

## APORTES AL CONOCIMIENTO DE LA ESCULTURA MURCIANA: EL CRISTO DE LA SALUD (S.XV).

M<sup>ª</sup> DEL LORETO LÓPEZ MARTÍNEZ

### **Resumen:**

El proceso de restauración de una obra de arte, en este caso una escultura lúnea, proporciona una serie de datos técnicos sobre la misma que ayudan a su comprensión y valoración, aportando una información valiosa a los investigadores. El presente artículo es un resumen de la memoria realizada, tras la intervención restauradora, sobre la imagen del Cristo de la Salud de Murcia, obra anónima de finales del gótico, entre los siglos XV y XVI.

### **Palabras clave:**

Cristo de la Salud, Murcia, Gutierre Gierero, escultura lúnea, tardogótico, siglos XV-XVI.

### **Abstract:**

The restoration process of a work of art, in this case a ligneous sculpture, provides a series of technical data about it that helps its understanding and assessment, providing valuable information to researchers. This article is a summary of the memory, after the restorative intervention, on the image of the Christ of Health of Murcia, anonymous work of the end of the Gothic, between the fifteenth and sixteenth centuries.

### **Key words:**

Christ of Health, Murcia, Gutierre Gierero, ligneous sculpture, late Gothic, fifteenth and sixteenth centuries.

## INTRODUCCIÓN

El 17 de febrero de 2014 finalizó, en los talleres del Centro de Restauración de la CARM, la intervención restauradora sobre la imagen del Stsmo. Cristo de la Salud de Murcia, llevada a cabo por el equipo de ASOARTE, Centro de Conservación y Restauración, formado por su directora, M<sup>a</sup> del Loreto López Martínez, y las técnicas en restauración Isabel M<sup>a</sup> Sánchez Prieto, M<sup>a</sup> Asunción Baeza Ortiz y M<sup>a</sup> Paloma Jiménez García, bajo la supervisión de funcionarios técnicos de la administración y con la financiación de la Universidad Católica San Antonio de Murcia, a través de un convenio firmado con la Consejería de Cultura de la CARM.

La imagen titular de la Pontificia, Real, Hospitalaria y Primitiva Asociación del Santísimo Cristo de la Salud está considerada como una de las piezas escultóricas más singulares de la Semana Santa murciana, tanto por su antigüedad, sin duda la mayor de las que procesionan en la ciudad, como por lo imponente de su porte.

Su evidente predominancia estética del tardogótico, nos hace poder datarla entre los últimos años del s. XV y muy principios del s. XVI, lo que le hace ser uno de los escasísimos ejemplos de la imaginería de este periodo en nuestra Región, permaneciendo tanto su origen, como su autor ignoto hasta la fecha, pues no se encuentran referencias historiográficas que nos lleven a una conclusión inequívoca. Aun así, entra dentro de las posibles hipótesis la adscripción al catálogo de obras atribuidas al escultor de origen flamenco Gutierre Gierero, de cuya presencia en Murcia hay constancia documental<sup>1</sup> y un estudio pormenorizado de sus obras conocidas en la cercana provincia de Jaén<sup>2</sup>.

## DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

Obra: Escultura.

Título: Stsmo. Cristo de la Salud.

Autor y época: Anónimo, posible atribución a Gutierre Gierero (Amberes ¿?-Jaén, 1530) finales del s.XV – principios del s.XVI.

Medidas: 206,00 x 195,00 x 27,00 cm.

Técnica: Talla completa en madera de coníferas, se detectan al menos dos tipos distintos que parecen corresponder a abeto y ciprés (no se ha realizado analítica de identificación del material lígneo), policromada en su capa superficial al óleo.

<sup>1</sup> Cristina Torres Suárez, «Maestro Gutierre Gierero», *Murgetana*, nº 68, 1985.

<sup>2</sup> José Domínguez Cubero, «Gutierre Gierero, autor del Cristo de las Misericordias de la Catedral de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 168, 1998, págs. 43-56.

Ubicación: Iglesia-Museo de San Juan de Dios de Murcia.

Propietario: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.



Cristo de la Salud

### **Breve estudio estilístico e iconográfico:**

A lo largo del periodo gótico la iconografía de Cristo en la cruz va adquiriendo una serie de cambios morfológicos, que da como resultado la tradicional forma de representar la figura del Crucificado que, con leves variaciones, ha llegado hasta nuestros días.

A partir del siglo XIII la humanización de la representación de Jesús en su Pasión va haciendo que poco a poco se tienda a un mayor realismo en la anatomía, las formas se suavizan y los miembros, especialmente las piernas, se doblan por el peso del cuerpo, flexionándose una sobre otra. Ya en el XV la anatomía se muestra bien definida

Desde el siglo XIV el rostro se hace expresivo, mostrando sufrimiento en la agonía, y la cabeza se inclina hacia el lado derecho; lo que se va pronunciando hasta llegar al tremendo patetismo del siglo XV, donde la presencia del dolor reflejado

en el rostro, de ojos y boca entreabiertos, y en la crispación de las manos se hace notoria, la profusión de sangre es otro elemento que se acentúa.

Un detalle importantísimo a la hora de analizar un Cristo crucificado es la configuración del paño de pureza o perizoma. La disposición de este elemento y su largo, así como la forma de anudado del mismo, son singularidades que corresponden a una determinada época. De este análisis deducimos que nuestro Crucificado sigue la tradición gótica de los paños anudados bajo el costado derecho, con una configuración de los pliegues en V. La singularidad que le da una datación más tardía es precisamente el largo del perizoma, que no llega a cubrir la rodilla<sup>3</sup>.

La disposición del cabello, trenzado en el mechón que cuelga sobre el hombro derecho, es también muy característica de la época y una reminiscencia más de su influencia goticista. Del mismo modo la barba se dispone en mechones rizados simétricos, delicadamente tallados y con perfecto detalle. El paralelismo encontrado entre esta forma de trabajo y otras imágenes atribuidas al maestro Gierero, como el Cristo de las Misericordias o la imagen de Jesús en el altorrelieve de la Santa Cena, ambas en la Catedral de Jaén, hacen apuntar la hipótesis de su autoría como posible<sup>4</sup>.

A pesar de su aspecto primitivo y un tanto desproporcionado, o precisamente por ello, su anatomía está cuidada y tiene las desproporciones características de las obras que van a ser vistas a cierta distancia, en una posición elevada. Las piernas, finamente talladas y un poco flexionadas, son proporcionalmente cortas en relación con el tórax y las extremidades superiores. Pero es en la cabeza donde la desproporción se acentúa, alargándola en exceso en la zona superior del cráneo. Con lo que la visión de la imagen en lugar bastante elevado quedaría compensada. Por ello pensamos que este crucificado debió ser ejecutado para su colocación en la parte más alta de un retablo o cualquier otro lugar sobre el espectador.

### **Características técnicas:**

Tras el examen organoléptico directo y contando con el informe facilitado por el CRRM, donde se exponen conclusiones de sus técnicos derivadas del análisis, radiografías, estratigrafías, etc., la valoración inicial sobre la talla es que se encontraba en un estado de conservación que considerábamos estable; el material lúneo estaba completo, sin encontrar ningún faltante, ni partes totalmente desprendidas, la única observación fue el ligero desplazamiento de un antiguo injerto de cola de milano que, al parecer, estaba cumpliendo bien su función, tal como se apreciaba en las radiografías.

---

<sup>3</sup> Carmen Gómez García, *Disposición del paño de pureza en la escultura del Cristo crucificado entre los siglos XII y XVII*. Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid.

<sup>4</sup> José Domínguez Cubero, «El escultor flamenco Gutierre Gierero en la Santa Capilla de San Andrés de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 168, 1998.

Los tonos actuales no corresponden a la policromía original, se trata de un repolicromado completo efectuado sobre la imagen en época imprecisa que, tras la consulta de los resultados de la analítica estratigráfica, nos indica que pudo ser efectuado en fechas anteriores a la segunda mitad del s. XIX, por el uso de pigmentos que resultan obsoletos a partir de los años 50 de dicho siglo. Quedan en el dorso restos de lo que parece ser una policromía mucho más antigua, quizás la original, que han perdurado, aunque en un estado deficiente, gracias a ser la zona de contacto con la cruz y no estar a la vista. En cualquier caso, todos los estratos analizados sobre muestras de las carnaciones corresponden a pigmentos aglutinados con aceite de linaza.

Al ser un Cristo del dolor y contar como elemento superpuesto con una corona de espinas, en la actualidad de rama natural de un tipo de acacia, conocido popularmente como aramo, las rozaduras de esta han dejado potentes huellas en la policromía, estando muy deteriorada la zona de la cabeza, frente y cabello tallado, donde se produce la fricción. Además de esta circunstancia, no podemos descartar la posibilidad de que en su día contara con una corona tallada que, por motivos que desconocemos, en la reforma sufrida por la pieza fuese eliminada, quedando una gran irregularidad en toda la frente y pérdidas en el área del cabello más próximo.

En la zona correspondiente a la talla del pelo se observan injertos de pasta que corresponden a restauraciones anteriores, perdiendo por completo su uniformidad al no adaptarse a la morfología del volumen original, con una parte plana y visiblemente sin forma, otro signo que nos reafirma en que la pieza debió ocupar un lugar alejado del espectador.

El paño de pureza se encuentra visiblemente muy repintado, además del repolicromado general correspondiente a su reforma, y muestra restos de dorado en pequeñas lagunas de pérdidas en zonas puntuales.

En los pies existen erosiones y desgastes de la talla, pero no estimamos conveniente hacer ninguna reproducción volumétrica, ya que visiblemente cumple su función iconográfica y por otra parte da carácter al paso del tiempo sobre la imagen.

Detallaremos a continuación la relación de alteraciones detectadas en cada uno de los estratos que componen la imagen:

### **Capa protectora de barniz**

Presenta una capa muy gruesa de barniz con alteración por envejecimiento, con lo que ha perdido totalmente la flexibilidad de este material y por tanto su función protectora. La oxidación que oscurece los tonos es general.

En el perizoma presenta un estado más fuertemente oxidado y craquelado.

Nos encontramos con una capa irregular con zonas de un brillo intenso y otras donde parece haberse perdido por completo.

## Capa de policromía

Como ya se ha comentado en las generalidades sobre las alteraciones, la imagen está completamente repolicromada y, a pesar de que se aprecian mínimos testimonios de su primitiva policromía oculta, supondría un tremendo riesgo efectuar un levantamiento completo de la actual, pues es prácticamente imposible determinar en qué estado y con qué extensión podríamos encontrar el sustrato polícromo, por lo que se aconseja la conservación de la misma.

Presenta en rasgos generales numerosas faltas de su actual policromía, tanto por la cantidad de pequeñas pérdidas, como por la de grandes lagunas con anteriores reintegraciones alteradas; aunque visiblemente se puede apreciar en buen estado, en cuanto a su cohesión con el estrato inferior y el soporte, a falta de los resultados de la analítica de las catas realizadas.

Las zonas de mayor incidencia de las faltas, pequeñas y mayores, con grandes desniveles, son sobre todo en los brazos, piernas y zona superior del rostro, la frente.

El paño de pureza, al contrario de lo que se estimó en una primera visualización, tiene una policromía de la misma época que la carnación, recubriendo los restos de dorado, apreciables a través de las pequeñas pérdidas; contaba, por efecto de la acumulación de barniz oxidado, con una tonalidad verde-parduzca muy desagradable que, aun no siendo la original y suponiéndose esta la dorada, al ser limpiada cobra un tono gris azulado más acorde con los colores empleados en el barroco para este tipo de elemento.

En el reverso encontramos similares patologías, con la diferencia de encontrarnos en la zona central de la espalda restos de lo que puede ser su policromado original, que no fueron cubiertos al encontrarse en contacto con la cruz e inaccesible visualmente al espectador; el problema es que estos se encuentran muy degradados y son poco significativos en cuanto a la pervivencia en buen estado de su policromado original oculto.

Los estudios complementarios efectuados, analítica y radiografías, nos indican que existen restos puntuales del que debió ser su color en origen, pero tenemos la certeza, por los resultados de estas pruebas y por la evidencia de que un repolicromado no se suele aplicar cuando el original se encuentra en estado aceptable, de cuál sería el resultado en caso de un levantamiento masivo del actual revestimiento, por lo que, de acuerdo con las directrices más ortodoxas en restauración, se decide conservar la policromía existente, que ya es histórica al haber transcurrido 150 años desde su aplicación, incluso la del paño de pureza, ya que supone una unidad formal a la hora de la visión de conjunto de la obra, manteniendo lo encontrado en el dorso como testimonio.

## **Aparejos de base**

El estado de los estucos que forman la cama, necesarios para el agarre de una buena policromía, en general se encuentran en buenas condiciones, destacando algunas zonas puntuales que presentan craqueladuras y desprendimientos del mismo, se procede a la eliminación íntegra de los estucos que no cumplen su función, tras el levantamiento de los repintes más recientes, aplicando un nuevo estucado, dejándolo todo a nivel.

Tras la eliminación de los estucos alterados y unas pastas de origen desconocido, muy duras y desniveladas, aparecen grandes grietas y cavernas por xilófagos, aumentadas por una incorrecta intervención, que nos llevó a la necesidad de hacer un chuleteado con madera de balsa reforzado con resinas epoxídicas, para el sellado de todas las grandes faltas.

La incidencia de estas patologías son generalizadas, pero se acentúan en el caso de la unión de brazos a tronco, tanto en la zona frontal y mucho más en la dorsal, donde la acumulación de pastas y yesos de forma burda había llegado a desvirtuar completamente la forma de la talla, así como en una enorme grieta, con sus bordes ligeramente desplazados, que recorre todo el costado izquierdo por la zona dorsal, desde la unión del brazo con el tronco hasta casi el borde inferior del paño de pureza. Junto con los yesos y pastas añadidas encontramos restos de un muy antiguo engasado para la unión de las partes de talla. Al acabar la limpieza de esta área también encontramos perforaciones, realizadas quizás con objeto de aplicar algún espigado que no se hizo, y tres tornillos modernos de grandes dimensiones, que son tratados para evitar su deterioro, sin que hayan podido ser extraídos, dado el peligro que podía representar sobre la obra.

## **Soporte lígneo**

El soporte de la talla se encuentra en general en buen estado, a pesar de las numerosas cavernas que se pueden observar en las radiografías y algunas oquedades a la vista, con motivo de un antiguo ataque de xilófagos. Son numerosísimos los orificios causados por este antiguo ataque, la mayoría taponados anteriormente, pero todavía algunos abiertos, muy evidentes en la zona superior de la cabeza.

Se puede apreciar el movimiento del injerto de cola de milano que une la estructura del perizoma por el costado izquierdo, la apertura del perfil del contorno de esta pieza y las grietas abiertas en sentido longitudinal, tras el levantamiento de los añadidos sobre esta zona y el estudio de los movimientos del injerto y de las piezas que la componen, viendo que es estable se procede al saneado de la grieta y el rebaje de uniones, para insertar el chuleteado de sellado de unión.

El hombro izquierdo presentaba un refuerzo realizado en una intervención anterior con clavos en diversas direcciones, que pudimos apreciar en las radiografías realizadas y aportadas por el CRRM, en las que observamos que cumple perfecta-

mente su función estructural y no hay movimientos del soporte, aunque altera la superficie por no encontrarse a nivel, por ello la actuación sobre esta zona ha sido la del levantamiento de los añadidos, para recuperar la forma de la talla, y el saneado de los aparejos, antes de proceder a su reintegración.

Tal como ya hemos comentado, presenta varias grietas de gran consideración y recorrido en partes puntuales de la obra, tras su estudio vemos que son estables y se trata mayoritariamente de encoladuras envejecidas, junto con otras propias de los movimientos naturales de la madera, las denominadas fendas; una de las más evidentes se sitúa en la parte frontal de la pierna izquierda, otra en el torso lateral izquierdo, y algunas grietas de pequeña consideración distribuidas por toda la superficie.

Por último, comprobamos al desmontar la imagen de la cruz las pérdidas de material lígneo en el dorso de las manos, en especial en la derecha, así como el pésimo estado de la zona apenas esbozada correspondiente a la cabeza y cabello sobre la espalda.

### **CRITERIOS DE INTERVENCIÓN**

La actuación de ASOARTE, en el campo de la conservación y restauración de obras de arte, se realiza siguiendo los criterios unificados de las instituciones reconocidas, los señalados en las distintas Cartas del Restauero con aplicación concreta a este tipo de obra, en los apartados que nos corresponde asumir, como son:

- A) Documentación e investigación
- B) Trabajo multidisciplinario
- C) Mínima intervención

### **PROCESO DE INTERVENCIÓN**

Siguiendo las normas internacionales de conservación y restauración de obras de arte, a través de las mencionadas Cartas del Restauero, de máximo respeto a la obra original, mínima intervención y reversibilidad de los procesos, se realiza la siguiente actuación sobre la escultura en madera policromada del denominado «Cristo de la Salud».

1. Documentación fotográfica. Durante todo el proceso se ha realizado el seguimiento gráfico del mismo para la elaboración de esta memoria final y como justificación de la intervención.



2. Los estudios complementarios preliminares ya se habían realizado parcialmente antes de nuestra incorporación, por parte de técnicos del Centro de Restauración de la CARM, consistiendo en radiografías sobre puntos de posible conflicto, con las que se comprueba la estabilidad de la obra, aplicación de luz ultravioleta, para detectar los repintes de las últimas intervenciones, la mayoría de los cuales eran visibles a simple vista, y una analítica y estratigrafía de las policromías, a través de la extracción de dos micromuestras puntuales (1-Paño de pureza, en zona media de vuelo de pliegue del lateral derecho. 2-Carnación, costado derecho, por encima de la cintura) que determinan los estratos de capas aplicados sobre la talla y su naturaleza, ayudando a aproximarnos a la datación de cada uno de ellos. Con posterioridad, a mitad de proceso y aprovechando la apertura de las grandes grietas sobre el hombro y costado izquierdo, se procedió a efectuar una endoscopia en la zona, ratificándose la ausencia de actividad de xilófagos y la estabilidad interna de las piezas que componen la obra.

3. Limpieza mecánica en seco. Eliminación con medios mecánicos, paletinas y aspiración, de los depósitos de polvo acumulados en la imagen.

4. Limpieza química. Se realizan pruebas previas de resistencia a distintas disoluciones sobre nueve diferentes áreas de la policromía de la obra, adecuando gradualmente de menor a mayor concentración y dureza, según responden a su acción los materiales de la capa de policromía, hasta encontrar el más apropiado y menos perjudicial para la pieza.

5. Eliminación de pastas, estucos añadidos y limpieza de cabezas de tornillos y clavos. Se eliminaron todos aquellos estucos y pastas de relleno de intervenciones anteriores en malas condiciones, aquellos que estaban bien conservados se mantuvieron y se dejaron a nivel, reblandeciéndose con agua antes de su extracción a punta de bisturí.

En la zona dorsal del hombro izquierdo se encontraron dos cabezas de tornillos oxidados fuertemente incrustados, al haber avellanado la superficie de la madera, lo que hace muy dificultosa su extracción sin que peligre la estabilidad de la obra. Uno de ellos se ubicaba con una inclinación tal que hacía sobresalir de la superficie uno de sus bordes. Se rebajó a nivel el borde sobresaliente y se limpiaron mecánicamente. Por último se protegieron con barniz antioxidante para metales. Se procedió del mismo modo con los pequeños clavos de la zona inferior del paño de pureza.

6. Desinsectación preventiva de xilófagos. Dado que la imagen cuenta con numerosos orificios abiertos por un antiguo ataque de xilófagos y aunque el mismo ha sido ya totalmente erradicado, no existiendo presencia de restos de serrín, tras el levantado de los yesos aplicados en ellos, se realiza una desinsectación preventiva con la aplicación de insectidas inyectados en los mismos, antes de proceder a su taponado.

7. Capa de protección. Terminado el proceso anterior y con el fin de poder hidratar y diferenciar los tratamientos que vamos a realizar con posterioridad en la

obra, se realiza una primera aplicación de barniz retoques, para neutralizar el efecto de los disolventes empleados.

8. Estudio de los refuerzos estructurales. Gracias al estudio radiográfico realizado por el CRRM podemos comprobar el buen funcionamiento general de los refuerzos estructurales que en su día se aplicaron sobre la inserción del brazo izquierdo, donde no es preciso actuar.

9. Sellado de grietas y fallos estructurales, taponado de todos los orificios que se encuentran abiertos en la obra. Se realiza esta acción empleando resina epoxídica para madera de dos componentes SC-258.

En el sellado de grietas este proceso se complementó además con la inserción de chuletas de madera.

10. Estucado de las lagunas y faltas pictóricas. Se realiza con un estuco preparado a base de cola de conejo hidratada (preparada en una proporción de 1200 ml. de agua: 100 gr. de cola) y sulfato cálcico.

11. Lijado nivelador de las mismas. Los estucos aplicados, así como los pocos que se han conservado, han de quedar al mismo nivel que la capa de policromado que va a ser conservada, limitándonos a cubrir exclusivamente la falta o laguna.

12. Capa de protección para ir marcando los estratos entre proceso y proceso. Nuevamente terminado el anterior y con el fin de poder hidratar y diferenciar la siguiente fase, se realiza una segunda aplicación de barniz retoques.

13. Reintegración cromática. Una vez igualadas las lagunas con el estuco a nivel, se inician las reintegraciones por la zona dorsal. El proceso consiste en aplicación de bases de color, con pigmentos aglutinados en barniz mate, y posterior realización con una diferenciación cromática visible de *regattinos*, con productos específicos para restauración.

14. Capa de barnizado final. Para proteger toda la reintegración cromática y dejar un aspecto uniforme y estable, se realiza en primer lugar un barnizado puntual, sobre zonas reintegradas, para el igualado de brillos. Se lleva a cabo con aerógrafo, aplicando barniz mate diluido en esencia de trementina en proporción 1/3.

Por último, aplicación general de barniz satinado sin diluir, en dos capas a pistola, tanto por anverso como por reverso. La primera capa se deja estabilizar más de 24 horas, antes de proceder a la segunda y última.

15. Elaboración de la memoria final de la intervención. Durante el proceso se ha cumplimentado con todos los datos, por parte del personal de ASOARTE, la ficha oficial del Centro de Restauración, incorporando en ellas la documentación gráfica realizada por los técnicos del mismo, con un total de 564 fotografías y se han realizado los croquis por patologías de la zona frontal y dorsal de la obra.



Estado inicial



Restaurado



Dorsal inicial



Dorsal restaurado