

LA RESTAURACIÓN DE ARTE COMO FUENTE EN LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA.

M^a del Loreto López Martínez

(Lda. en H^a del Arte – Master en Restauración de Patrimonio)

Resumen: La investigación histórica actual se ve complementada por los datos aportados a través de los procesos de conservación y restauración sobre las obras de arte. En el presente artículo se muestran algunos ejemplos en las diferentes disciplinas artísticas.

Palabras clave: Restauración, pintura, escultura, monumentos, investigación, historia.

Abstract: Current historical research is complemented by the data provided through the processes of preservation and restoration of works of art. In this article some examples are shown in the different artistic disciplines.

Key words: Preservation, restoration, painting, sculpture, monuments, research, history.

INTRODUCCIÓN

Hoy en día nadie duda de que la investigación histórica del patrimonio artístico es una labor en la que han de participar profesionales de diferentes ámbitos. La multidisciplinariedad es una premisa imprescindible que ha de ser aplicada, tanto para desentrañar los circunstancias del bien inmueble monumental que acoge a la obra de arte, como a éstas en sí mismas. Y de este modo poder entender y conocer plenamente la historia de ambos.

Gracias a los procesos de rehabilitación o restauración, se nos van proporcionando informaciones sobre la propia obra, que, en el mejor de los casos, despejan incógnitas. Unas incógnitas que, durante años se planteó la historiografía basada exclusivamente en el documentalismo. En otros casos consigue abrir vías de investigación que, aunque se pueda tardar tiempo en esclarecerse, quedan bien encauzadas para las nuevas generaciones.

Es por ello imprescindible que, tras la intervención restauradora, todas las conclusiones derivadas del proceso se vean volcadas en informes exhaustivos y accesibles. Unos datos a los que poder acudir cuando proceda; por ejemplo, en el caso de surgir nuevas posibilidades de ampliación de la información histórica pertinente. Además, esos informe pueden ser una herramienta fundamental para la correcta conservación del monumento u obra de arte, en un futuro posible.

El presente artículo muestra algunos ejemplos, relacionados con nuestra actividad profesional, en los que la intervención conservadora o restauradora ha sido primordial en el conocimiento de la obra de arte y su historia.

I EN EL ÁMBITO MONUMENTAL

En las actuaciones rehabilitadoras sobre monumentos arquitectónicos siempre encontraremos a pie de obra, además de arquitectos y técnicos de la construcción, arqueólogos, restauradores de patrimonio e historiadores. Las disciplinas de estos tres técnicos son las encargadas de aportar los datos que servirán para reconstruir lo más fidedignamente posible la historia del edificio, a través de los descubrimientos que vayan saliendo a la luz durante la intervención. Tales datos han de ser la base sólida de partida para la investigación documental, la cual, por desgracia, no siempre aporta unos resultados positivos.

Son tres los puntos fundamentales en los que basar estos primeros pasos de la investigación:

1. El primero, la realización de catas estratigráficas sobre los paramentos.
2. El segundo, la analítica de los materiales encontrados.
3. Por último, aunque no siempre se da el caso, el descubrimiento, en lugares habitualmente recónditos, de inscripciones o grafiti que proporcionen las pistas necesarias para proseguir con la investigación.

Hemos seleccionado tres ejemplos significativos, de entre los trabajos realizados en este campo:

La iglesia de San Andrés de Mazarrón

Aunque ya existía un conocimiento previo sobre parte de la historia de este antiguo e importante monumento, gracias a las intervenciones, realizadas en distintas fases de su restauración integral, se descubrieron inscripciones con nombres y fechas, pudiéndose recomponer y con ello completar una cronología bastante precisa, tal y como mostramos a continuación.

- Construida hacia 1543 bajo el patronazgo de D. Diego López-Pacheco y Enríquez (1503-1556) III Duque de Escalona y Marqués de Villena, casa que mantuvo su patrocinio sobre este inmueble hasta el s. XIX.
- Ampliación de la Capilla de Santa Lucía hacia 1567. Esta fecha fue encontrada en el pinjante que remata la cúpula durante los trabajos realizados en 2005. La Capilla tuvo el patronazgo de Francisco López Pacheco de Cabrera y Bobadilla (1532-1574) IV Duque de Escalona y Marqués de Villena.
- Ampliada y reformada hacia 1744 por patronazgo de Andrés Luis López-Pacheco y Osorio (1710-1746) X Duque de Escalona y Marqués de Villena. La fecha la encontramos junto con el nombre de Diego

Marín¹⁸, artífice de la decoración, en la parte superior del tambor de la cúpula central de la ampliación barroca.

- Nuevas aportaciones decorativas en 1771, patronazgo de Felipe López Pacheco y de la Cueva (1727-1798) XII Duque de Escalona y Marqués de Villena, miembro de la Real Academia Española, bajo el reinado de Carlos III. La fecha nos viene dada por una inscripción en la hornacina que correspondía al desaparecido retablo de la capilla de Santa Lucía, junto al nombre de Joseph Pérez¹⁹ como dorador del mismo. Con similares trazas decorativas encontramos otra hornacina en la pared lateral, junto al presbiterio, del brazo derecho del crucero, que podemos atribuir al mismo autor.
- 1936-39 desacralización durante la Guerra Civil, época en la que fue acuartelamiento de tropas, quedando testimonio en sus muros de incisiones con algunos dibujos y grafismos.
- Abandono tras la Guerra Civil, con periodos intermitentes de uso religioso.
- Monumento Histórico Artístico, de carácter Nacional por el Real Decreto 1733/1978 de 2 de junio.
- 1ª restauración de emergencia 1979-1980, siguiendo el proyecto firmado por el arquitecto D. Pedro Antonio Sanmartín Moro.
- 2ª restauración 1985-6, según proyecto de los arquitectos D. Fernando Puelles López y D. Pedro García Pallarés.

¹⁸La inscripción encontrada dice así: «Diego Marín. esta ovra se acabo año de 1744». Creemos que pueda tratarse de Diego Marín del Pino, dorador y pintor decorador, miembro de una amplia familia dedicada a estas artes en la Región de Murcia durante el s. XVIII.

¹⁹ La inscripción dice así: “Este retablo doró Jsph. Perez año de 1771 Dia 29 de Abril”. En el Catastro del Marques de la Ensenada, de 1756, ya se encuentra referencia de un tal Joseph Perez, de 27 años, de oficio dorador, que suponemos es la misma persona.

- 3ª Última restauración, en 2005-14, según proyecto del arquitecto D. Juan Carlos Cartagena Sevilla.

La iglesia de los Jerónimos de Murcia

Durante los trabajos de restauración, realizados en varias fases, salieron a la luz algunas decoraciones que habían sido ocultadas por capas de enlucidos y pintura.

En unos casos se pudo proceder a su recuperación, en otros no fue posible, al tener grandes pérdidas por intervenciones reparadoras en los muros, como ocurrió en lo que fuera un gran retablo de arquitectura fingida en el frontal del crucero del lado del evangelio.

La mayor parte de las decoraciones ocultas rescatadas parecían corresponder estilísticamente al estilo rococó, coincidiendo con un importante momento en la historia del monasterio jerónimo. En este caso fue la documentación previa con la que se contaba la que nos ayudará con la presencia de estos restos.

Estaba perfectamente estudiada la relación de D. José Marín y Lamas, Racionero Mayor de la Catedral de Murcia y promotor de la iglesia de San Juan de Dios de Murcia, con la orden de San Jerónimo en Murcia, de la que era presbítero su hermano de Fray Bernardo Marín y Lamas. Hombre de personalidad culta y amante de las artes, en el Monasterio de Los Jerónimos de La Ñora funda la biblioteca y además sufraga el enriquecimiento decorativo de la iglesia, especialmente el patrocinio de la capilla de San Jerónimo, de la que existe una relación de todos los enseres y ornamentos donados, para la cual había encargado a Francisco Salzillo la imagen titular y donde colocó una placa en honor a su familia, hoy desaparecida. En ella se podía leer: “A devoción de D. Julián Marín y Lamas, Secretario del secreto de la Inquisición, Y Doña Michaela Serrano, sus hijos el Dr. Joshep de Marín, racionero entero de la Santa Iglesia de Cartagena, y el P. Fr. Bernardino de San José, prior de este

monasterio, ex definidor, calificador de la inquisición, adornaron su capilla. Año de 1755”.

La capilla de San Jerónimo, hoy desmantelada de sus ornatos, contenía ocultos restos de pintura decorativa en la bóveda y el entorno de lo que fuera el retablo del titular. Las trazas rococó de estas decoraciones se corresponden en estilo, calidad y época, con una fecha en torno a 1755. También cabe suponer esta fecha para otras decoraciones descubiertas en dos capillas laterales del lado del Evangelio, las cuales, por iconografía, suponemos correspondían a San José y a una advocación, que desconocemos, relacionada con la Pasión de Cristo, estando así relacionadas con las obras sufragadas por Marín y Lamas.

Por otra parte, se encontraron unas inscripciones, débilmente perceptibles por estar trazadas con grafito, con los nombres de Antonio Sánchez, Manuel de León y Gabriel Aparici sobre la cornisa del lado W del crucero del lado de la Epístola. Estos nombres aún se están investigando. Todo se halla junto a la fecha 1736, dos años antes de su inauguración. Por su ubicación tan elevada, sin duda debió corresponder a la fecha del tiempo preciso de finalización de las obras; pues, disimulada en una rocalla enfrentada al lugar de ubicación de esta inscripción, volvemos a encontrar la misma fecha... guiños de los artífices de antaño.

El Salón de Baile del Casino de Murcia

Durante los trabajos de restauración de esta sala se pudo confirmar la presencia, en algunos paramentos del lado N, de restos reutilizados del antiguo palacete de los Condes de Pinohermoso, inmueble que fue adquirido en 1852 para la ubicación del Casino; algo que ya se sospechaba.

Pero fue con la intervención sobre las pinturas del techo cuando se descubrieron algunas inscripciones. En este caso no se precisó de la realización de catas estratigráficas, por tratarse de una gran pintura mural al temple sobre lienzos de algodón, 70 lienzos en total, que cubrían una superficie de casi 200,00 m².

Los aportes de esta intervención para la recomposición de su historia se basan fundamentalmente en las inscripciones encontradas en lugares de imposible visualización, las zonas inferiores de dos de los lienzos adheridos a la escocia, inmediatamente sobre la cornisa perimetral. Aunque la mayoría de ellas no han supuesto nada más que la anécdota como el sello de fabricación de los lienzos, imposible de transcribir por su mal estado de conservación, o los nombres de algunos de los operarios de esta obra, como “Yo soy, Angelon”, gracias a la necesidad de trascendencia de otros se ha podido datar sin posibilidad de dudas la terminación de los trabajos sobre esta área del salón: “J. Lluc. 1876. El que calentaba la cola”, que reafirma la misma fecha encontrada en otro lugar, sobre las palabras “República Federal” escritas en la zona superior del capitel de la pilastra del ángulo del lado SE. Sin duda una oculta reivindicación del tal Lluc, pues la República Federal en España²⁰, como parte de la I República Española, estuvo vigente entre el 11-II-1873 y el 3-I-1874, desapareciendo para dar paso a la efímera República Unitaria bajo la dictadura de Francisco Serrano Domínguez y ya, en la fecha de la inscripción, al reinado de Alfonso XII.

II EN LA PINTURA DE CABALLETE

En el caso de la pintura de caballete, al igual que en la escultura, la labor del restaurador se ve complementada por la del químico y finalmente por la del historiador.

Los métodos para la investigación, durante los procesos de restauración en pintura de caballete, con el fin de concretar época y autenticidad de la obra, consisten básicamente en:

1. Los estudios previos: radiografías, luz UVA, infrarrojos.

²⁰ Unidos los cargos de presidente de la República (jefatura del estado) y presidente del Consejo de Ministros (jefatura del gobierno)

Presidencia y gobierno de Estanislao Figueras y Moragas (11-II-1873 / 11-VI-1873)

Presidencia y gobierno de Francisco Pi y Margall (11-VI-1873 / 18-VII-1873)

Presidencia y gobierno de Nicolás Salmeron Alonso (18-VII-1873 / 7-IX-1873)

Presidencia y gobierno de Emilio Castelar y Ripoll (7-IX-1873 / 3-I-1874)

2. La analítica de micromuestras. Extracción por parte del restaurador, analítica por parte del químico.

3. Examen organoléptico y, a veces, simplemente, tras la limpieza de la capa pictórica.

Con la práctica de los dos primeros puntos desentrañamos los secretos ocultos de la obra, aplicando la tecnología moderna como método infalible para el pleno conocimiento de las técnicas de entonces, materiales e intervenciones posteriores sobre la misma, a menudo no perceptibles a simple vista. Es fundamental, en caso de duda sobre la obra, proceder a analizar los materiales que componen la capa pictórica y la preparación subyacente. Tal pesquisa acota periodos de tiempo muy concretos en la ejecución de la misma.

La observación directa y la práctica de un profesional bien ejercitado pueden suplir, aunque no de forma absolutamente categórica, lo que no siempre está dispuesto a invertir el propietario de la obra en la investigación de la pieza; sobre todo, cuando se trata de particulares.

Algunas veces pequeñas obras, sin aparente importancia, llegan a manos del restaurador que es capaz de revalorizarlas, descubriendo, por ejemplo, el secreto de una firma oculta por capas de suciedad.

Tras estas aportaciones ya solo queda el cruce de datos y la labor del historiador para completar la historia de la pieza.

Este es el caso del pequeño cobre, de 16,5 x 12,20 cm., San Francisco de Asís en oración que, a modo de primer ejemplo, presentamos.

Aunque su estado de conservación era relativamente bueno, la capa pictórica se encontraba opaca, ocultando los detalles de calidad pictórica que se intuían a simple vista y algunas cosas más.

Del examen organoléptico se concluyó, además de la detección de patologías, que el cobre de base de la obra era de un grosor y calidad inhabitual en las piezas europeas. Los estudios complementarios se redujeron a una visión con luz ultravioleta, que solo confirmaba la capa de suciedad

acumulada sobre la pintura y la ausencia de intervenciones recientes sobre ella.

Gracias a la limpieza de la capa pictórica salió a la luz la rúbrica del autor, Jerónimo de la Portilla Lobato. La labor del historiador hizo el resto, de la investigación. Realizada la misma, sabemos que se trataba de un pintor mexicano, afincado en Puebla de Zaragoza (Estado de Puebla - México) a finales del s. XVII y principios del XVIII. Para la realización de esta pequeña pintura devocional se inspiró el autor en un grabado de Raphaël Sadeler I (Amberes, 1560-1632), posiblemente sobre un dibujo de Marten de Vos, “San Francisco en oración”, s. XVII.

El segundo ejemplo es muy similar al anterior, aunque en este caso el pésimo estado de conservación de la obra era un problema para su recuperación.

Gracias al trabajo de restauración la obra pasó de ser un Retrato de militar anónimo, legado por herencia de familia sin más datos, a ser el Retrato de un capitán de fragata, del Cuerpo de Ingenieros de la Armada, obra de Ricardo Carlotta y Miró (Mallorca, 1837 – Barcelona, 1912), pintor mallorquín especializado en retratos y temas de historia. La labor del historiador, al margen de la identificación de la firma encontrada, situó entre 1887 y 1909 la ejecución del retrato, al reconocer el uniforme del personaje y el momento histórico en que estuvo vigente el mismo.

Por último, abordamos el caso en que la labor del experto restaurador consigue la detección de falsificaciones, muy bien tramadas por interés comercial, y la recuperación de obras originales ocultas.

Este es el caso de un Bodegón al estilo de Juan Sánchez Cotán que, aun habiendo sido realizado sobre un lienzo del s. XVII, era de muy reciente ejecución y ocultaba en su totalidad un Jesús Nazareno o camino del Calvario que sí correspondía plenamente al original de esa época. La inconsistencia del óleo reciente permitió que, durante la limpieza de la capa intencionadamente sucia, afloraran fragmentos del original oculto. Un estudio radiográfico

confirmó la presencia de la pintura original en aparente buen estado, dando permiso la propiedad para proceder a la eliminación del bodegón falsificado y rescatar la escena del Nazareno.

El porqué de este tipo de falsificación es bien sencillo, en el mercado del arte la pintura religiosa anónima, que tal era el caso, tiene una cotización mucho menor que los temas profanos, en especial los famosos bodegones de ese momento.

IV EN ESCULTURA

Técnicas similares a las empleadas sobre la pintura de caballete, son las aplicadas en obras escultóricas de material lúneo policromado. En este ámbito de la restauración, damos una importancia fundamental al estudio estratigráfico. Pues hay en muchos casos policromías ocultas. Igualmente ocurre con el análisis radiográfico de las piezas. Dicho estudio puede mostrar los distintos sistemas de talla y ensamblaje, detalles de gran interés identificativo, para atribuciones de obras anónimas a autores concretos.

Por lo general las piezas de imaginería religiosa sufren a lo largo de su historia transformaciones, unas veces por necesidades de conservación, otras por adecuación al cambio de estilos o modas. Por tal causa, muchas obras se han visto deformadas de su concepción original y pueden llevar a la duda, cuando no existen datos documentales sobre las mismas.

Este es el caso del primero de los ejemplos de este apartado, la imagen del Cristo del Refugio, de la parroquia murciana de San Lorenzo, que tras la restauración en profundidad realizada entre 1994-95 proporcionó una serie de datos importantísimos para atrasar la cronología generalmente admitida. Con el seguimiento de conservación posterior y estudio pormenorizado de la talla, es posible poder acercarnos, incluso, a una posible atribución.

Ante el absoluto desconocimiento de sus orígenes y total ausencia de documentación anterior a 1940, fecha en que la imagen es adoptada como titular de la cofradía penitencial que lleva su nombre, la historiografía venía

tratando esta pieza como de una tosca representación barroca de autoría anónima. Las incorrectas intervenciones realizadas sobre ella, en diferentes épocas, la habían ido deformando, con un retallado burdo del perizoma o paño de pureza en su parte frontal, la incorporación de una peluca de yeso y estopa sobre el perfecto cráneo, el intencionado tapado de la herida del costado o el repolicromado completo que ocultaba sus tonos originales.

En las labores de recuperación de la imagen fueron de importancia capital los estudios complementarios: radiográfico y análisis estratigráfico de micromuestras de los materiales extraídos, pigmentos, aglutinantes y preparación de base, de cuyos resultados se extrajo la conclusión de estar frente a una obra que sin duda se remontaba al siglo XVI, inspirado en una estética plenamente renacentista, muy lejana del barroquismo burdo que durante tiempo se le achacó.

A partir de estos datos se realiza un estudio formal en profundidad de la obra, sus medidas, sus proporciones, la calidad técnica del trabajo de la gubia y, como es preceptivo, la búsqueda de otras piezas de similares características que permitan hacer análisis comparativos, siendo posible ir acotando fechas e incluso autores.

De este modo y gracias al paralelismo con la producción estudiada en las cercanas provincias de Granada y Jaén, especialmente el Cristo de San Agustín y el Santo Entierro de Granada, del escultor italiano Jacopo Torni, conocido en España como Jacobo Florentino, cuya presencia en la ciudad de Murcia está constatada entre 1520 y 1526, creemos poder atribuir al mismo esta espléndida representación de crucificado renacentista.

Otro similar ejemplo es el de la imagen de la “Virgen de la Soledad” de la parroquia de la Purísima de Mazarrón (Murcia), imagen de la que, al inicio de su restauración, solo sabíamos que era la que había sustituido a la que desapareció en la Guerra Civil, así pues, se consideraba obra anónima de la segunda mitad del s. XX, aunque la tradición oral decía que al parecer se habían utilizado algunos elementos de la anterior. Su aspecto inicial no nos

hacía sospechar que, bajo varias capas de pintura y aparejos, nos encontraríamos con una obra original de finales del s. XVII.

Al tratarse de una imagen de vestir, los elementos artísticos destacables son los que corresponden únicamente a la cabeza y manos de la Soledad, permaneciendo en ellos, tal como hemos indicado, su policromía original, con los deterioros propios de los avatares sufridos, oculta bajo las remozadas capas de color añadidas, lo que desvirtuaba notablemente su visión como pieza histórica.

La investigación surgida a partir de este descubrimiento nos llevó a los estudios realizados por D. Vicente Montojo, sobre documentos de constitución de cofradías penitenciales del siglo XVII, en el Archivo Regional, que avalan que el desconocido escultor Ginés Sarmiento recibe el encargo por parte de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús de Mazarrón - fundada en 1654- para la realización de tres pasos en el último tercio del siglo XVII: la Verónica, el Nazareno y la que sin duda es nuestra Virgen de la Soledad, sufragados por el mayordomo y regidor Alonso Hernández Reillo, entre 1679-82.

Por último, y en relación con el punto anterior, a raíz del descubrimiento hecho en la Virgen de la Soledad de Mazarrón, nos interesamos en la figura de Ntro. Padre Jesús Nazareno de esta localidad, ya que teníamos constancia que la Verónica encargada a Ginés Sarmiento había sido completamente destruida, pero no se han encontrado referencias sobre ésta que indiquen su desaparición.

Indiquemos que, aunque no hemos realizado la intervención restauradora en esta obra, y aunque la imagen se encuentra -al igual que la anterior- completamente repintada, las similitudes en la forma de concebir la fisonomía en determinados puntos del rostro de ambos, en especial la parte superior correspondiente a la zona orbital y supraorbital, el trazado de cejas y ojos, así como la nariz, nos indican que podemos estar ante la segunda de las obras conservadas de este poco conocido escultor. Esperaremos a que con el

tiempo, una intervención restauradora sea capaz de esclarecer por completo este asunto.



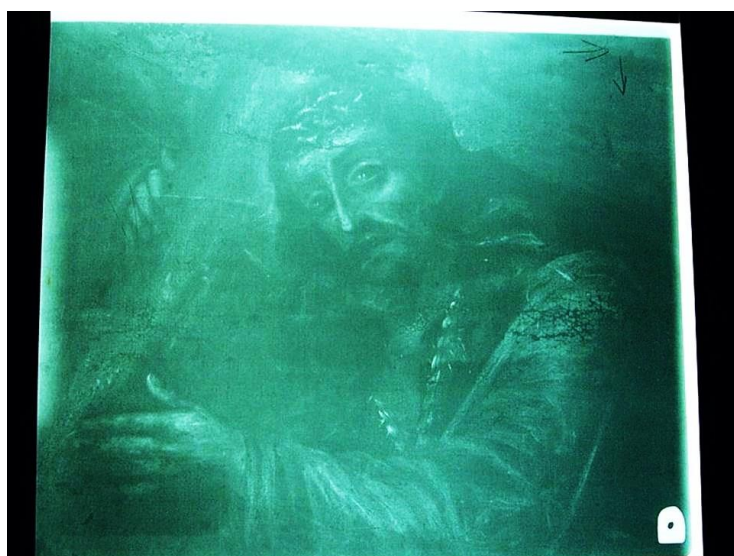
Inscripción y fecha en la iglesia de San Andrés, de Mazarrón



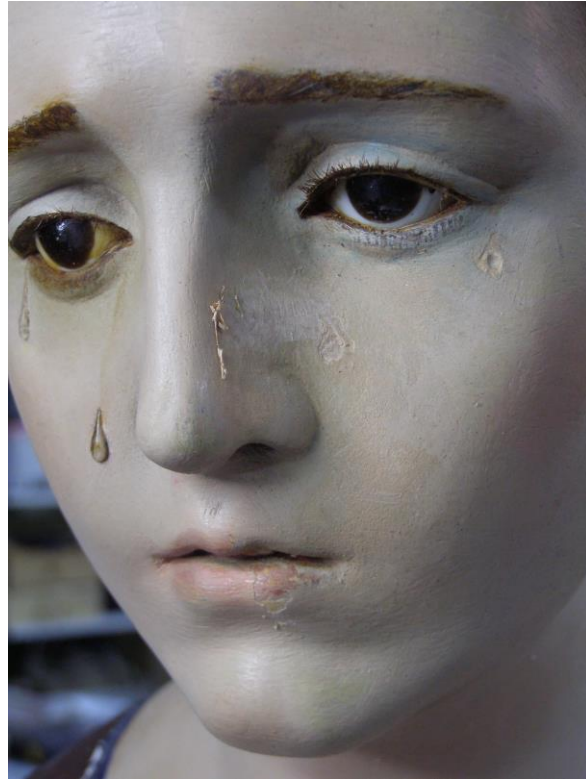
Descubrimiento de fechas copincentes en Monasterio de los Jerónimos, Guadalupe (Murcia)



San Francisco de Asís en oración, Jerónimo de la Portilla. S. XVII (Durante el proceso de limpieza de la obra)



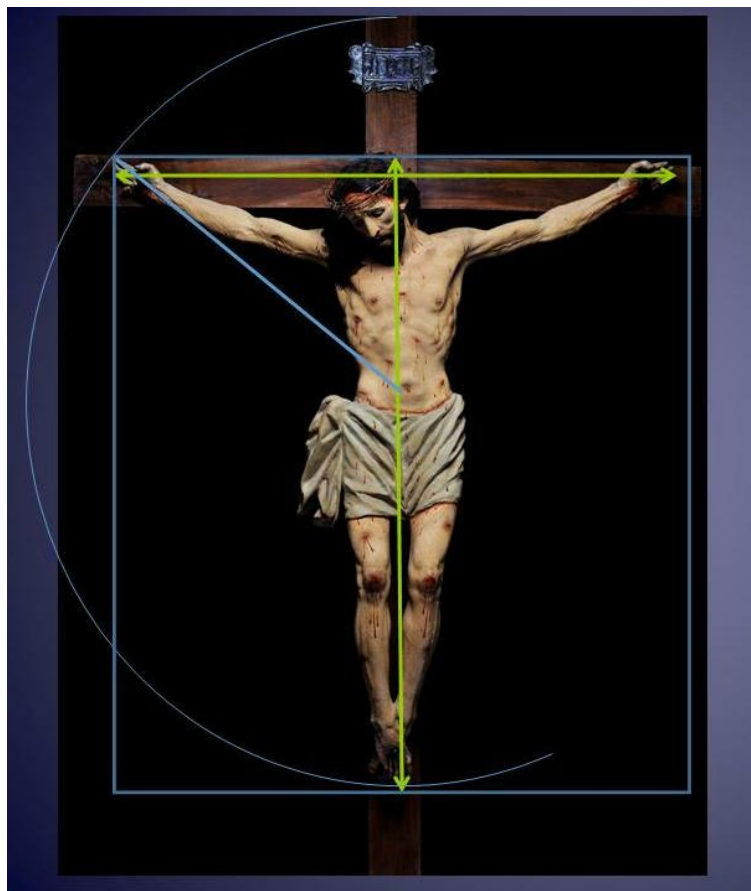
Falsificación de un bodegón sobre pintura de Nazareno del S. XVII-XVIII



Virgen de la Soledad, Ginés Sarmiento. S.XVII. Arriba, antes de la intervención; abajo (fotografía de Joaquín Zamora), restaurada



Radiografía de la cabeza del Cristo del Refugio



Cristo del Refugio, Jacobo Florentino, S. XVII, restaurado y estudiado. (Fotografía de Joaquín Zamora, manipulada por la autora del artículo)