



## EL EMPERADOR HERACLIO EN HÁBITO DE PENITENTE (JUAN NIÑO DE GUEVARA) UNA RESTAURACIÓN EN DIRECTO

La Fundación Málaga, en un adelanto de la forma en que la sociedad venidera puede llegar a entender la preservación del patrimonio, decidió que los trabajos de restauración de esta obra se realizaran íntegramente de cara al público. El gran tamaño de la obra y la necesidad de procesos como el reentelado hicieron de esta intervención todo un reto.

Texto: ESTRELLA ARCOS VON HAARTMAN, QUIBLA RESTAURA S.L., TEKNE S.L.  
Fotos: JOSÉ LUIS GUTIÉRREZ, ESTRELLA ARCOS VON HAARTMAN

Dentro de las actividades de gestión cultural promovidas por Fundación Málaga, se planteó en su día la posibilidad de recuperar una de las obras del autor Juan Niño de Guevara pertenecientes a la iglesia de San Julián, cuya tutela corresponde a la Agrupación de Cofradías. La comprensión de la idea de mecenazgo por parte de la citada Fundación a la hora de atender las necesidades materiales de una obra de estas características es no sólo digna de encomio, sino un adelanto inteligente de la forma en que la sociedad venidera puede llegar a entender la preservación del patrimonio. Siendo, asimismo, una de las finalidades perseguidas la de la rentabilidad social de toda su actividad y la contribución a la difusión de las diferentes

manifestaciones culturales se planteó la posibilidad, finalmente llevada a cabo, que los trabajos de restauración se efectuaran íntegramente a la vista del público. De este modo, mostrando los procesos, dando a conocer los materiales y acercando el conjunto de la obra y sus características, el visitante se convierte en partícipe y cómplice del gesto restaurador mientras que, paralelamente, se produce el acercamiento a una profesión habitualmente circunscrita al espacio cerrado del taller y la mayor comprensión y aceptación del hecho histórico-artístico. Buena muestra de todo ello está en la magnífica acogida del tríptico informativo editado y las opiniones vertidas en un Libro de Firmas puesto a disposición del público.

Este reto supuso para el equipo restaurador una serie de dificultades añadidas a las ya previsibles en una intervención sobre un gran formato conservado en condiciones realmente nefastas—prueba de ello es el hecho de que, enviado para su restauración a Madrid varios años antes, fue devuelto por “imposible”—, tales como la búsqueda de un espacio amplio y luminoso suficiente para permitir la ejecución de todo el proceso y la presencia de los visitantes que asistían al mismo. Además, el compromiso de carácter didáctico adquirido obligaba a la constante interrupción de los trabajos para atender a las preguntas de unos o a las simples miradas curiosas de otros, a los que se les animaba a acercarse, a consultar la documentación fotográfica o los análisis





2 3

4 5

1. Estado inicial de la obra, sin bastidor.

2. Abundantes pérdidas de la capa pictórica y de preparación. Zona de unión de uno de los fragmentos separados.

3. Proceso de reentelado.

4. Visitantes interesándose por la obra durante el proceso de estucado.

5. Detalle de la obra una vez finalizada la intervención.

físico-químicos, a escuchar los aspectos técnicos y estilísticos del autor o las constantemente renovadas conclusiones de la investigación histórico-artística, llevada a cabo paralelamente al proceso restaurador. Esto supuso, además, un fuerte ejercicio de humildad (¡obviando las divinas y crípticas palabras tales como restitución análoga, diacronía armónica, mimetismo científico, condición documental, restauración objetivada, reintegración de la imagen...!) y de adaptación al visitante, ya se trate de escolares, grupos de minusválidos —a destacar las repetidas visitas de personas con síndrome de Down—, trabajadores, universitarios, profesionales de diferente cualificación... nacionales y extranjeros, exigiendo cada uno de ellos cierto tipo de información. Muchos volvían cada semana, en cualquier momento a lo largo de las doce horas diarias de trabajo.

El Emperador Heraclio en hábito de penitente (título tradicional, simple descriptor de la escena, después revisado en su iconografía proponiéndose el de La exaltación de

## La obra se encontraba desde 1970 enrollada en una caja de pequeñas dimensiones con la cara policromada hacia dentro.

la Santa Cruz), óleo sobre lienzo realizado por Juan Niño de Guevara (1632-1698) en el último cuarto del siglo XVII para la iglesia del Hospital de San Julián de Málaga, completa el programa iconográfico de las obras conservadas en la actualidad en este espacio. En aquella se representa un episodio que tuvo lugar en la primavera del año 630, cuando el emperador Heraclio devolvió a Jerusalén la Santa Cruz, guardada allí desde que santa Elena, madre de Constantino, la descubriese el 14 de septiembre de 326. La Cruz había sido sustraída por el rey de Persia, Coroes II, en el año 614 y enviada a sus dominios junto con el obispo Zacarías, patriarca de la ciudad.

La importancia de su recuperación estriba, por un lado, en el hecho de ser una

pintura que durante mucho tiempo ha estado guardada en condiciones poco adecuadas para su correcta preservación y, por otro, en la posibilidad de profundizar en la técnica de ejecución y recursos estilísticos del autor toda vez que no ha sufrido de intervenciones ni modificaciones anteriores que tergiversen el estudio de sus características más singulares, corroboradas asimismo a través de las comparaciones críticas y materiales con las restantes obras de este artista realizadas para el mismo espacio y en la misma época.

Cabe afirmar que en las operaciones de restauración propiamente dichas el criterio estético que prevalecía hasta no hace mucho tiempo ha sido sustituido por el concepto de “restauración crítica” adquiriendo otra

dimensión el valor histórico y documental como dualidad en su condición de obra de arte y testimonio de la historia y portador de intrínsecos valores documentales. De ello se deduce que el programa de conservación, junto a los objetivos de tratamiento, es al mismo tiempo una oportunidad única e irrepetible para estudiar la estructura de la obra de arte y aquellos elementos que en gran parte explican su naturaleza, génesis, cronología, etc.

En este lienzo se pueden apreciar sobre Niño de Guevara las influencias de sus maestros Miguel Manrique y Alonso Cano, aunque el estilo del autor queda patente en su preferencia por la temática religiosa, las composiciones recargadas cuando la escena lo exige, el predominio de los tonos cálidos en las figuras (destacando su constante fidelidad al bermellón, ocre, grises y blancos) y tierras en los fondos y, en ocasiones, cierto descuido en la exactitud del dibujo paliado por el efecto cromático citado. Si bien el autor nunca firmó ni fechó sus obras, es fácilmente identificable por

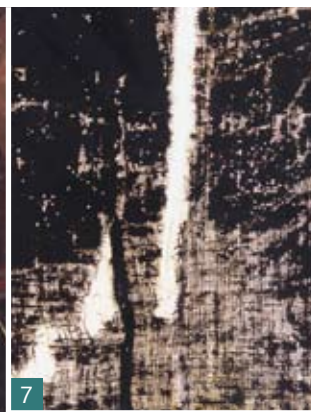
el empleo de pinceladas muy definidas y matéricas, sólo en ocasiones matizadas con veladuras, aplicadas sobre una preparación de yeso y cola orgánica que entona en rojo oscuro o gris. Del mismo modo mantiene una constancia en la elección del lienzo de lino de trama muy abierta, de escasa calidad, aunque ello pueda venir obligado por una situación económica difícil.

Las diferentes técnicas fotográficas empleadas y la analítica obtenida han sido fundamentales no sólo para establecer una diagnosis más ajustada del estado de conservación (y, por tanto, una propuesta de intervención más adecuada) sino también para profundizar en esta faceta material del autor y de esta obra concreta. Es obvio que el conocimiento de la técnica artística aporta datos imprescindibles para definir el proceso creativo. Hay que destacar en cualquier caso que, según se deduce de la observación directa (composición, técnica de aplicación del color, recursos estilísticos) y de las circunstancias que rodearon la creación de esta obra y

las restantes del conjunto ornamental de San Julián (tiempo muy reducido), puede afirmarse también la presencia de una segunda mano para poder llevar a cabo con éxito la resolución de la misma. El empleo de pigmentos y aglutinantes similares en todas las zonas confirma, además, la concurrencia en el tiempo, descartando modificaciones o añadidos posteriores.

La conservación comienza por la valoración de todos los aspectos —formales, estilísticos, funcionales, iconográficos, estructurales, técnicos y materiales— intrínsecos a su carácter específico como bien cultural. Sólo desde su profundo conocimiento y, obviamente, desde la identificación de los daños y alteraciones que presenta, se puede abordar su conservación con unos más amplios objetivos encaminados a la salvaguarda, preservación y puesta en valor del bien patrimonial. Por ello, la colaboración entre restauradores, historiadores del arte y científicos tiene un fruto indudable en la calidad de los resultados.





6. Reintegración del color con técnica de puntillismo y abstracción cromática.

7. Detalle de la obra con luz transversante

8. Limpieza de la suciedad superficial.

9. Estucado de lagunas pictóricas

10. Aspecto de la obra una vez finalizada la intervención.

Las dificultades de la intervención llevada a cabo estaban directamente relacionadas tanto por su nefasto estado de conservación y los materiales de calidad muy irregular empleados por el autor, como por las grandes dimensiones de la obra (615 x 251 cm., incompleta). Por otro lado, la circunstancia de que el equipo restaurador ya había intervenido en los restantes lienzos del mismo autor en la iglesia de San Julián supuso una ayuda inestimable para la elección de los métodos más adecuados en el proceso.

La obra, guardada en las dependencias de la ya citada Agrupación de Cofradías de Málaga, se encontraba al menos desde 1970 enrollada en una caja de pequeñas dimensiones con la cara policroma hacia adentro. Esta circunstancia era el origen de los principales daños que presentaba, con abundantes pérdidas en las líneas transversales que se habían producido sumándose, además, a las marcas de la línea longitudinal de una doblez anterior. La pintura presentaba, por tanto, falta de

## El lienzo era de dimensiones mayores, está mutilado.

adhesión entre los estratos y una pulverulencia generalizada, así como deformaciones permanentes por la inexistencia de un bastidor adecuado. Del mismo modo, dos fragmentos estaban totalmente separados del conjunto, con los bordes muy deshilachados y con unas pérdidas entre ellos y el resto de la obra entre 3 y 5 centímetros, siendo aquí las lagunas más abundantes que la pintura remanente. Cabe destacar, asimismo, los cortes efectuados en el lateral derecho (donde las figuras y motivos mutilados demuestran que la obra era de dimensiones aún mayores) y el espacio cuadrangular del lado izquierdo también desaparecido. Por otro lado, se ha confirmado la total ausencia de una capa de protección que la hubiera preservado de la incidencia de los agentes degradantes externos. En

cuanto al soporte, tela de lino de trama muy abierta e irregular, presentaba un alto índice de acidez, abundantes depósitos de suciedad y papeles adheridos, contaminación fúngica y una importante debilidad estructural.

Los análisis químicos de las micromuestras recogidas de diferentes puntos de la obra ofrecen conclusiones que han redundado en el mayor conocimiento del autor, su técnica y los materiales utilizados. Así, se confirma que sólo puntualmente hace uso de veladuras para matizar el color subyacente, prefiriendo la aplicación de una sola capa de color donde mezcla los pigmentos molidos manualmente hasta obtener el tono deseado. Junto con el blanco de plomo, negro de huesos, óxidos de hierro, tierras y sienas, destaca el uso de pigmentos orgá-

nicos (cochinilla e índigo), bermellón, amarillo de estaño y plomo, azul esmalte y verdigrís. Estos dos últimos merecen una consideración especial puesto que son responsables de una parte del aspecto actual de la obra: mientras el primero, utilizado al óleo, se altera agrisándose (como ocurre en el celaje) el segundo, procedente del cobre, tiene la peculiaridad que ennegrece al transformarse en oxicloriguro, por lo que paisajes y vestimentas de algunos personajes apenas conservan el tono inicial.

En cuanto a la restauración, el análisis de la información recogida es la que posibilita la formulación de los criterios bajo los cuales se sustenta cada uno de los procesos de intervención. La justificación del tratamiento debe basarse, en gran parte, en la lógica científica, pero también hay que recurrir a la argumentación teórica. Habitualmente el restaurador se ampara en las Cartas Internacionales pero a veces son poco precisas o ambiguas. La Carta italiana del Restauo de 1972, ampliada

en 1987, inspirada en las ideas de Brandi, sentó unos claros principios: renuncia a toda intervención creativa o modificación de la integridad de la obra, reconocimiento y diferenciación de añadidos o reintegraciones, mínima intervención, compatibilidad de materiales, reversibilidad de nuevos materiales y documentación de las diferentes fases de intervención. Siguiendo estos principios, las actuaciones realizadas acometieron todas las fases habituales para un proceso completo: protección de la capa pictórica, limpieza del reverso del lienzo, desacidificación, eliminación de la contaminación fúngica, reentelado, colocación sobre un bastidor de nueva factura, incorporación de injertos, limpieza química de la película pictórica, estucado de lagunas, reintegración del color y protección final, terminando con el traslado desde el Museo Municipal hasta la iglesia de San Julián en un transporte especial haciendo el recorrido a pie dado que había que pasar por una mayoría de calles peatonales. **R**

*Within the activities of cultural management promoted by Málaga Foundation raised in due time the possibility of recovering one of the works by Juan Niño de Guevara, belonging to the church of San Julián and whose guardianship is entitled to the Agrupación de Cofradías (brotherhood association). The different photographic techniques and the analysis obtained have been highly relevant to study in depth this material aspect of the author and this specific work. The chemical analysis of the small samples taken from different points of the work show conclusions which have resulted in a better understanding of the author, his techniques and the materials employed. So it is proved that he rarely blurs to blend the underlying colour, he would rather apply only one coat of colour mixing pigments grinded by hand until he obtains the wishing shade.*