

LA MUERTE DEL TENIENTE ROCHERA EN VIC EN 1874 A TRAVÉS DE LA PINTURA DE 1897 DE JOSÉ CUSACHS [MONTPELLIER, 1851 - BARCELONA, 1908]. EL ARTISTA COMO TESTIGO DE LA HISTORIA. ESTUDIO TÉCNICO, FORMAL Y ESTÉTICO DE LA OBRA

LA MUERTE DEL TENIENTE ROCHERA EN VIC IN 1874, THROUGH THE 1897 PAINTING BY JOSÉ CUSACHS. THE ARTIST AS WITNESS TO HISTORY. FORMAL, TECHNICAL AND AESTHETIC STUDY OF THE WORK

Vicente Guerola Blay^a, María Castell Agustí^a, Cristina Robles de la Cruz^a y Àngela Molina Bañó^a

^aInstituto de Restauración del Patrimonio, Camino de Vera s/n, 46006 Valencia. vguerola@crbc.upv.es; mcastell@crbc.upv.es; crirobde@upvnet.upv.es; angelamolina96@gmail.com.

How to cite: Vicente Guerola Blay, María Castell Agustí, Cristina Robles de la Cruz y Àngela Molina Bañó. 2022. La muerte del Teniente Rochera en Vic en 1874 a través de la pintura de 1897 de José Cusachs [Montpellier, 1851 – Barcelona, 1908]. El artista como testigo de la historia. Estudio técnico, formal y estético de la obra. En libro de actas: II Simposio de Patrimonio Cultural ICOMOS España. Cartagena, 17 – 19 de noviembre de 2022. <https://doi.org/10.4995/icomos2022.2022.15410>

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo el estudio de una pintura sobre lienzo de gran formato de temática militar del pintor José Cusachs (1851-1908) La muerte del Teniente Rochera en Vic, fechada y firmada en 1897. Procede de Capitanía General, hoy en día Cuartel General Terrestre de Alta Disponibilidad, ubicado en el antiguo Convento de Santo Domingo, en pleno centro de la ciudad de Valencia.

La obra representa un episodio ocurrido durante la tercera guerra carlista, concretamente la muerte del Teniente Rochera en la ciudad de Vic, ocurrida la noche del 12 de enero de 1874.

Su estudio técnico y formal ha permitido conocer la técnica del pintor, los materiales constitutivos y las intervenciones realizadas anteriormente. La pintura presentaba un estado de conservación bastante bueno, mostrando como principal alteración una fuerte oxidación de su capa de protección que impedía observar la colorimetría inicial de la obra.

El estudio, los trabajos conservativos y de mantenimiento de esta, se han llevado a cabo en el taller de pintura de caballete y retablos del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València.

Palabras clave: José Cusachs, pintura sobre tela, gran formato, pintura militar, conservación, Teniente Rochera, siglo XIX.

Abstract

The aim of this paper is to study a large-format military-themed painting on canvas by the painter José Cusachs (1851-1908): La muerte del Teniente Rochera en Vic, dated and signed 1897. It comes from the Captaincy General, today the High Availability Terrestrial Headquarters, located in the old Convent of Santo Domingo, in the heart of the city of Valencia.

The painting represents an episode from the Third Carlist War, specifically the death of Lieutenant Rochera in the city of Vic, on the night of January 12, 1874.

La muerte del Teniente Rochera en Vic en 1874 a través de la pintura de 1897 de José Cusachs [Montpellier, 1851- Barcelona, 1908]. El artista como testigo de la historia. Estudio técnico, formal y estético de la obra.

Its technical and formal study has enabled us to know the painter's technique, used materials and the interventions carried out previously. The painting was in a fairly good state of preservation, showing a strong oxidation of its protective layer as the main alteration, that masked the initial colorimetry.

The study, as well as the preservation and conservation work on the whole have been carried out in the altarpiece and easel painting workshop of the University Institute for Heritage Restoration of the Polytechnic University of Valencia.

Keywords: *José Cusachs, painting on canvas, large format, military painting, conservation, Lieutenant Rochera, 19th century.*

1. Introducción

Este estudio centra su investigación en una obra de gran formato de temática militar, donde el artista José Cusachs y Cusachs a través de su pintura plasma un acontecimiento histórico de gran relevancia para la historia de España del siglo XIX. La obra representa la muerte del Teniente Rochera en la ciudad de Vic, sucedida durante la tercera guerra carlista.

La pintura llega en septiembre de 2021 a las instalaciones del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia para su estudio y tareas de mantenimiento.

2. Contextualización histórica

La obra *La muerte del Teniente Rochera en Vic* (Fig. 1) representa una escena de la Guerra Carlista en la ciudad de Vic (Barcelona), muestra en un primer plano al teniente exánime tendido en el suelo con un disparo en la cabeza, sujetado por un soldado y un sargento armado de pie. En segundo plano hallamos objetos de artillería, así como otros soldados, en tercer plano se puede observar un paisaje arquitectónico y ruinoso de Vic.

El hecho representado en la obra ocurrió la noche del 9 de enero de 1874 al asaltar los carlistas en la ciudad de Vic. El Teniente Juan Bautista Rochera y Mingarro (1848-1874), nacido en Burriana, encontró la muerte con un disparo en la frente después de agotar con todo el armamento y defender heroicamente su posición y la ciudad, sobreviviendo de su unidad un oficial y 28 individuos de tropa con tres caballos únicamente. En su casa natal situada en Burriana (Castellón) figura una lápida con una inscripción que conmemora su heroica muerte.



Fig. 1 La muerte del Teniente Rochera en Vic. Fuente: Museo Histórico Militar de Valencia

3. La pintura histórica como documento. Conservación de la memoria a través de la obra de J. Cusachs

En el siglo XVIII la pintura histórica alcanza gran relevancia en la jerarquización de los géneros pictóricos dada la influencia que ejercía a la hora de enaltecer a sus héroes, convirtiéndose en una herramienta propagandística de gran valía para los reyes. El pueblo, que no siempre tiene acceso a los documentos y escritos que configuran la memoria colectiva, alcanza a constituir la iconografía de los hechos históricos a través de la pintura. Por eso, los pintores gozan de gran consideración en las cortes a la hora de ilustrar y mostrar batallas, victorias y derrotas de forma impactante y clara. La pintura de historia permite identificar a los personajes, ubicándolos en un espacio concreto, construyendo una iconografía que traspasa los límites temporales, permitiendo recrear y profundizar en el significado final de aquello que el artista quiere transmitir (Rodríguez, 2019).

La identidad se configura a través de la memoria de los individuos, enmarcados en una sociedad que construye el recuerdo en base a un hecho histórico común (Muñoz, 2009). Al ser la memoria un producto social se necesita un documento como forma para ser conservada, al que se acude para obtener información, reconstruyendo, conservando y posibilitando el acceso al recuerdo de aquello que sucedió en el pasado. La importancia de salvaguardar el patrimonio histórico y cultural se convierte en un hecho incuestionable y necesario para conservar los testigos sobre los que se construye la identidad de un pueblo.

En el siglo XIX, los enfrentamientos bélicos que tuvieron lugar en España, desde el inicio de la primera guerra carlista, se convirtieron en argumento principal de la pintura de historia. El rigor de J. Cusachs y Cusachs a la hora de componer sus cuadros en base a su propia experiencia en el campo de batalla, lo convierten en una fuente de información documental de incuestionable valía. A través de su mirada artística el recuerdo adquiere un matiz más personal, se vincula con su identidad individual ya que el artista recopila sus memorias realizando crónicas de un hecho que marcó la historia de un país.

4. Técnica pictórica de José Cusachs

Cusachs aprendió a pintar en Poble Sec, Barcelona, de la mano de Simó Gómez i Polo. En sus viajes a París conectó con pintores franceses, los cuales tuvieron mucha influencia sobre él, haciéndole que abandonara el ejército para dedicarse en exclusiva a la pintura. Su biógrafo Josep Ll. Alcofar, narra que sus primeras pinturas eran de temática militar principalmente de caballería por su gran pasión por los caballos y la artillería. Su obra era considerada de gran calidad artística, y era visto como un fiel testigo documental de la historia. Recibe el encargo de pintar 264 ilustraciones para el libro *La vida militar en España* (Mendoza, 1977).

La densidad de sus pinturas es bastante uniforme, aunque sí que se ve más pronunciada en los pequeños detalles, los cuáles aparecen con cierto volumen. Las figuras parecen estar recortadas y sobrepuestas en los fondos, debido a que precisa en exceso sus contornos. En las figuras militares no se proyecta esta característica ya que suele representar de cuerpo entero, creando una perspectiva aérea.

5. Estudio técnico y estado de conservación

La obra a estudio es una pintura sobre lienzo tensada sobre un bastidor de madera, enmarcada con un marco con ornamentación vegetal dorada. Sobre su soporte textil, se asientan los estratos pictóricos, formados por la preparación, la película pictórica y la capa de barniz.

Las dimensiones de la obra sin marco son de 200 x 276 cm. El tejido empleado para la realización de la pintura es una fibra celulósica, con ligamento tafetán simple de trama cerrada y regular, con una densidad de 18 hilos de trama por 21 hilos de urdimbre, presentando orillo en el lateral inferior del tejido.

La obra se encuentra tensada en un bastidor de madera de conífera de tipo español, con unas dimensiones de 200 x 275,5 x 7 cm y un grosor de 2,3 cm. Compuesto por cuatro listones de madera ensamblados a horquilla abierta y una cruceta central, aristas semibiseladas, con sistema de cuñas las cuales se conservan todas.

Respecto a los estratos pictóricos de la obra, se componen por una preparación comercial blanca, fina y homogénea, una película pictórica realizada con la técnica del óleo de gran espesor en forma de empastes donde se aprecian las pinceladas y los detalles.

La pintura presenta una amplia gama cromática, los colores predominantes en el fondo son los colores tierras, en el suelo y en los personajes principales predominan los tonos azules, rojos y blancos para detalles de los uniformes.

El barniz que presentaba era una capa fina y homogénea, con la función de proteger la película pictórica, apreciable por toda la superficie de la obra, corroborada con luz de fluorescencia ultravioleta.

El marco que encuadra la obra es de madera, bastante robusto, con unas dimensiones totales de 217 x 180 x 14 cm, formado por cuatro piezas unidas entre sí a inglete, reforzadas estas uniones por la parte de atrás, mediante unas placas metálicas atornilladas. Está decorado con una ornamentación basada en motivos vegetales. En el listón inferior y superior presenta dos placas metálicas, estando en una de ellas grabado la inicial del nombre y el apellido del pintor en la placa inferior, y el título, el lugar y la fecha del acontecimiento representado en la superior.

El estado de conservación que presentaba la obra era relativo, teniendo como principal deterioro del soporte textil un desgarró en la zona central, acompañado de la oxidación de las fibras textiles y la deposición de suciedad superficial.

En cuanto a los estratos pictóricos, presentaba una acusada oxidación de su capa de protección.

No se puede decir lo mismo del estado de conservación del marco, el cual, presentaba problemas estructurales y grandes pérdidas máticas en su decoración, tanto en las molduras como en los motivos vegetales.

6. Proceso de intervención

Se ha realizado una intervención de mantenimiento, centrada en lo estrictamente necesario para su conservación. Antes de abordar la actuación se realizó un estudio técnico y fotográfico de las obras con diferentes longitudes de onda, para poder realizar una correcta intervención de acuerdo a las necesidades de las mismas.

Una vez llegada la obra a los laboratorios del Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València, se procedió a la separación de la obra de su sistema de enmarcado, extrayendo los clavos que sujetaban el lienzo al marco con ayuda de alicantes. La intervención del conjunto se realizó por separado, por un lado, la obra, y por otro el marco.

6.1 Intervención de la obra

Debido a su buen estado de conservación, no fue necesario el desclavado de la pintura de su bastidor de tensado, ofreciendo muy buena resistencia mecánica. Sobre el soporte se realizó una limpieza con brocha y aspiración, eliminando el polvo depositado entre los intersticios del tejido para posteriormente incidir forma suave y sin presionar con una esponja *wishab*, con la intención de retirar aquellas partículas de suciedad más adheridas.

Como ya se ha mencionado en el estado de conservación, la obra presentaba un desgarró en la zona central en forma de L. Esa zona se relajó y llevó al sitio, mediante humedad y calor controlada, esta intervención se realizó en horizontal, para una correcta intervención. El daño fue subsanando por el reverso mediante el diseño de un parche de lino fino adecuado a las dimensiones del roto y siguiendo la direccionalidad de la trama y urdimbre del tejido. Para su adhesión se utilizó un adhesivo termoplástico, reactivado mediante calor aplicado con espátula caliente, enfriando bajo presión. De esta forma se le devolvió la uniformidad al soporte para posteriormente realizar las intervenciones estéticas por el anverso.

En cuanto al bastidor, se biselaron ligeramente las aristas de la cruceta central para evitar marcas sobre la obra, a continuación, se realizó una limpieza química de la madera con una mezcla de agua destilada y etanol (1:1). Seguidamente se aplicó a brocha una capa de preventivo para evitar futuros ataques de insectos xilófagos, y como protección final se aplicó una capa de cera de abeja, para su conservación futura.

Terminados estos procesos, se prosiguió con los tratamientos estéticos de la obra. Para eliminar los diferentes estratos que alteraban la visión general de la obra, se hicieron diferentes pruebas de solubilidad sobre la película pictórica con

métodos acuosos y disolventes (Fig. 2), determinando las premisas sobre las que diseñar la metodología de actuación más adecuada. Las pruebas se realizaron teniendo en cuenta la variedad cromática de la obra, para observar el comportamiento y respuesta de cada pigmento.

En primer lugar, se realizó una limpieza acuosa con agua destilada para eliminar el estrato de suciedad superficial, dejando visible la capa de barniz, ya que, si no se realiza de forma estratificada, alguna capa intermedia puede actuar como barrera dificultando la remoción de la siguiente. A continuación, se realizó la prueba de Cremonesi, la cual combina tres disolventes orgánicos (acetona, etanol y ligroína) en distintas proporciones, incrementando progresivamente la polaridad de la mezcla de disolventes. Todas las mezclas fueron efectivas en mayor o menor grado, no obstante, se mostró óptima la limpieza mediante etanol puro, ya que actuaba de forma inmediata y sin alterar la película pictórica.



Fig. 2 Test de solubilidad para la eliminación de la capa de barniz

La limpieza fue llevada a cabo por volúmenes, comenzando por el fondo (cielo, arquitectura y suelo) y terminado por las figuras (Fig. 3). Una vez eliminado el barniz oxidado (Fig. 4), se pudo apreciar la amplia paleta cromática utilizada por el artista y algunos detalles como las nubes de humo de los cañones, ocultos bajo la capa de barniz.



Fig. 3 Proceso de limpieza de la película pictórica



Fig. 4 Eliminación del estrato de barniz

Después de comprobar con luz ultravioleta la inexistencia de restos de barniz, se apreciaba un estrato de suciedad depositado inmediatamente debajo de la capa de barniz. Para ello se realizó una prueba acuosa que nos permitiera retirar ese estrato realizaron otras pruebas de limpieza con métodos acuosos, controlando el pH. Con esta última intervención se desveló la vibración de la colorimetría inicial de la obra. En este proceso se retiró el repinte y el estuco que subsanaban por el anverso el daño de la obra, el cuál invadía parte del original.

Una vez limpios los estratos pictóricos se aplicó una capa de protección a brocha con un barniz de una resina natural diluida en un hidrocarburo (1:1).

Una vez seco y evaporado la capa de barniz, se procedió al estucado de las pérdidas que presentaba la película pictórica. Se utilizó una cola orgánica y una carga, la aplicación se realizó a pincel, la nivelación con corcho, con movimiento circulares suaves. En cuanto a la texturización se intentó imitar la direccionalidad de las pinceladas. Concluida esta fase, se inició la reintegración cromática mediante una técnica ilusionista, una primera intervención con colores al agua y un ajuste final con colores de conservación al barniz Gamblin. Como acabado final se le aplicó una capa de protección aplicado a compresor.

6.2. Intervención del marco

El primer paso, fue separar las placas metálicas, posteriormente se realizó una limpieza mecánica, eliminando el polvo superficial mediante brocha y aspiración.

Como ya se ha explicado en el apartado anterior, el marco presentaba muy mal estado de conservación. Para su mantenimiento y adecuación, se planteó:

- A- Reconstrucción volumétrica de faltantes mediante estuco natural, el cual no aportaría demasiada estabilidad y resistencia a largo plazo para su manipulación, debido a sus grandes dimensiones.
- B- Separar los cuatro listones que componen el marco para su intervención de forma independiente, diseñando un sistema de unión de los ángulos que le ofrezca resistencia y que permita su manejabilidad sin correr el riesgo de desmontarse. A partir de aquí se pensó retirar las zonas existentes de la moldura rectilínea y de media caña que recorría

todo el perímetro del marco. Una vez retirado ese volumen, se reconstruiría la misma moldura con madera de pino, siendo encolada y claveteada a la estructura del marco. Una vez esto se estucarian las diferentes uniones integrando el nuevo volumen a la estructura.

Se optó por la opción B, esta intervención fue realizada en un taller especializado dedicado a este tipo de actuaciones, por la dificultad que presentaba.

A continuación, se imprimó la nueva moldura con una selladora comercial de color blanco (Fig. 5). Se realizó una reintegración ilusionista, intentando imitar el acabado envejecido del marco.

También se reintegraron volumétricamente todas las hojas de la ornamentación que habían sido rotas o perdidas con un estuco de cola animal y una carga mediante moldes de las originales.



Fig. 5 Reconstrucción y estucado de la moldura repuesta

7. Conclusiones

En la realización del proyecto de conservación de una obra, son muchos los factores implicados a la hora de elaborar y diseñar una estrategia metodológica, donde estén presentes los principios teóricos y morales ligados a la buena praxis para la consecución de los objetivos específicos perseguidos. La contextualización histórica de una obra y la comprensión de las dimensiones estéticas de un artista son elementos documentales de incuestionable necesidad a la hora de entenderla y estudiarla. La incursión de *La muerte del Teniente Rochera en Vic* de J. Cusachs i Cusachs en los talleres de Pintura de Caballete del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, ha actuado como catalizador para ampliar y enriquecer el conocimiento colectivo del taller en cuanto a la pintura histórica y militar del siglo XIX.

A través del estudio pormenorizado de sus obras, que configuran una nueva sala del Museo Histórico Militar de Valencia, se ha podido profundizar en la vida de un artista que, lejos de resultar indiferente en la construcción de la memoria histórica de España, actuó como el principal cronista de la Tercera Guerra Carlista. Su técnica, que nada tiene que envidiar a sus contemporáneos, resalta una personalidad fuerte, disciplinada y consecuente, traducida en un profundo gusto por el estudio estético de las escenas castrenses. Las posibilidades que brinda un acercamiento físico a su obra permiten apreciar su detallismo y expresividad a la hora de construir retratos y acciones que, en consecuencia, configuran la iconografía del

La muerte del Teniente Roquera en Vic en 1874 a través de la pintura de 1897 de José Cusachs [Montpellier, 1851- Barcelona, 1908]. El artista como testigo de la historia. Estudio técnico, formal y estético de la obra.

Ejército Español de entonces. Su biografía tiñe sus obras de personalidad y realismo, transmitiendo veracidad y fuerza al espectador.

Este conocimiento permite tomar decisiones relativas a su conservación encaminadas a revalorizarlo, dándole en este caso la importancia merecida a un artista, que a pesar de gozar de críticas favorables y una notable cotización entre la burguesía y la nobleza de la época, fue relegado a un segundo plano en el inventario artístico del momento. La colaboración entre entidades relacionadas con el ámbito patrimonial permite establecer un punto de partida a la hora de elaborar proyectos que aboguen por el estudio y la recuperación de la memoria histórica condensada en el patrimonio artístico.

Los marcos, a pesar de no formar parte de la obra propiamente, son elementos de incuestionable valía a la hora de estudiarla y comprenderla. Entre sus funciones se encuentra la de proteger la obra, actuando como un elemento pasivo de conservación, además delimita los márgenes de la obra acotando la zona de visión del espectador, dándole presencia e importancia a aquello que se encuentra dentro de sus límites. Conservar una obra implica, por lo tanto, conservar y considerar el marco que lo acompaña, tomando consciencia de que este deja de ser un elemento independiente para formar parte activa en la lectura y percepción de una obra de arte.

Referencias

- Barado, F. (1888). *La vida militar en España*. Barcelona, España: Ed. Sucesores de Ramírez.
- Fernández, T, Tamaro, E. (2004). Biografía de José Cusachs. *Biografías y vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cusachs.htm>
- Giralt-Miracle, D. y Mora, P. (1988). *Josep Cusachs i Cusachs*. Barcelona, España: Ed. M. C. Ballester.
- Hernández, F. (2002). *El patrimonio cultural: la memoria recuperada*. Gijón, España: Ediciones Trea, S.L.
- Mendoza, C. (1977) José Cusachs i Cusachs. *D' Art*, 3-4. 65-69.
- Muñoz, A. (2009) Arquitectura y Memoria. El Patrimonio Arquitectónico y la Ley de Memoria Histórica. *Revista Patrimonio Cultural de España*, 1. 83-110.
- Pérez, C. (2016) La toma del fuerte del Collado de Alpuente. Artículos ACAA. <http://amigosdealpuente.org/2016/10/la-toma-del-fuerte-del-collado-de-alpuente/>
- Porta, C. (2011). La importancia de la mirada en el comportamiento artístico: identidad histórica y percepción visual. *Aisthesis*, 49, 11-28.
- Rodríguez, M. (2019). Pinceladas para la historia: la pintura como documento histórico de las guerras carlistas. *Aportes*, 100, 5-38.