuyan y amplíen estos planteos realizados desde la historia del arte. Realizar un examen de este tipo sería de sumo provecho no sólo para ahondar en la cuestión de la *damnatio*, sino también en los materiales utilizados originalmente por García de Benabarre, en sus modos de aplicación de la pintura y en las incisiones en los contornos del demonio, permitiendo contrastar estos resultados con otras obras del artista presentes en otros museos de Estados Unidos y España, además de atender al estado actual de conservación de la misma. Todo ello aportaría información de incalculable valor patrimonial y posibilitaría desplegar otros recursos técnicos para el abordaje de la dimensión material de esta pieza renacentista en Buenos Aires.

NOTAS

¹Un avance preliminar de este trabajo fue expuesto en modalidad virtual en el 1er Congreso Internacional sobre Cultura Visual Iberoamericana (siglos XVI a XVIII). "Malas imágenes. Lugares visuales de la disputa", el 09/12/2021 (Quillca - Centro MATERIA IIAC-UNTREF). Esta investigación fue realizada en el marco de una Beca Postdoctoral en Temas Estratégicos vigente otorgada por CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Agradezco la ayuda del Lic. Hugo Pontoriero, Prof. Alba Pereiro y Lic. Natividad Marón.

²CORTI, Francisco. "Un san Miguel de Pedro García de Benabarre". *Boletín del Instituto de Historia del Arte Julio E. Payró* (Buenos Aires), 1 (1988), págs. 51-65. Corti reafirmó esta atribución en otro trabajo. Cfr. CORTI, Francisco. *Arte Medieval Español en la Argentina. Catálogo descriptivo y razonado de obras de colecciones públicas y privadas*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 1993, págs. 152-154. Con anterioridad, había sido atribuida erróneamente al Maestro de San Quirse. Cfr. POST, Chandler Rathfon. *A History of Spanish Painting: The beginning of the Renaissance in Castile and León*, Volume IX, Part II. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1947, pág. 852; a Luis Dalmau. Cfr. ERRÁZURIZ, Matías. *Recordando*. Separata para la exposición Una Familia, Un Proyecto, Un Museo. Buenos Aires: Museo Nacional de Arte Decorativo, 1997, pág.11; y a Luis y Antonio Dalmau. Cfr. *Catálogo del Museo Nacional de Arte Decorativo*. Buenos Aires: Museo Nacional de Arte Decorativo, 1947, pág. 134.

³*Virgen y ángeles*. Temple, relieves de estuco y dorado con pan de oro sobre tabla, 211,8 x 147,5 x 13 cm, Procedente de la iglesia parroquial de la Assumpció de Bellcaire d'Urgell, ca. 1470 [?]. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Num. de catálogo: 015817-000. Disponible en: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/virgen-y-angeles/pere-garcia-de-benavarri/015817-000>. [Fecha de acceso: 06/12/2021].

⁴Se denomina *pastiglia* al modelado de yeso en bajorrelieve sobre un soporte.

⁵CORTI, Francisco. "Un san Miguel...". Op. cit., págs. 52-55.

⁶GUDIOL, Josep y ALCOLEA I BLANCH, Santiago. *Pintura gótica catalana*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A., 1986, pág. 186; PADRÓS I COSTA, María Rosa y LACARRA DUCAY, María del Carmen. "Pedro García de Benabarre". En: VV.AA. *La pintura gótica hispanoflameca. Bartolomé Bermejo y su época*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya / Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, págs. 334-339.

⁷Cfr. MACARRÓN MIGUEL, Ana María. *Historia de la Conservación y la Restauración desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Tecnos, 2002, pág. 241.

⁸PONTORIERO, Hugo. *Palacio Errázuriz Alvear memorias de un proyecto: Sergent, Carlhian, Hoenstchel, Nelson, Duchêne, Sert. París/ Buenos Aires 1910-1918*. Buenos Aires: Museo Nacional de Arte Decorativo, 2018, pág. 17. Disponible en: https://issuu.com/mnad/docs/palacio_err_zuriz_alvear._memorias. [Fecha de acceso: 06/12/2021].

⁹Luego de la muerte de Josefina de Alvear en 1935, la residencia y sus colecciones fueron vendidas al Estado y en 1937 se conformó el MNAD. *Ibidem*, págs. 11, 16-17.

¹⁰Si bien Corti mencionó este dato en su catálogo, no profundizó en él. CORTI, Francisco. *Arte Medieval Español...* Op. cit., pág. 153.

¹¹Archivo- Biblioteca del Museo Sorolla de Madrid (A.B.M.S.M.). C51710. Carta de Matías Errázuriz a Joaquín Sorolla. Madrid, 02/10/1907.

¹²CONSIGLIERI, Nadia Mariana. "La trastienda de una obra del siglo XV: el San Miguel de García de Benabarre del Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires". *Patrimônio e Memória*, (Sao Paulo), 17, 2 (2021), págs. 366-374. Disponible en: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/1337>. [Fecha de acceso: 05/01/2022].

¹³PÉREZ-VALIENTE, Antonio. "La casa de Errázuriz-Alvear". *Plus Ultra* (Buenos Aires), 29 (1918), s/p. Disponible en: <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/787219487/19/#topDocAnchor>. [Fecha de acceso: 06/12/2021].

¹⁴Se trata de un presupuesto de 3.000 pesos dentro del Legajo MNAD (N.º INV. 334), fechado en Buenos Aires el 27/10/1953, emitido por el taller de restauración y marcos *La Bottega* (Salguero 2999 - Av. Alvear y Salguero).

¹⁵Esa dirección aparece también dentro el Legajo MNAD (N.º INV. 334) en el seguro de traslado de la obra a ese taller, fechado en Buenos Aires, el 27/12/1977, y tasada esta a 200.000 pesos. El informe de restauración de Bernini es del 07/03/1978, por lo que tardó en realizar sus trabajos alrededor de dos meses y medio.

¹⁶Esta información proviene de una entrevista que realicé el 24/11/2021 a la Prof. Alba Pereiro (Titular interina de la Cátedra Conservación/ Restauración de documentos gráficos y papel, Universidad Nacional de las Artes UNA), quien en 2006 tuvo la posibilidad de entrevistar a Piero Bernini junto a la titular de la Cátedra de Historia de la Restauración y Conservación de bienes culturales de ese momento, Prof. Ana María Rosso.

¹⁷*Ibidem*.

¹⁸GONZÁLEZ VARAS, Ignacio. *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999, págs. 227-292.

¹⁹*Ibidem*, págs. 273-274.

²⁰Legajo MNAD (N.º INV. 334). Folio manuscrito por Piero Bernini; Buenos Aires, 07/03/1978.

²¹*Catálogo del Museo Nacional de Arte Decorativo...* Op. cit., págs. 134-135.

²²Legajo MNAD (N.º INV. 334). Folio manuscrito por Piero Bernini; Buenos Aires, 07/03/1978.

²³El estado de la obra previo a la restauración de Bernini es comprobable también en otras fotografías tomadas en España antes de que la obra fuese adquirida por Errázuriz. Véanse: J. Ruiz Vernacci. Fotografía de la obra de Pedro García de Benabarre. *San Miguel Arcángel matando al diablo*. Fotografía positivo en papel, s/f. ATN/CGP/0057/P0004453, Madrid, Archivo Fondos CCHS – CSIC. Disponible en: https://csic-primo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/m4830f/34CSIC_ALMA_DS21149522230004201. *San Jorge y el dragón*. Fotografía Acetato Negativo, s/f. VN-21940, Archivo Ruiz Vernacci, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Ministerio de Cultura y Deporte. *San Jorge y el dragón*. Fotografía Plástico Negativo, s/f. VN-21939, Archivo Ruiz Vernacci, Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Ministerio de Cultura y Deporte.

²⁴Legajo MNAD (N.º INV. 334). Folio manuscrito por Piero Bernini; Buenos Aires, 07/03/1978.

²⁵GONZÁLEZ VARAS, Ignacio. *Conservación de bienes culturales...* Op. cit., pág. 274.

²⁶Esto sucede a menudo con las serpientes en tanto representantes del demonio: con su cabeza recortada (Biblia de Burgos, Biblioteca Pública del Estado, Burgos, Ms. 846, ca. 1175. Procedencia: Burgos, San Pedro de la Cardeña (?), f.12) o raspada/ borrada (Beato de Las

Huelgas. New York, Pierpont Morgan Library. M. 429, ca. 1220. Procedencia: Burgos, Santa María la Real de Las Huelgas (?); Toledo (?), f.147r), entre otros casos. CONSIGLIERI, Nadia Mariana. *El dragón de lo imaginado a lo real. Su simbolismo y operatividad visual en la miniatura cristiana de la Plena Edad Media hispánica*. Buenos Aires: Editorial Miño y Dávila, 2020, págs. 153-156. Cfr. YARZA LUACES, Joaquín. "Fascinum. Reflets de la croyance au mauvais oeil dans l'art médiéval hispanique". *Razo* (Niza), 8 (1988), págs. 113-127.

²⁷FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992, pág. 111.

²⁸CONSIGLIERI, Nadia Mariana. *El dragón de lo imaginado...* Op. cit., pág. 245.

²⁹CONSIGLIERI, Nadia Mariana. "Matar al dragón; matar al diablo. La naturaleza como escenario de acción de san Miguel y san Jorge en algunos ejemplos pictóricos bajomedievales y renacentistas (siglo XV e inicios del XVI)". *Anales de Historia del Arte* (Madrid), 31 (2021), pág. 60. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/anha.78050>. [Fecha de acceso: 06/12/2021].

³⁰Dentro de la iconografía de san Miguel luchando contra las fuerzas del mal, están las variantes de su combate contra Satanás, contra el demonio y contra el ángel caído. Cfr. OLIVARES TORRES, Enrique. *L'ideal d'evangelització guerrera. Iconografia dels cavallers sants*. Tesis doctoral. Valencia: Universitat de València, 2015, págs. 114-163. Disponible en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/51069>. [Fecha de acceso: 06/12/2021].

³¹"DE NOMINE- 'Michael interpretatur 'qui ut deus?' (...) Ipse inter sanctorum angelorum acies significat Christi habetur. Ipse ad domini imperium antichristum existentem in monte oliueti potenter occidit" [...] "Apoc.: 'Factum est prelium in celo', id est secundum unam expositionem in ecclesia militante Michael et angeli eius preliabantur cum dracone". IACOPO DA VARAZZE. *Legenda aurea*. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf. Testo critico riveduto e commento a cura di G. P. Maggioni; Traduzione italiana coordinata da F. Stella. Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini, 20. Firenze: Sismel-Edizioni del Galuzzo; Milano: Biblioteca Ambrosiana, Volume II, CXLI [De Sancto Michaele], 2007, págs. 1104-1105 y 1118-1121.

³²RUSSELL, Jeffrey Burton. *Lucifer. El diablo en la Edad Media*. Barcelona: Editorial Laertes, 1984, págs. 206-216; GUADALAJARA MEDINA, José. *El Anticristo en la España medieval*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2004, págs. 47-163.

³³OLIVARES TORRES, Enrique. *L'ideal d'evangelització guerrera...* Op. cit., págs. 128- 129.

³⁴RUSSELL, Jeffrey Burton. *Lucifer. El diablo...* Op. cit., págs. 338-340.

³⁵BASCHET, Jérôme. "Satan ou la majesté maléfique dans les miniatures de la fin du Moyen Age". En: NABERT, Nathalie (Dir.). *Le mal et le diable. Leurs figures à la fin du Moyen Age*. Paris: Beauchesne, 1996, págs. 190, 198.

³⁶CASTELLI, Enrico. *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007, págs. 86-87.

³⁷RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos G-O*. Tomo 2/vol.4. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, pág. 84.

³⁸BALTRUŠAITIS, Jurgis. *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1987, págs. 154-165.

³⁹Un caso similar puede reconocerse, por ejemplo, en la figura que representa al gobernante despótico en la alegoría del bien individual (comúnmente llamada del 'mal gobierno') perteneciente a los frescos de Ambrogio Lorenzetti, 1338-1339, Siena, Palazzo Pubblico.

⁴⁰GAMBONI, Dario. *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014, pág. 29.

⁴¹BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Ediciones Katz, 2007, pág. 28.

⁴²FREEDBERG, David. *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Vittoria-Gasteiz – Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017, pág. 18.

⁴³Otro caso coetáneo es el san Miguel de Bartolomé Bermejo (*Saint Michael triumphant over the Devil with the Donor Antoni Joan*, 1468, Oil and gold on wood, 179.7 x 81.9 cm., Inventory number NG6553. London, The National Gallery. Disponible en: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bartolome-bermejo-saint-michael-triumphs-over-the-devil>. [Fecha de acceso: 06/12/2021]. La pieza fue restaurada en dos ocasiones: entre fines del siglo XIX e inicios del XX, y en 2017 por el equipo de restauración de la National Gallery. Una reflectografía infrarroja y la limpieza previa a la restauración dejó al descubierto daños en la capa pictórica, en especial

en la zona inferior, producidos en su mayoría por las inundaciones de la Iglesia de Tous en 1864, donde estaba emplazada la obra y durante la primera limpieza. Además, se detectaron *pentimenti* en las patas del demonio que, junto a la inclusión de púas, muestran una mayor libertad creativa. Cfr. VV.AA. "Bermejo's Saint Michael Triumphant: Restoration, Construction and Painting Technique". En: TREVES, Letizia (Dir.). *Bartolomé Bermejo, Master of the Spanish Renaissance*. London: National Gallery Company, págs. 99-101 y 106. No obstante, llama la atención la enorme cantidad de faltantes en el demonio y en el área próxima al pie del santo que lo aplasta. Muchos de ellos son evidentes desprendimientos naturales de la pintura, pero en otros sectores como en el rostro y el pecho del diablo, parece haber remociones intencionales.

⁴⁴CASTELLI, Enrico. *Lo demoníaco en el arte...* Op. cit., pág. 85.

⁴⁵(MNAD 1470).

⁴⁶CONSIGLIERI, Nadia Mariana. "La trastienda de una obra del siglo XV...". Op. cit., págs. 375-376.