



XXIII JORNADAS
DE PATRIMONIO
CULTURAL DE LA
REGION DE MURCIA



CARTAGENA,
LORCA
Y MURCIA

2012

2 AL 30 DE OCTUBRE

ÍNDICE

Piezas de Arquitectura Natural en el paisaje de Murcia.....	9
José Laborda Yneva, José Franciso García Sánchez	
Arquitectura Ecléctica y Modernista en Cartagena: Aspectos gráficos.....	21
Francisco Gabriel Muñoz Gómez	
La rehabilitación de las fachadas de la Casa Ferrera, en Cartagena.....	27
Marcos Ros Sempere	
El Palacio Aguirre y la difusión del patrimonio arquitectónico Ecléctico-Modernista en Cartagena.....	37
Natalia Grau García	
La Colegiata de San Patricio de Lorca. Análisis histórico, constructivo y de patologías.....	49
Manuel Jesús Fuentes Ruiz	
Palacio de Guevara de Lorca. Análisis histórico-constructivo y de patologías.....	61
Andrés Rodríguez Moreno	
La Casa del Niño de Cartagena. Análisis histórico, constructivo y de patologías.....	71
Guillermo Jurado Obis	
Iglesia Parroquial de San Bartolomé en Murcia. Análisis histórico - constructivo y de patologías.....	83
Pablo Martínez Sánchez	
El Anfiteatro, un compendio del saber tecnológico y constructivo de una época. Un ejemplo en Carthago..	93
Nova Sara Belda Reyes	
Puesta en valor de la Insula I del Molinete (Barrio del Foro Romano): Objetivos, criterios y resultados.....	103
José Miguel Noguera Celdrán, Andrés Cánovas Alcaraz, María José Madrid Balanza, Izaskun Martínez Peris	
El Programa museológico del Museo de Paleontología y Evolución Humana de la Región de Murcia, en Torre Pacheco.....	115
Esteban José Sánchez Ferris, Igancio Fierro Bandera, Jose Manuel Marín Ferrer, Ainara Aberasturi Rodríguez	
Intervención Arqueológica en el Castellum del Cerro de las Fuentes de Archivel (Caravaca de la Cruz-Murcia) en los años 2011-2012.....	127
Francisco Brotóns Yagüe, Antonio Javier Medina Ruiz, Antonio Javier Murcia Muñoz	
Obras de rehabilitación de las Murallas de Aledo a través de los sentidos.....	139
Isabel García Higuera, Daniel Gil de Pareja Martínez, Manuel Pablo Gil de Pareja Martínez, Francisco Fernández Matallana	
Resultados de la fase I de intervenciones en la antigua Catedral de Santa María o de la Asunción de Nuestra Señora en Cartagena.....	151
Juan de Dios de la Hoz Martínez, Martín Guillermo Martínez	
La declaración de nuevos elementos como bien de interés cultural y la valoración y protección del paisaje urbano de Lorca.....	169
José Francisco López Martínez	
Torre del Espolón: De ruina a primer monumento recuperado en Lorca	179
Francisco Jurado Jiménez	
El Parque Arqueológico del Castillo de Lorca	191
Jorge A. Eiroa Rodríguez, Jerónimo Granados González, Juan Gallardo Carrillo, José Ángel González Ballesteros, Francisco J. Fernández Guirao, Isabel M ^a Hernández Sánchez	
Restauración de la Muralla de Lorca entre el Porche de San Antonio y la Torre de Rojano.....	201
Rafael Pardo Prefasi, Severino Sánchez Sicilia, Inmaculada González Balibrea, Pedro-E. Collado Espejo	
Intervenciones en el Porche de San Antonio de Lorca con motivo de los movimientos sísmicos del 11 de mayo de 2011.....	217
Francisco José Fernández Guirao, Isabel María Hernández Sánchez, Jerónimo Granados González	
Arquitectura Civil del Siglo XVI en Lorca: Estudio histórico-artístico y arqueología de la arquitectura de la Casa/Palacio de los Irurita, obra trazada por Jerónimo Quijano.....	225
Juan García Sandoval, M ^a Luisa Precioso Arévalo	
Iglesia de San Pedro de Lorca, una propuesta de intervención.....	243
José Manuel Chacón Bulnes	
Estado de los trabajos de restauración de la Iglesia de Santiago en Lorca, tras el terremoto de mayo de 2.011..	253
Juan de Dios de la Hoz Martínez	
Estado de los trabajos de restauración de la Ex-Colegiata de San Patricio en Lorca, tras el terremoto de mayo de 2.011.....	263
Juan de Dios de la Hoz Martínez	

Reforma del Teatro Romea Fulgencio Angosto Sánchez, Miguel Ibáñez Sanchís	277
Calle del Agua de Pliego Fernando de Retes Aparicio	287
La Colección Noguera, nuevas aportaciones María de los Ángeles Gutierrez García, Juan Antonio Fernández Labaña	303
La restauración de la Virgen de la Arrixaca Fco. Javier Bernal Casanova	315
El Arco de Santo Domingo en Murcia. Levantamiento y análisis estereotómico Ricardo García Baño, Pau Natividad Vivó, José Calvo López.....	323
Conjunto monumental de Santo Domingo, intervención de urgencia y estudios previos como respuesta al sismo Alfredo Tormo Vidal.....	335
Proyectos de Arquitectura Castrense en la ciudad de Cartagena durante el Siglo XVIII. Tipología y evolución Ginés Marín Hernández	345
La Casa de los Guevara de Lorca (Siglo XVII). Estudio histórico-artístico y de la arqueología de la arquitectura Juan García Sandoval, M ^a Luisa Precioso Arévalo.....	357
Restauración de las Ermitas del Monte Calvario. Lorca María José Peñalver Sánchez.....	371
Conjunto Monumental de Santo Domingo: Recuperación de la Capilla del Rosario tras los terremotos de Lorca Juan Carlos Cartagena Sevilla	379
Proyecto FORUM. Hacia un sistema de normalización de los fondos documentales y museográficos en museos pertenecientes al Sistema Regional de Museos Manuel Lechuga Galindo, Luis E. de Miquel Santed, Mariángeles Gómez Ródenas.....	395
El valor de la tratadística para la conservación del patrimonio arquitectónico Vincencina La Spina	409
Análisis Arqueológico Preventivo de estructuras emergentes de apoyo a la restauración y estratigrafía mural en la Muralla de Lorca Juan Gallardo Carrillo, José Ángel González Ballesteros.....	421
El Cuartel de Presidarios y Esclavos de Cartagena José Manuel Chacón Bulnes.....	429
Actuaciones de Emergencia para la protección del Patrimonio Cultural de Lorca: Dirección General de Bienes Culturales de la CARM Carmen Martínez Ríos	445
Los Bienes Muebles de la Catedral de Murcia Rosa María Gil Reina	463

LA COLECCIÓN NOGUERA, NUEVAS APORTACIONES

Gutierrez García, María de los Angeles. Historiadora del Arte

Fernández Labaña, Juan Antonio. Técnico Superior en Restauración

CENTRO DE RESTAURACIÓN DE LA REGIÓN DE MURCIA

RESUMEN/ABSTRACT

La restauración, documentación y estudio de nuestro patrimonio pictórico constituye una de las funciones principales del Centro de Restauración de la Región de Murcia. Ejemplos significativos son algunas obras pertenecientes a la antigua Colección Noguera, perteneciente al Museo de Bellas Artes de Murcia.

The restoration, documentation and study of our pictorial heritage is one of the main functions of the Centro de Restauración de la Region de Murcia. Significant examples are some works belonging to the ancient collection Noguera, belonging to the Museum of Fine Arts of Murcia.

PALABRAS CLAVE

pintura barroca, restauración, coleccionismo.

ACERCA DE ALGUNOS ASPECTOS HISTÓRICO ARTÍSTICOS.

La historia del coleccionismo en Murcia quedaría incompleta sin la presencia del conjunto pictórico que Vicente Noguera donó al Museo de Bellas Artes de Murcia en 1957. Óleos en su mayoría, esta colección artística siempre se consideró espuria en su conjunto debido a las pretenciosas y falsas atribuciones de algunas de sus pinturas sin olvidar las curiosas vicisitudes acaecidas poco después de confirmarse la donación y que no es objeto de este trabajo¹. A lo largo del tiempo se ha constatado la importancia de algunos de sus lienzos, tales como los del sevillano Baldomero Romero Ressendi (1922-1977), la pintura que perteneció a una serie de Miguel Luque de Jerez de la Frontera y que representa *La Adoración de los Reyes Magos* de Pedro de Orrente (1580-1645), catalogado por Noguera como de Tiziano y procedente de la Galería de los Duques de San Lorenzo², el espléndido bodegón del siglo XVII, del jesuita Daniel Seghers (1590-1661), durante décadas depositado en la Delegación del Ministerio de Educación y Ciencia de Murcia (Palacio de los Pacheco-Plaza Fontes), dos dibujos a tinta de la capilla de la girola y del altar mayor de la Catedral de Toledo, obras de Genaro Pérez Villaamil (1807-1854), así como los retratos del siglo XVII –anónimos en su mayoría- relacionados algunos con el barroco hispanoamericano³.

¹ El industrial Vicente Noguera dispuso su famosa Galería de arte en Torre Pacheco, a la que se sentía especialmente vinculado afectiva y familiarmente; no obstante, sus estancias más o menos intermitentes en Jerez de la Frontera, Madrid, entre otras ciudades, fueron muy frecuentes a lo largo de su vida. Probablemente en Andalucía adquiriese gran parte de su colección formada por numerosos lienzos de los siglos XV al XX (¡!), así como obra gráfica, artes suntuarias, documentos históricos, etc. La donación al Museo de Bellas Artes de Murcia se verificó el 5 de abril de 1957; en su mayoría fueron óleos y algún dibujo a plumilla. Grandes nombres de la historia del arte se incluyeron en la catalogación de estas pinturas, una manera de acreditar y prestigiar una colección artística simplemente mediana; algunos estudios científicos han podido desmontar autorías y cronologías disparatadas. A todo ello habría que unir los sucesos desafortunados ocurridos pocos años después, derivados de una hipotética exposición en Nueva York y evidenciaron la arbitrariedad del benefactor y la desprotección oficial de la institución que tutelaba las obras donadas.

² Galería Noguera. Pacheco (Murcia) Catálogo. Págs. 11-13 y ss.

³ Ver ANGULO IÑÍGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ A. E. Historia de la Pintura toledana. Madrid, 1972, p.307

MARTÍNEZ CALVO, J. Catálogo de la Sección de Bellas Artes del Museo de Murcia. Murcia, 1987, págs. 18-26

Precisamente uno de ellos, un retrato femenino, inventariado como “Retrato de infanta con flores” fue restaurado por el CRRM en 2007, tras una intervención previa sumamente interesante realizada en el año 2001, y recientemente un singular y desmochado “Festín de Baltasar”, lienzo que constituye una de las piezas más interesantes de la colección por apartarse de los registros generales del conjunto de ésta⁴. Sin lugar a dudas, la recuperación de estas dos obras constituye un eslabón más en la revisión constante y paulatina que de la historia de las artes visuales y plásticas realiza el CRRM⁵.

La primera de ellas ha sido catalogada recientemente *como un repinte historicista decimonónico sobre la base del retrato original de una dama al estilo criollo*⁶. De acuerdo con su apariencia, en el inventario del Museo de Bellas Artes de Murcia se reseñó en su día *como un retrato femenino que recogía las características de la serie velazqueña de los retratos reales, como el de Dña. Mariana de Austria*, tratándose de una de las variantes de pinturas de los autores de “renombre” de la colección Noguera, ésta de mayor calidad y mejor factura que otras de la serie. En este retrato, efectivamente destacaba la semejanza con las series iconográficas de de las infantas Margarita y Maria Teresa de Austria. Extraordinario fue el descubrimiento de la obra original, subyacente bajo el repinte realizado con toda probabilidad a finales del XVIII o inicios del XIX; desveló su restauración un retrato de dama, pintura de la segunda mitad del siglo XVII, para algunos de origen colonial o virreinal. La composición original fue camuflada y mutilada, recortando el lienzo e insertando un nuevo retrato. El aspecto adulterado que presentaba la obra, su impronta fraudulenta y extraña, unos rípidos registros técnicos y pictóricos que dominaban toda la composición, constituyeron el definitivo acicate para iniciar su restauración.

La pintura original muestra el retrato de una dama ataviada según la moda española del último tercio del siglo XVII, similar a algunos retratos cortesanos de Juan Carreño de Miranda. Descuelan las enormes contramangas interiores de tonalidades níveas, de influencia francesa, desbordadas bajo la seda roja de las mangas. El cuerpo y la saya también de tonalidades bermellón, así como la falda interior azul, todo ello ricamente recamado, ya no son el negro solemne imperante en la Corte española; el guardainfante, pieza interior fundamental durante el reinado de los Austrias hasta 1670 aproximadamente, ha sido sustituido por el sacristán o tontillo (estructura de aros dispuesta en el interior de la saya o basquiña para ahuecarla), ofreciendo unas dimensiones más comedidas del ruedo de la falda. El cuello de encaje caído o tendido, tal y como lo describe Puiggari⁷, las joyas, en este caso una cruz sujeta en el pecho con un lazo, pendientes con forma de rosa o lazo, así como piochas y florecillas en tembladera sobre el cabello suelto en detrimento de las guedejas postizas, ya en desuso, configuran una imagen extraordinaria de esta dama principal y desconocida hasta hoy que sobre cortinaje de sedería color oro y junto a un tocado de plumas, porta un bastón de mando.

LÓPEZ MARTÍNEZ, M. L. “Sobre dos obras de Genaro Pérez Villaamil del interior de la Catedral de Toledo” en Verdolay. Revista del Museo de Murcia Murcia, 1990, nº 2, págs. 271-273

AGÜERA ROS, J.C. Pintores y pintura del barroco en Murcia. Murcia, 2002, p.434

GUTIÉRREZ GARCÍA, M. A. y DURANTE ASENSIO, M. I El Museo de Bellas Artes de Murcia. La Colección permanente. Murcia, 2005, pp. 75 y 173

⁴ En la citada publicación sobre la Galería Noguera, el Festín de Baltasar es reseñado como obra de Rembrandt. Opus cit. Pág.3 y ss. En el Catálogo de J. Martínez Calvo, opus cit., esta misma obra aparece inventariada como “Banquete, Esther y Asuero” nº 205, p. 24

⁵ El CRRM ha acometido a lo largo de la última década la restauración de varias obras pertenecientes a la antigua Colección Noguera, tales como un extraordinario San Agustín a tribuido a Goya, una “Alegoría de la Música”, de autor desconocido, varios retratos femeninos, etc. Ver Catálogo de Obras restauradas. 1998-2007. Murcia, 2008, p. 189 y ss. Guardamos a que muy pronto puedan llevarse a cabo la intervención de alguna otra, como por ejemplo El Descendimiento, extraordinaria copia realizada en el siglo XVIII del original de Van der Weyden.

⁶ Fondos Documentales del Centro de Restauración de la Región de Murcia. Año 2007-2008 Q-Restaura

⁷ PUIGGARÍ, J. Monografía histórica e iconográfica del traje. Barcelona, 1886, p.218

La moda española del siglo XVII está condicionada a la evolución del peinado, guardainfante y cuellos. Veamos, a vuelapluma, unos ligeros apuntes de cómo se reflejaba la indumentaria femenina a través de la literatura de la época.

Respecto a las modas femeninas, el paso del verdugado al guardainfante fue rápido, pese a las pragmáticas; el artefacto de procedencia francesa se adueñó primero de las clases populares para pasar después a la Corte. La profesora Bernis registra los últimos verdugados entre 1630-1635 y un año después, el guardainfante va extendiéndose por España dicho apósito inspiró a Calderón en “Guárdate del agua mansa” el siguiente poema “...una escala /que Eugenia escondida tiene y de hartos pasos, con fuertes / cuerdas y hierros atada...”. Sistematiza la autora aquellas fases donde expone la relación entre el *verdugado*, los rollos de algodón que en los primeros decenios del Seiscientos se introducen en la moda española pero no llegan a generalizarse y el guardainfante propiamente, que tuvo sus detractores y defensores que supo adaptarse a las modas hispanas modificando el modelo francés⁸

La literatura no sólo se hizo eco de todas estas incidencias sino que a veces plasmaría de forma expresa, casi como una pintura en palabras, las delicias del artefacto : “ *Presa os traigo una falduna / porque entrando por la plaza / hasta que pasó estuvieron / detenidas cien mil almas, / un tabique ha derribado / y en él está atravesada* “ (Quiñones de Benavente “*El guardainfante*” 1645).

De un viajero, cuya identidad se ignora, es un texto dado a conocer por el librero Jorge Gallet (Amsterdam, 1700). Esta narración bosqueja unos apuntes sobre los usos y costumbres de los españoles del momento; refiriéndose a las mujeres, aparte de otras consideraciones, dice: “...cuando salen se ponen mantos de tafetán negro guarnecido con grandes encajes, hechos expresamente, que las cubren desde la cintura hasta la cabeza...”. Refleja así mismo la pasión de las damas españolas en lucir relojes, cintas, sortijas y del gran tamaño de los punzones y los pendientes de orejas. Así mismo advierte de la popularidad entre las clases menos pudientes de las llamadas “*joyas galas*”, es decir, de aquellas que siendo falsas imitaban las auténticas :”... con lo que nuestros comerciantes franceses ganan mucho en Madrid, porque venden grandes cantidades de ello...”⁹

Madame D’Aulnoy (1679-1681) fue una importante literata que accedió a la corte y a la sociedad española de la segunda mitad del siglo XVII. Sus obras “*Relación del viaje de España*” y “*Memorias de la corte de España*” ponen de manifiesto la minuciosidad descriptiva en todo aquello relacionado con el mundo femenino; cuando escribe sobre Las Señoras de Madrid menciona costumbres, actividades y gustos suntuarios en la España de Carlos II La descripción que hace la Marquesa del guardainfante revela que ya a finales del Seiscientos era un adminículo reservado para ceremonias: “*Hace algunos años las señoras llevaban guardainfantes de un tamaño prodigioso, lo cual las incomodaba e incomodaba a los demás ;...se los han quitado y ya no los llevan más que cuando van a ver a la Reina o a ver al Rey. Pero ordinariamente, en la ciudad, se ponen unos sacristanes que son, propiamente hablando, como los hijos de los verdugados ; están hechos con aros de grueso alambre que rodean la cintura ; unos con otros se unen por medio de cintas, y según están más abajo van siendo más anchos*”¹⁰

Los zapatos constituían un complemento indispensable para los pies, la parte del cuerpo que ocultaban más cuidadosamente, éstos eran”... *de tafilete negro recortado sobre tafetán de colores, sin tacones, y tan justos como un guante...*”¹¹. Respecto a la manera de vestir, Mme.

⁸ BERNIS, C. “ Velázquez y el guardainfante “ en Velázquez y su tiempo. Madrid 1991, p.p. 49-

⁹ Ibídem p. 228.

¹⁰ Ibídem, p. 188.

¹¹ Ibídem, p. 188.

D'Aulnoy apuntaría la importancia de los tonos oscuros y sobrios para la ropa exterior y su imponente sencillez respecto a la riqueza de faldas interiores y la sencillez de la externa: “ *La falda de encima es siempre de grueso tafetán negro o de pelo de cabra gris liso, con una gran alforza algo más arriba de la rodilla...Esas faldas son tan largas por delante y por los lados, que arrastran por detrás...debajo de esa falda lisa llevan una docena, a cual más hermosa, de telas muy ricas y adornadas con galones y encaje de oro y plata hasta la cintura...*”(Mme. d'Aulnay “Relación del viaje de España” selección de J. GARCÍA MERCADAL Alianza Editorial, Madrid, 1972, p.p. 188-189). Ya la escritora alude a la voz enagua, palabra de origen haitiano utilizada desde el primer tercio del siglo XVII¹², como una falda interior rica, bordada en oro y con mucho vuelo; también refiere diversos aspectos suntuarios como el uso de afeites tales como el carmín o el albayalde: “*Se pintan con carmín los hombros, lo mismo que sus mejillas, que las llevan completamente cubiertas. No falta tampoco el blanco, y aunque sea muy bello, hay pocas que sepan ponerse bien y se les descubre al primer golpe de vista.*” (pág. 189). Reseña adornos de grandes mangas de tafetán de varios colores con puños de encaje o una sencilla puntilla alrededor del cuello de hilo bordada con sedas de colores, oro o plata. Pero es muy singular la enumeración detallada de prendidos, medallas, relicarios y pedrerías que solían guarnecer los vestidos de las damas lucidos junto con joyas engastadas, de tratamiento tosco de diferente y desigual calidad: “*Las damas llevan grandes prendidos de pedrerías en lo alto de los corpiños, desde donde cae una cadena de perlas o diez o doce nudos de diamantes, que se sujetan a un lado del cuerpo. Jamás se ponen collares, pero llevan brazaletes, sortijas y pendientes que son mucho más largos que la mano, y tan pesados, que no comprendo cómo pueden llevarlos sin que se les arranque el extremo de la oreja...Las he visto que se ponían relojes bastante grandes; otras, cadenas de piedras preciosas y hasta llaves de Inglaterra muy bien labradas y campanillas. Llevan Agnus Dei y pequeñas imágenes sobre sus mangas, sus hombros y por todas partes. Llevan toda la cabeza llena de agujas, unas con pequeñas moscas de diamantes y otras con mariposas, cuyas pedrerías marcan los colores.*”¹³ Cita, además, Madame D'Aulnoy a Verbec como uno de los lapidarios y plateros más importantes del momento. En cuanto al arreglo del cabello: “*...se peinan de diferentes maneras, pero siempre llevan la cabeza al aire...de ordinario se suelen hacer cinco trenzas a las que anudan cintas o cordones de perlas, las unen por sus extremos sobre la espalda, y en verano, cuando están en sus casas, las envuelven en un trozo de tafetán de color, guarnecido de encajes de hilo...; las he visto que llevaban plumas tendidas sobre la cabeza.*”

En cuanto al *Festín de Baltasar*¹⁴ e obra que se atribuye sin consistencia a Rembrandt en la mencionada publicación, que con la denominación “Galería Noguera “comprende una amplia información de las diferentes obras maestras de tamaño galería”. *Una de las mejores de Europa, cuyo director propietario, señor Noguera, es miembro de la Hispanic Society...inaugurada por el excelentísimo señor marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes,...*”¹⁵.

La segunda obra es un gran lienzo alusivo a uno de los pasajes del Libro de Daniel, un joven israelita deportado, junto a su pueblo, en Babilonia; paje del rey Nabucodonosor en la corte, es elegido por Dios que le infunde sabiduría interpretando los sueños del monarca; su sapiencia será elocuente cuando durante un banquete ofrecido por el rey Baltasar a sus cortesanos, una mano misteriosa escriba en la pared enigmáticas palabras. Leídas e interpretadas por Daniel pronto se

¹² BERNIS, C. “Velázquez y el guardainfante” Opus cit. p.54.

¹³ Ibídem, p. 191.

¹⁴ Ya se ha señalado anteriormente que Vicente Noguera adulteró, no sabemos si de manera consciente, la información de muchos de los lienzos que donó al otrora Museo Provincial de Murcia. Las vicisitudes que estas obras sufrieron en Nueva York, así como las correspondientes mixtificaciones y peripecias a finales de la década de los 50 e inicios de los 60 del siglo XX, pueden consultarse en los Fondos documentales del MUBAM. Ver. VEGA LEAL CID “La colección de Don Vicente Noguera en el Museo de Bellas Artes de Murcia” Congreso I. Imagen y Apariencia, Universidad de Murcia, Murcia, 2008, págs. 1-12

¹⁵ Opus cit, p. 3

verifican con la caída del reino caldeo a manos del imperio persa:

“ <<...Fue él quien mandó esa mano que trazó estas palabras. Esta es, pues, la escritura trazada: Mené, Tequel y Parsin y éste su significado: Mené: Dios ha contado tu reino y le ha puesto fin; Tequel: Has sido pesado en la balanza y encontrado falto de peso. Parsin: Tu imperio ha sido dividido y entregado a los medos y los persas>>”

Entonces Baltasar ordenó que se le pusiera a Daniel un vestido de púrpura y un collar de oro al cuello, y se proclamó que quedaba constituido el tercero en el gobierno del reino. Aquella misma noche Baltasar, rey de los caldeos, fue muerto...” (5, 24-30)

La obra que nos ocupa se muestra a través de una portentosa escenografía donde la luz manipula el espacio y le confiere dramatismo a toda la composición sin olvidar la expresiva disposición y gestos turbados de algunos personajes, captados en la instantánea del episodio. En torno a la mesa del festejo se disponen cortesanos, concubinas y esposa del monarca rodeados de numerosa servidumbre y guardia palaciega. En primer término, a espaldas del espectador, la figura de Daniel, oscurecida su silueta, contrasta con varios personajes espléndidamente iluminados y que marcan la piedra angular del argumento; se trata de Baltasar, el rey sentado en uno de los extremos del tablero y cuya figura ha sido captada de perfil, tres damas que, sin duda, corresponden a las personalidades de la esposa y las concubinas y, por último, la figura barbada de un personaje anciano. En el resto de la estructura compositiva, que sigue una línea oblicua, se organiza el resto de dignatarios escudados por otros personajes que permanecen de pie.

Uno de los valores del lienzo es la complejidad espacial que se aprecia, mostrando una sólida unidad estructural junto a la evidencia en resaltar un clima de intensa emoción. Una composición novedosa que se inspira en el grabado y en otras obras coetáneas y que nada tiene que ver, por otro lado, con la estela o el obrador de Rembrandt.

Una estampa conservada en la Biblioteca de Medicina de Montpellier y realizada por el grabador Theodore de Bry (1528-1598), para el “Theatrum vitae humanae” (Boissard, Metz, 1596) presenta no solo el mismo pasaje del Antiguo Testamento sino un esquema compositivo similar con una ordenación de los personajes más sencilla, análogos son los plegados y tejidos de doseles y las tallas de animales fantásticos como soportes de siales o tronos, sin olvidar la visión lateral y escorzada del monarca o la posterior del profeta. De similares características es una estampa de Matthaeus Merian (1625-1630)

A través del grabado, tan importante en la difusión de esquemas compositivos y de gusto en el Seiscientos, pudo conocer nuestro anónimo autor la obra “El Festín de Baltasar” de la Catedral de Sevilla o “Esther y Asuero” (Galería Nacional de Praga) lienzos de Frans Francken II (1581-1642), artífice que perteneció al gremio de pintores de Amberes. Se especializó en obra de gabinete, pequeño formato y género a la manera de David Teniers cultivando también la pintura mitológica o la fábula y, por supuesto, la temática religiosa. Sus pasajes del Antiguo Testamento se caracterizan por mostrar de manera pormenorizada un repertorio fastuoso de ropas, joyas, objetos de plata, etc...Una mise en scène admirable donde sin duda el teatro sacro de la época y los repertorios suntuarios de autos sacramentales sirvieron de inspiración y ejemplo visual.

La analítica físico-química ha permitido vincular esta obra con las producciones del Seiscientos sevillano, en cuanto al tipo de imprimación utilizada. Consideramos que, si bien las trazas generales responden a una posible procedencia flamenca, también es cierto la importancia que el grabado, y sobre todo el grabado flamenco ha tenido en la pintura andaluza¹⁶

¹⁶ Ver NAVARRETE NIETO, B. La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas. Madrid, 1998

LAS RESTAURACIONES EN LA COLECCIÓN NOGUERA: EL RETRATO DE DAMA

Las intervenciones del Centro de Restauración en la colección Noguera.

El CRRM viene desarrollando desde su creación una importante labor en cuanto a la conservación y restauración de nuestro patrimonio regional mueble. En él destacan múltiples obras expuestas y depositadas en el Museo de Bellas Artes, donde se custodia la Colección Noguera.

Distintas obras pertenecientes a ella han sido intervenidas en los talleres de este Servicio de la Administración regional, destacando varias obras por la complejidad de los trabajos que se tuvieron que realizar: el *Festín de Baltasar*, la *Joven micona*, entre otras obras ya reseñadas anteriormente, además del retrato de dama, obra singular tanto por su estado de conservación inicial como por la compleja y laboriosa intervención a la que tuvo que ser sometida y sobre la que nos vamos a centrar por su particularidad.

La restauración del “Retrato de Dama”: la recuperación de una pintura del siglo XVII.

La restauración del “Retrato de Dama” se puede considerar como una intervención compleja y extensa, realizada en dos fases independientes pero cuya unión fue esencial para la recuperación de un antiguo y bello retrato femenino del siglo XVII. Compleja pues el delicado trabajo de eliminar una pintura sobre otra requiere de la pericia y la máxima profesionalidad de los técnicos intervinientes. Extensa porque debido precisamente a la elevada carga de trabajo y al alto coste económico fue desarrollada a lo largo de seis años, teniéndose incluso que pausar los trabajos.

Lo que la diferencia de otras obras de la Colección Noguera restauradas en el Centro de Restauración fue el descubrimiento de un cuadro sobre otro. Bajo la dama velazqueña se encontraba pintado otro retrato femenino, el original del siglo XVII que había sido maquillado, transformando literalmente un cuadro en otro.

Durante el avance de los trabajos de restauración se pudo comprobar como el estado de conservación de la pintura original fue posiblemente la causa que llevó a que algún pintor-restaurador manipulase un retrato convirtiéndolo en otro, adaptando como suyos incluso algunos elementos del vestido de la primera dama como las mangas y motivos decorativos.

La intervención de esta pintura comenzó en el año 2001, cuando desde el Museo de Bellas Artes se acometió la restauración de este lienzo, siendo los encargados de esta primera actuación los restauradores Natalia Carcelén Gilar y Juan Antonio Fernández Labaña.

Finalizada esta primera fase y después de seis años en el depósito del Museo de Bellas Artes, fue el Centro de Restauración de la Región de Murcia quien terminó la restauración sobre la obra. Hecho fácilmente entendible dado la elevada carga de trabajo y por tanto, coste económico de la última fase, difícilmente asumible por el entidad museística, pues hay que señalar que en origen y principalmente, el motivo fundamental de la restauración era la limpieza del acusado barniz oxidado que alteraba los colores de la pintura.

La primera intervención: el descubrimiento de dos damas sobre el mismo lienzo.

El primer paso fue la realización de un exhaustivo examen de la obra bajo luz visible y fluorescencia ultravioleta con el fin de determinar las distintas patologías presentes en la obra.

La pintura se encontraba intervenida con anterioridad visto el reentelado y cambio de bastidor que presentaba, con estucos mal nivelados y burdos repintes que alteraban distintas zonas, perfectamente detectables incluso con luz visible. Precisamente en esta intervención anterior fue aplicado el barniz totalmente oxidado, que velaba todos los colores de la obra, aportando un tono anaranjado al conjunto, siendo esta una operación habitual entre los aficionados a la restauración cuando se pretende dar una mayor antigüedad a una pintura que por sí no la tiene.

El estado de conservación se valoró como muy deficiente, teniendo en cuenta las múltiples patologías detectadas. Daños que comenzaban en el soporte, donde los clavos o tachuelas utilizadas habían oxidado el tejido provocando su separación del bastidor y creando deformaciones en la tela. Y que continuaban con los múltiples repintes repartidos por toda la obra, unidos al

excesivo barniz oxidado, alterando notablemente el aspecto de la pintura que se creía totalmente original hasta ese momento.

Hay que señalar la existencia de una tela de unos quince centímetros de longitud adherida a la parte inferior del tejido original y que tenía la función de recrear la pintura, posiblemente para adaptarla a un marco previamente existente y sin conexión alguna con la obra.

Sobre el soporte se actuó aplicando bordes de tensión que devolviesen a la tela su funcionalidad y permitiesen un nuevo y adecuado tensado, respetando el anterior reentelado dadas sus buenas condiciones. En la pintura se realizó una consolidación de urgencia, fijando aquellos estratos que presentaban peligro de desprendimiento, para pasar a continuación a la realización de pruebas de solubilidad que determinasen los disolventes idóneos para la retirada del barniz y de los distintos repintes, retirándose cada uno de los estratos en consecutivas fases de limpiezas.

Fue precisamente durante la eliminación de repintes cuando se descubrió la existencia de una pintura sobre otra. Más exactamente durante la limpieza de una de las manos de la “primera dama”, donde al eliminar un repinte, apareció una segunda mano con sus correspondientes dedos con la particularidad de presentar la misma disposición que la superior.

Esta fue la clave que alertó de la posibilidad de que podíamos encontrarnos frente a un cuadro pintado sobre otro, una “primera dama” que ocultaba una “segunda”.

Ante un descubrimiento de este tipo el restaurador debe, en primera instancia, cerciorarse de la cantidad, calidad y estado de conservación de la pintura subyacente para, de este modo, valorar y estudiar una posible eliminación, como finalmente se hizo.

Para tal fin se abrieron pequeñas catas en diferentes lugares que informaban favorablemente de la existencia de otro estrato pictórico subyacente, de mayor antigüedad y calidad que la pintura superior, siendo evidente que el cuadro de la Dama velazqueña ocultaba otro retrato de dama, muy deteriorado, que había sido retocado y maquillado, utilizando incluso partes de la dama subyacente, habiéndolas adaptado a la nueva creación.

Sin llegar a realizarse analíticas químicas y atendiendo únicamente a la solubilidad de la pintura, quedaba patente que la “primera dama” era una creación reciente, posiblemente de finales del siglo XIX o de la primera mitad del siglo XX, realizada probablemente por algún pintor-restaurador que ante el mal estado de conservación del retrato de Dama original, aplicó amplios y consecutivos repintes que terminaron por modificar completamente el aspecto de la pintura del siglo XVII, llegando prácticamente a lo que en restauración se denomina como “repolicromía”.

El hallazgo fue comunicado a la entonces Responsable del Museo de Bellas Artes, María Ángeles Gutiérrez García, quien se desplazó hasta el taller de restauración para ser informada de todos los pormenores y tomar la decisión de retirar o no todos los repintes.

Vista y comparada la calidad artística de ambas pinturas se dio luz verde para eliminar todo lo ajeno a la pintura del siglo XVII.

Esta operación fue lenta y muy delicada pues había que encontrar la combinación de disolventes perfecta para eliminar con total seguridad los repintes sin dañar la capa pictórica subyacente y donde gracias a un laborioso trabajo fue posible la recuperación de un nuevo retrato dama vestida con ricos ropajes, donde todo en ella era distinto y de mejor calidad artística que el falso histórico que la cubría.

Tras la limpieza química quedó patente el verdadero estado de la pintura original, con múltiples faltas de película pictórica y capa de preparaciones repartidas por todo el cuadro. Estas fueron sin lugar a dudas el motivo para la transformación de la obra. Afortunadamente la pintura no presentaba grandes faltas de película pictórica, existiendo muchas pero muy pequeñas, siendo totalmente factible la reintegración de la obra y su completa recuperación.

También se verificó la mutilación de la pintura original, de mayor altura que actualmente¹⁷,

¹⁷ La pintura actual presenta unas dimensiones de 165´4 cm. de altura por 123´4 cm. de anchura, señalando que se encuentra recortada por el borde inferior en algún momento de su vida.

llegando posiblemente a los pies de la dama como suele ser habitual en este tipo de retratos, por lo que para dar una sensación más rectangular al cuadro, a este le fue añadida una banda de unos quince centímetros de longitud que presentaba pintado un zócalo de colores térreos ante la imposibilidad de inventarse lo que faltaba de vestido y zapatos.

Pero la restauración se detuvo una vez reconstruida la capa de preparación y tras la aplicación de un barniz intermedio protector. La siguiente fase, la reintegración cromática diferenciada, muy extensa y extremadamente laboriosa ante el estado de la obra, suponía un coste que el Museo no podía asumir, teniéndose que paralizar los trabajos.

La pintura fue entonces depositada en los fondos del Museo hasta que el Centro de Restauración regional pudiese hacerse cargo de su terminación.

La segunda intervención: regatino para dar forma a la dama.

No fue hasta el año 2007 cuando el CRRM, dotado de unas nuevas y amplias instalaciones en el Polígono Industrial Oeste se hizo cargo de la obra. Finalizando la restauración¹⁸ del "Retrato de Dama" comenzado seis años antes y donde los mismos restauradores de la primera fase estuvieron nuevamente implicados¹⁹.

Para tal fin se aplicó una reintegración cromática diferenciada a base pigmentos aglutinados en resinas acrílico-cetónicas, eligiendo la técnica del regatino como elemento diferenciador, evitando cualquier falso histórico y siguiendo los parámetros internacionales de discernibilidad y reversibilidad.

Lentamente, a lo largo de más de seis meses de trabajo ininterrumpido, la Dama fue recuperando el esplendor perdido, completándose todos sus elementos: el vestido, las joyas, las manos, el rostro, etc.

Con esta segunda intervención se ponía fin a un laborioso trabajo donde todas las partes implicadas pusieron su pequeño granito de arena para completar la recuperación de esta obra oculta temporalmente y que hoy puede ser apreciada con toda su belleza.

¹⁸ La obra presenta acta de entrada en el centro de Restauración el 18 de abril de 2007, iniciándose los trabajos el 11 de junio de 2007, extendiéndose hasta el 4 de diciembre de 2007. Finalmente, la obra fue entregada al Museo de Bellas Artes el 4 de febrero de 2008.

¹⁹ Juan Antonio Fernández Labaña, ahora funcionario del Centro de Restauración como Técnico Superior en Restauración, coordinó los trabajos, encargándose de la reintegración cromática diferenciada la restauradora Natalia Carcelen Gilar a través de un encargo de asistencia realizado expofeso.



Figura 1. Estado inicial del Retrato de dama con la primera imagen femenina al estilo velazqueño.



Figura 2. Detalle inicial del Retrato de dama donde se aprecia con claridad la gran oxidación del barniz que cubría la pintura, aplicado intencionadamente para simular una mayor edad en la obra.



Figura 3. Detalle de la eliminación de los repintes, eliminando una mano y apareciendo la subyacente correspondiente al retrato de dama del siglo XVII.



Figura 4. Detalle de la media limpieza de la obra donde en el lado izquierdo se puede observar "el antes" y en el derecho "el después", una vez retirados el generalizado repinte que afectaba a toda la obra.



Figura 5. Detalle del rostro de la dama durante la media limpieza. En el lado derecho se puede apreciar el estado de conservación del original que va apareciendo.



Figura 7. Detalle del estado de conservación del rostro de la dama una vez eliminados todos los repintes que ocultaban completamente la pintura original.



Figura 6. Aspecto general de la obra una vez finalizado el proceso de limpieza físico-química, mostrándose el verdadero estado de conservación de la pintura del siglo XVII.



Figura 8. Aspecto general de la obra una vez finalizados los trabajos de restauración.



Figura 9. Detalle del busto de la dama una vez finalizados los trabajos de restauración.

BIBLIOGRAFÍA

Galería Noguera. Pacheco (Murcia) Catálogo.

AGÜERA ROS, J.C. Pintores y pintura del barroco en Murcia. Murcia, Tabularium, 2002

ANGULO IÑÍGUEZ, D. y PÉREZ SÁNCHEZ A. E. Historia de la Pintura toledana. Madrid, CSIC, 1972,

BERNIS, C. “ Velázquez y el guardainfante “ en Velázquez y su tiempo. Madrid 1991, p.p. 49

GUTIÉRREZ GARCÍA, M. A. y DURANTE ASENSIO, M. I El Museo de Bellas Artes de Murcia. La Colección permanente. Murcia, Comunidad Autónoma de la región de Murcia, 2005

LÓPEZ MARTÍNEZ, M. L. “Sobre dos obras de Genaro Pérez Villaamil del interior de la Catedral de Toledo” en Verdolay. Revista del Museo de Murcia Murcia, 1990

MARTÍNEZ CALVO, J. Catálogo de la Sección de Bellas Artes del Museo de Murcia. Murcia, Editora Regional, 1987

PUIGGARÍ ,J. Monografía histórica e iconográfica del traje. Edición facsimilar Maxtor, Barcelona, 1886, p.218

NAVARRETE NIETO, B. La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998

VEGA LEAL CID “La colección de Don Vicente Noguera en el Museo de Bellas Artes de Murcia” Congreso I. Imagen y Apariencia, Universidad de Murcia, Murcia, 2008