

## RELEVAMIENTO, DIAGNÓSTICO E INTERVENCIÓN PREVENTIVA DE UN ICONO TIPO BIZANTINO

Rest. Lofeudo, Rosana<sup>1</sup>, Dra. Rosato, Vilma Gabriela<sup>2</sup>

<sup>1</sup> LEMIT-CIC; <sup>2</sup> LEMIT-CONICET  
dirección@lemit.gov.ar

### RESUMEN

En un altar de la Parroquia San Francisco de Asís (La Plata, Provincia de Buenos Aires) se halla una pintura en advocación a la Virgen de la Rosa; trabajada sobre un soporte de madera, pintada al temple y láminas de oro, responde a elementos plásticos de las imágenes cristianas denominadas "iconos" realizadas en el mundo oriental con sede en Bizancio. La documentación presente en los archivos de la Gran Provincia Franciscana referencian la adquisición de la obra en Constantinopla (actual Estambul), datada a fines de siglo XV y principios del XVI, que los Caballeros de la Orden del Santo Sepulcro de Milán donaron en 1951 a la iglesia platense. Observamos en ella el envejecimiento de los barnices, deficiencias en las juntas de las tablas constitutivas del soporte, repintes e inadecuada iluminación. Para investigar posibles patologías biológicas (presencia de hongos y xilófagos) y realizar un exhaustivo relevamiento, el icono fue necesariamente desmontado de su recinto. Se procedió a una limpieza de tipo preventiva y fichas de comprobación de estado de conservación, en tanto que el personal del Laboratorio de Luminotecnia (L.A.L) de la CIC aportó los estudios para una correcta iluminación.

### 1. INTRODUCCIÓN A LA PINTURA DE ICONOS

#### 1.1. Los iconos en el arte religioso

El arte de las imágenes cristianas ya se conoce desde las pinturas de catacumbas romanas del siglo III. Sin embargo, la pintura de iconos es heredera de las tradiciones técnicas y artísticas del mundo antiguo de las comunidades cristianas más tempranas fundadas en el Mediterráneo oriental por los apóstoles de Jesús [1]. Los subsecuentes destinos del cristianismo en esas zonas fueron formados por la transferencia, en el año 320, de la Capital Imperial de Roma a Constantinopla (denominado Imperio Bizantino) por Constantino I. Por consiguiente, durante los primeros ocho siglos de historia cristiana los más importantes progresos intelectuales, culturales y sociales en la iglesia cristiana también ocurrieron en esa región; por ejemplo, todos los concilios ecuménicos de ese período se reunieron en Constantinopla o en sus cercanías.

Los misioneros que venían de Constantinopla convirtieron al cristianismo a los eslavos y otros pueblos de la Europa del Este (Bulgaria en el año 864 y Rusia en el 988) y tradujeron la Escritura y textos litúrgicos a los idiomas vernáculos de esas áreas. Así, la liturgia, tradiciones y prácticas de la iglesia de Constantinopla fueron adoptadas por todos y todavía hoy siguen vigentes en la Ortodoxia [2] (Fig. 1).



Fig. 1 Distribución de la Ortodoxia en el mundo  
([www.jesucristo.com/Iglesia\\_Ortodoxa.html](http://www.jesucristo.com/Iglesia_Ortodoxa.html))

El icono es parte de la tradición de la Iglesia Ortodoxa y se rige por reglas. La iglesia a través de sus clérigos vigila que los iconógrafos se abstengan de fantasear y sigan esta tradición y realicen iconos dentro de los cánones establecidos. El iconógrafo requiere de una preparación especial para su trabajo. Debe escribir sus iconos en contemplación, ayuno y lectura espiritual, provistos de la ascesis de la paciencia, del silencio, la perseverancia y la oración.

Dentro de la doctrina de la iglesia ortodoxa la veneración de la representación de la naturaleza humana de Cristo o de María, las imágenes *llevan en sí mismas* la huella de la naturaleza divina. La veneración al icono se justifica por *la presencia en él* de lo sacro o de la santidad, y su culto se dirige no al objeto material sino al universo religioso que lo separan del mundo de las imágenes corrientes.

El cuadro religioso presenta una función especial dentro del dogma ortodoxo que impone en sus temas la inmutabilidad en la ejecución (hieratismo, frontalidad) y la misión de lograr la autenticidad mágica en relación con el original. Los iconos, como objetos sagrados, desempeñaban un papel importante en la liturgia y en la devoción privada, desarrollándose en el período tardío bizantino los iconostasios que separan el presbiterio del recinto de la grey [3].

## 1.2. Técnica pictórica tradicional

Técnicamente presenta rasgos estables a través de los siglos. Utilizando madera como soporte (a partir de la tradición que indica que San Lucas escribió el primer icono de la Virgen sobre una madera) recubierta por una fina capa de escayolas (yesos y cola animal) a la cual en ciertos casos se le aplica tela de lino, creando una superficie mórbida y apta para la aplicación y bruñido de láminas de oro.

Los dibujos trazados a buril se cubren con pinturas opacas (pigmentos naturales aglutinados con huevo u otras sustancias proteicas). Se concluye con una fina capa de barniz, como fijador y protector del color.

La madera utilizada debe ser lo más compacta y con la menor cantidad de nudos posibles (nogal, abeto, pino silvestre, encinas, etc.), siendo las mejores tablas las cortadas en sentido radial, dado que las contracciones y dilataciones son homogéneas y se curvan poco. Debe someterse a la eliminación de las resinas y

gomas, y a sustancias contra la carcoma. El soporte compuesto de varias tablas se traba con travesaños en la parte posterior.

La técnica que usa agua para desleír los colores emulsionados con huevo, leche, colas, gomas, látex de higo, se denomina temple (derivado de *temperare*: mezclar los colores en su justa medida).

La preparación de la superficie, denominada imprimación, se utiliza para sellar la madera y recibir el color. Se compone de la aplicación de múltiples capas de cola y yeso, progresivamente más delgadas, hasta lograr una superficie compacta y lisa. Luego de la aplicación del fondo de oro (laminado con hojas de oro sobre bolo de armenia: tierra arcillosa y grasa de color rojizo, desleída con clara de huevo y agua), se procede a la incisión y el bruñido.

El tratamiento de color por superposición de capas de temple, sin esfumados ni claroscuros, logra la impresión de distancia, estipulándose una metodología que se conserva y difunde a través del tiempo (Fig. 2). En el dibujo la cabeza (eje místico de la imagen) da la dimensión y la posición del cuerpo; el rostro se centra en la mirada, de los ojos grandes y fijos, la frente es alta y ancha. La boca y los labios están privados de sensualidad; las orejas se alargan y la nariz es sólo una curva fina. El tono oscuro de la piel suprime toda nota carnal.



Fig. 2 Secuencia de coloración e iluminación de la imagen icónica: color pleno, 1º luz, rojo, 2º, 3º, 4º y 5º luz

La colocación del dibujo en la tabla sigue las indicaciones de los antiguos maestros: estructuras geométricas, proporciones jerárquicas y un eje vertical que determina la equidistancia de los lados. La perspectiva invertida es un sistema que no da la ilusión de profundidad, sino de chatura, que se logra utilizando puntos de fuga fuera del cuadro [4],[5].

## 2. EL ICONO DE LA VIRGEN DE LA ROSA

### 2.1. De la procedencia y posible datación según los documentos

El icono, llamado "La Virgen de la Rosa" (Fig. 3), fue donado a la Iglesia y Convento de San Francisco de Asís a especial pedido de Fray Pedro Julián Errecart, para que se le diese culto público. Llega a Buenos Aires en 1950 y es entronizado el 24 de marzo de 1951 en la Ciudad de La Plata.



Fig. 3 Virgen de La Rosa

Un folleto hallado en el Convento franciscano de la ciudad de Buenos Aires expresa: *"Respecto a la historia de dicho cuadro, nos narra el mismo Mocchi (Mario Mocchi: Gran Caballero de la Orden del Santo Sepulcro) "...en una de mis peregrinaciones a Tierra Santa rescaté en Constantinopla, en una casa de un anticuario, la tela pintada con la imagen de la Virgen que, según los peritos que han examinado la pintura, es de gran mérito artístico dentro de su estilo y puede remontarse a fines del siglo XIV o principios del XV. Corría el año 1925 y desde entonces quedó en mi casa particular de Milán hasta 1941 en que fue colocada en la Sala Morisca del Cenobio de San Simpliciano (antigua abadía benedictina), sede de los Caballeros del Santo Sepulcro. En los años 1943-1945 estuvo colocada como retablo en la Capilla Santísimo Sacramento, y durante la guerra, cuando debido a las bombas incendiarias ardían las salas adyacentes, la capilla se salvó del incendio quedando intacta la imagen de la Virgen de La Rosa. Con motivo del Dogma de la Asunción se encontraba en Milán el Patriarca de Jerusalén, Monseñor Alberto Gori, quien visitó el Cenobio, bendiciendo solemnemente el cuadro de la Virgen, como augurio de su nuevo destino"*

El cuadro fue embarcado en Génova el 25 de noviembre de 1950, en el barco de carga Río Belén, arribando a Buenos Aires el 30 de diciembre del mismo año. El sábado Santo de 1951 fue entronizado en el templo de San Francisco. El 5 de diciembre de 1954 fue inaugurado el camerino en su advocación. [6]

## 2.2. El camerino en la Iglesia San Francisco de Asís

Desde el lateral de la nave se desprende una capilla, especialmente construida en advocación a la Virgen de la Rosa. Se accede por una escalinata y se conecta con las galerías parroquiales. Cuenta con sillería de madera donada por la grey y una

amplia ventana con vitral. La disposición del altar es igual a la del testero de la iglesia y enmarca como en un retablo al icono de la Virgen en altura. Se tiene acceso al icono desde el baptisterio de la iglesia, donde, a más de dos metros de altura se halla la puerta comunicante. Hay que destacar que el gabinete se ubica entre muros, conectando el camerino con el baptisterio (Fig. 4).

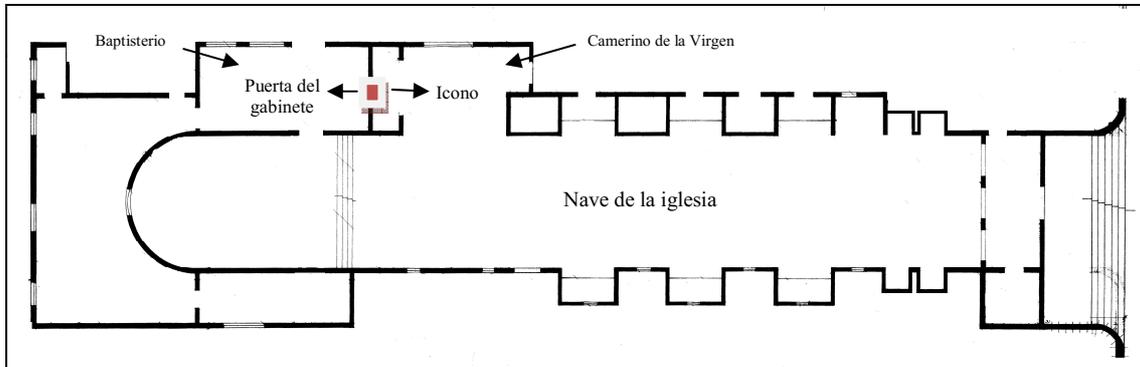


Fig. 4 Ubicación del Camerino

El vano, por su reverso, se cierra con una puerta metálica, y contiene en su interior un precario sistema de luces fluorescentes además de soportes de madera que nivelan y sostener el ícono. Hacia el frente, enmarcado en el altar de mármol, el ícono es protegido por un vidrio.[7]

El altar de mármol con incrustaciones de teselas de piedras naturales y cerámicas doradas, se centra en un arco de medio punto apoyado por un panel pintado con las representaciones de los santos Francisco y Santa Clara de Asís. En la base del altar inscripto un círculo se encuentra el anagrama de la Virgen María (**A M** = Ave María). Con la estilización de la letra **M** que se convierte hacia sus laterales en dos cruces. Toda esta incrustación pasa de tonalidades del rojo carmín al dorado (Fig. 5) [8] [9].

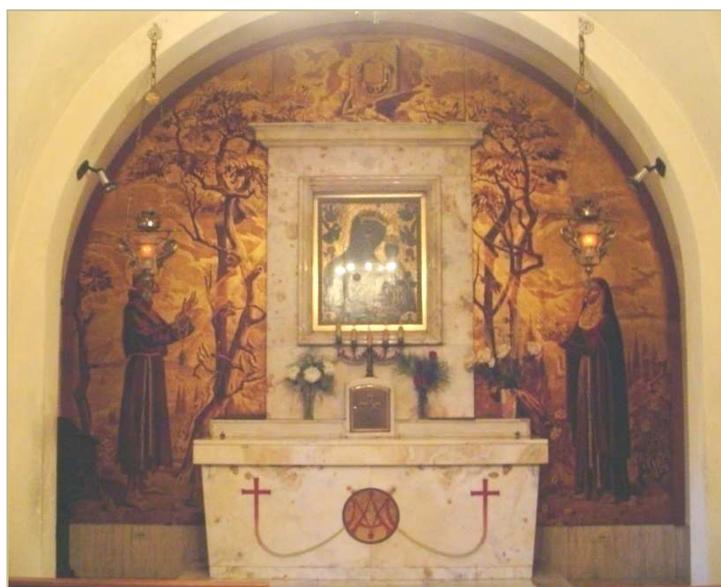


Fig. 5 Altar de la Virgen de la Rosa

### 2.3. Descripción del icono de la Virgen de la Rosa

Se trata de una tabla de dos encastres con cuatro travesaños posteriores de madera y tres travesaños metálicos de sujeción colocados posteriormente en una intervención de restauración para evitar el pandeo de las maderas. Tradicionalmente preparada con colas animales y yeso (no se pudo comprobar la existencia del tradicional entelado), pintada al temple sobre un fondo de lámina de oro, bruñida a la piedra y barnizada, se halla encofrada en una caja de bronce con su frente finamente repujado y porta aplicaciones metálicas coronando las figuras principales. El año del encofrado se halla inscripto con lápiz de grafito en el contramarco posterior izquierdo, sitio y fechas de la probable última intervención de restauración (Fig. 6). Se desconoce el autor del icono, pero en el ropaje de la figura de la Virgen aparecen tres letras capitales que probablemente pertenezcan al nombre del iconógrafo (Fig. 7).



Fig. 6 Iniciales: D E P



Fig. 7 Inscripción: Milano 10/11/50 ITALIA

La tonalidad del cuadro se encuentra oscurecida y posee las incrustaciones de dos coronas de metal y piedras (manufacturadas especialmente para la entronización en el camerino), y es notable su parecido con la imagen de la Virgen del Perpetuo Socorro.

### 2.4. Relevamiento iconográfico y formal

Este icono lleva representadas las imágenes de la Virgen como *Panagia Strastnaia* (nombre dado a María entristecida previendo la futura Pasión de su Hijo, simbolizado por ángeles que llevan la cruz de doble travesaño, la caña y la lanza), con el Niño bendecidor descansando sobre su brazo izquierdo [8] [10].

En los vértices se inscriben los evangelistas con las Santas Escrituras y sus representaciones tetramórficas: San Mateo y el hombre alado (simboliza la naturaleza humana de Cristo), San Marcos y el león alado (representa el rugido en el desierto preparando el camino), Lucas y el buey alado (simboliza el sacrificio de Cristo), San Juan y el águila (representa la mirada en asuntos elevados, la Ascensión y naturaleza divina de Cristo). En los laterales, dos ángeles que portan los elementos de la Pasión y dos rosas con anagramas en su centro [9].

Contraponiendo la tríada de rosas que sostiene la Virgen con su mano izquierda, el Niño sostiene tres flechas y un paño. Las rosas rojas representadas y distribuidas en las manos de la Virgen y en el fondo de oro, simbolizan la caridad y el martirio que brotan de las gotas de sangre de Cristo en el Calvario.

En el manto de la Virgen se observan dos estrellas de ocho puntas que simbolizan a la Virgen María como Reina del cielo, una en el hombro y otra en su cabeza, ésta última oculta por una corona metálica. (Fig. 8 y 9). [8]



Fig. 8 Relevamiento iconográfico

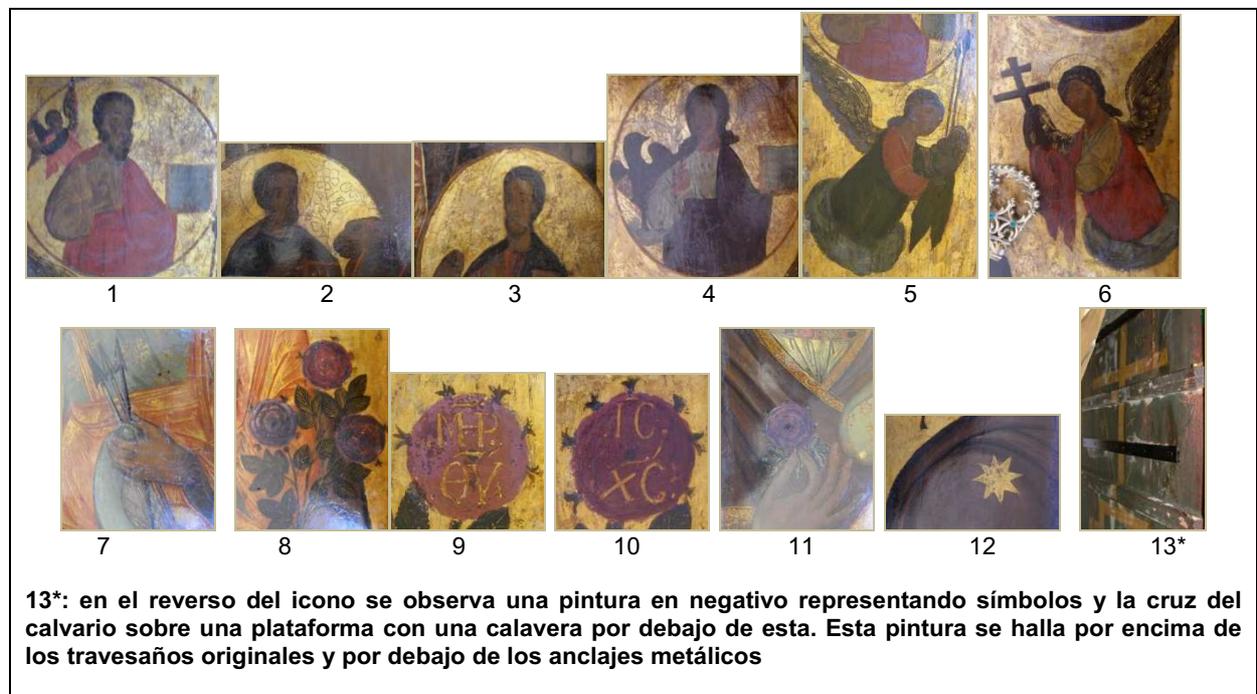


Fig. 9 Cuadro de elementos simbólicos

En clave simbólica todos los elementos escriben en este ícono la predestinación de la muerte de Cristo, reforzada con la mirada perdida de la Virgen y la imagen

posterior, donde si se tiene en cuenta que la cruz del Calvario muestra que por debajo se halla la calavera de Adán, es a través de la sangre del Redentor que quedan salvos los pecados del Hombre [1].

### 3. RELEVAMIENTO DE PATOLOGÍAS

En las primeras visitas se pudo apreciar una pátina oscura que cubría toda la superficie y una incorrecta iluminación que reflejaba en el vidrio de protección haciendo dificultosa la lectura de la imagen. Pero, para un análisis más detallado, se retiró el icono del gabinete y se realizaron fichas de comprobación de estado de la obra teniendo en cuenta las técnicas de análisis del soporte por medio de las cuales puede realizarse una correcta programación de intervención para su preservación:

- Examen visual con luz normal (*Tabla 1*)
- Examen visual con luz rasante, iluminando desde un solo lado y con un ángulo de incidencia superior a los 80° respecto de la superficie (*Tabla 2*) [11].

Las fichas de comprobación se dataron y se entregaron a las autoridades de la Parroquia (*Tabla 3 y 4*) [12], como así también los estudios de luminotecnia realizados por el Laboratorio de Acústica y Luminotecnia de la Comisión de Investigaciones Científicas.

Examen visual en luz normal	
<b>Tablas de soporte</b>	Tipo de corte. Desbastes en el reverso. Travesaños, bastidores. Alabeos y pandeos. Ataques biológicos. Tipo de unión. Separaciones, rajaduras, fisuras. Injertos.
<b>Travesaños</b>	Tipo de corte. Tipo de amarre: clavos de forja, tarugos, zanja, cola. Deformaciones. Separaciones, rajaduras, fisuras. Ataque biológico.
<b>Capa de preparación</b>	Presencia de tela de encolado, fibras de refuerzo. Faltantes. abolsados

*Tabla 1 Evaluación del soporte con luz normal*

Examen visual en luz rasante	
<b>Reverso</b>	Evidencia de anillos de crecimiento. Nudos, malformaciones. Evidencia el uso de herramientas. Separaciones, rajaduras, fisuras. Injertos. Faltantes. Desprendimientos. Intervenciones posteriores.
<b>Anverso</b>	Estudio de la capa pictórica. Alabeos y pandeos. Ataques biológicos. Separaciones, rajaduras, fisuras. Injertos. Faltantes. Desprendimientos. Intervenciones posteriores.

*Tabla 2 Evaluación del soporte con luz rasante*

Los alcances del relevamiento no incluyeron análisis a través de Rayos X por la imposibilidad de trasladar el icono. Para los estudios de laboratorio de microorganismos se retiraron muestras de los contramarcos para analizar los posibles ataques biológicos, además de inspeccionar a lupa toda la superficie pictórica.

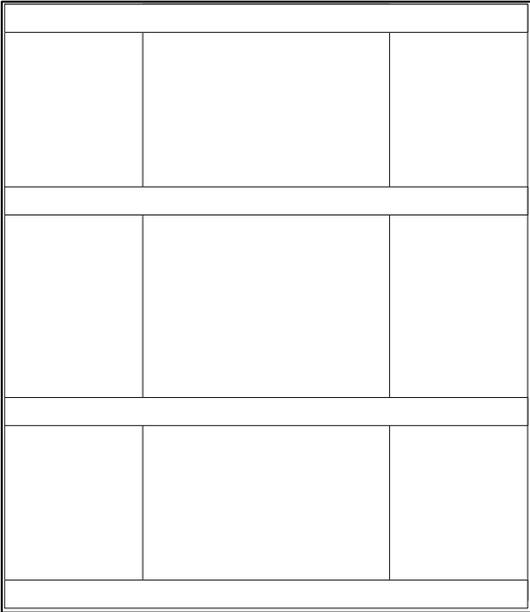
LISTA DE COMPROBACIÓN: ANÁLISIS DE LA SUSTANCIA ORIGINAL									
<b>SOPORTE</b>									
	TABLERO DE MADERA								
<b>DIBUJO DE LA CONSTRUCCIÓN</b>									
<b>MEDIDAS DE DETALLE</b>	<table border="1" style="width: 100%;"> <tr> <td>alto total del ícono</td> <td style="text-align: right;">100 cm</td> </tr> <tr> <td>ancho total del ícono</td> <td style="text-align: right;">84 cm</td> </tr> <tr> <td>ancho de tablas laterales</td> <td style="text-align: right;">21 cm</td> </tr> <tr> <td>ancho de tabla central</td> <td style="text-align: right;">42 cm</td> </tr> </table>	alto total del ícono	100 cm	ancho total del ícono	84 cm	ancho de tablas laterales	21 cm	ancho de tabla central	42 cm
alto total del ícono	100 cm								
ancho total del ícono	84 cm								
ancho de tablas laterales	21 cm								
ancho de tabla central	42 cm								
<b>TIPO DE MADERA</b>	no determinada								
<b>DIRECCIÓN DE LAS FIBRAS</b>	verticales								
<b>NÚMERO DE TABLAS</b>	tres								
<b>ANCHURA/GROSOR</b>	laterales: 21 cm - central: 42 cm								
<b>CORTE DE LAS TABLAS</b>	tangencial								
<b>ENSAMBLADURA</b>	encolado y del lado posterior sujetado por cuatro listones atravesados								
<b>RASTROS DE MANIPULACIÓN</b>	biselado de los travesaños								
<b>BORDE DE LA TABLA</b>	no se observa (se halla oculta por el contramarco y el encofrado de bronce)								
<b>SIGNOS DE SUJECIÓN</b>	presenta el cofre de bronce, en el borde superior, planchuelas de amarre								
<b>MARCAS</b>	presenta golpes								
<b>INSCRIPCIONES EN EL DORSO</b>	se observan símbolos y una imagen en negativo en el ícono (cubriendo la totalidad, incluso por encima de los travesaños)								
<b>TRATAMIENTO DE PREPARACIÓN</b>	no determinado								
<b>PROTECCIÓN ORIGINAL DEL DORSO</b>	se observa una delgada y desgastada pintura en tono negro								

Tabla 3 Ficha de comprobación realizada en el mes de noviembre de 2010

<b>LISTA DE COMPROBACIÓN: INFORME DEL ANÁLISIS DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN</b>	
<b>1. SOPORTE</b>	
<b>TAMAÑO ORIGINAL</b>	se observa un recorte en el lado inferior de la obra, quedando también la imagen afectada tras esta intervención, donde las figuras allí presentes se ven cercenadas en comparación con las superiores
<b>ATAQUES DE PARÁSITOS</b>	se observan oquedades en el lado posterior de la tabla ocasionadas por insectos xilófagos (de los estudios realizados se concluye la inactividad de los mismos, presuponiendo una intervención con biocidas con antelación)
<b>ABOMBAMIENTO</b>	presentan alabeos las tres tablas que componen la obra
<b>GRIETAS</b>	las dos juntas, que hoy se observan abiertas en la superficie que abarca desde la mitad a la parte baja de la obra, muestran intervenciones de encolado en una intervención de restauro
<b>REPARACIONES PROVISIONALES DE LA MADERA</b>	no observable
<b>REFORZAMIENTO DE LAS JUNTAS</b>	presentes en el dorso con la inclusión de tres barras metálicas atornilladas en 6 puntos (las barras presentan un pintura tipo sintética en color negro, por lo que se deduce que esta intervención podría ser contemporánea al enmarcado de 1951)
<b>PROTECCIÓN EN EL DORSO</b>	presenta una mano de pintura oscura que cubre casi la totalidad de la obra, ya que conforma parte de una imagen en negativo de la cruz del calvario rodeada de signos

Tabla 4 Ficha de comprobación realizada en el mes de noviembre de 2010

#### 4. PROCEDIMIENTO DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA Y LIMPIEZA SUPERFICIAL

Se procedió a retirar la presencia de suciedades superficiales: partículas de polvo fijadas por las fuerzas de adhesión que formaban un "velo gris" sobre la capa de barniz, en combinación con el polvo provocado por el desprendimiento de partículas en la zona de craquelado de los barnices que formaban "lagunas blanquecinas".

Las partículas de polvo, generalmente poco fijadas a la superficie, fueron retiradas en seco (limpieza mecánica) mediante el uso de pinceles de pelo de marta (Fig. 10 y 11). En una segunda instancia se procedió a retirar suciedades grasas por medio de limpieza húmeda mediante el uso de un tensoactivo de pH neutro e hisopos, siempre controlando no dar ingreso de humedad a la capa pictórica (Fig. 12).

En el anverso del icono se detectó una oquedad producida por un insecto xilófago. Para la desinsectación se procedió a la aplicación de un tóxico ligero que contiene como base esencia de trementina clarificada (Fig. 13).

El contramarco de madera, que separa el icono del cofre de bronce, presentaba manchas de suciedad. Descartado el posible ataque de microorganismos, y a modo de prevención, se procedió a la limpieza e impregnación con un biocida compuesto por aceite de linaza doble cocido clarificado y aceite de trementina (Fig. 14). Ante la

presencia de oquedades de insectos xilófagos en el reverso del icono fueron utilizados los mismos criterios de limpieza y desinsectación (Fig. 15)



Fig. 10 y 11 Limpieza en seco durante y finalizado el proceso



Fig. 12 Limpieza húmeda



Fig. 13 Aplicación de biocida



Fig 14 y 15 Limpieza y posterior impregnación de biocida

Una vez concluidos los trabajos de conservación preventiva, el icono fue reintegrado a su gabinete previa limpieza y refuerzo del sistema de sujeción.

## 5. CONSIDERACIONES FINALES

Se consideran los resultados de esta intervención satisfactorios, dado que al ser retirada las pátinas de polvillo, la imagen adquirió mayor nitidez. El registro histórico compilado, como así también las tablas de diagnóstico, servirán para solicitar que la obra sea considerada en una pronta restauración por parte de personal calificado y especialista en arte antiguo, que sometan el icono a estudios más avanzados para su datación (métodos no destructivos o poco invasivos).

Dentro de las recomendaciones realizadas se ha hecho hincapié en el reacondicionamiento del gabinete y puesta en práctica de la nueva iluminación propuesta por el equipo de Acústica y Luminotecnia de la CIC.

En los relevamientos realizados en templos ortodoxos de la ciudad de La Plata (Catedral Ortodoxa Siriana de Antioquía "San Pedro"), y en la localidad vecina de Berisso (Iglesia Ortodoxa Griega "Santos Constantino y Helena", Iglesia Autocefálica Ucraniana "Santa Trinidad" y la Iglesia Basiliana de Rito Bizantino "Nuestra Señora de la Asunción"), no se han observado iconos de esta magnitud, ni por su factura, ni por su antigüedad. Este hecho nos hace reflexionar sobre el gusto tradicional de la Orden Franciscana de obras de arte para sus templos. [13][14]

## AGRADECIMIENTOS

Archivo Franciscano Esquiú de la Ciudad de Bs As  
Laboratorio de Acústica y Luminotecnia – L.A.L. – C.I.C.  
Parroquia San Francisco de Asís de la Ciudad de La Plata

## REFERENCIAS

- [1] Grabar, A. (1994) "Las vías de la creación en la iconografía cristiana". Alianza Forma. Madrid. pp. 144-145.
- [2] Hatje, Ú. (1995) "Historia de los Estilos Artísticos: Desde la Antigüedad hasta el Gótico". Libro de Bolsillo Istmo. Madrid. pp. 152-154.
- [3] Gibelli, N. J. (1966) "Museo Bizantino de Atenas". Editorial Codex S.A. pp.23 -25
- [4] Doerner, M. (2002) "Los materiales de pintura y su empleo en el arte". Ed. Reverté, Barcelona. pp. 310-311
- [5].Maltese, C. (2001) "Las técnicas artísticas". Ediciones Manuales Arte Cátedra. Madri. ,p. 296 -299
- [6] Diversos Documentos y Folletos de Archivo de la Biblioteca de la Orden Fanciscana "F. Mamerto Esquiú" (1950 al 1955)
- [7] Delâge R., Lofeudo R. y Rosato V.G. (2011) "San Francisco de Asís en La Plata, una iglesia con historia", *XIII Congreso de Historia de los Pueblos, Chivilcoy, 14 y 15 de abril*
- [8] Réau, L. (1996) "Iconografía del arte cristiano". Tomo 1, vol. 2. Ed. del Serbal. Barcelona. pp. 79
- [9] Koch, R. (1980) "El libro de los símbolos". Gráfica Saavedra. Buenos Aire. p.28
- [10] Cooper, J. C. (2000) "Dirección de Símbolos". Editorial Gustavo Gilli. Barcelona.
- [11] Socarello, M.V. (2010) "La madera. De su conocimiento a su conservación". Editorial Gente Común. Bolivia. pp. 103-105
- [12] Knut, N. (1999) "Manual de Restauración de Cuadros". Editorial Könemann. Barcelona, pp. 376 - 380
- [13] Traversa L. P., Rosato, V. G., Lofeudo, R. y Márquez, S. 2009- Iglesia Ortodoxa Griega "Santos Constantino y Elena", Berisso, Argentina: relevamiento de patologías. 1er. Congreso Iberoamericano de Conservación del Patrimonio. La Plata, 10 y 11 de setiembre
- [14] Traversa L.P., Rosato V. G., Lofeudo R., Delage R., y Márquez S. 2009- Relevamiento de templos e iglesias de diversidad de cultos en la ciudad de La Plata. 12 Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires. Olavarría, 16 y 17 de abril