

VARIA MURILLESKA: EXPOLIOS Y RESTAURACIONES

Historiar las restauraciones que a lo largo del tiempo se han llevado a cabo sobre las obras de los grandes maestros de la pintura española ofrece un doble interés. Por un lado sirve de base para futuras restauraciones, que nunca deberían acometerse sin antes documentar las realizadas en otros tiempos. Por otro, contribuye a un mejor conocimiento de la pintura española, ya que el aspecto que hoy ofrecen algunas obras se debe más a la intervención de los restauradores que a la de los propios artífices. Tal es el caso del *San Juan de Dios* de Murillo de la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, cuyo tenebrismo se acentuó al ser restaurado en 1816, año en que también se intervino sobre otros dos cuadros de ese mismo autor y conjunto: el del *Milagro del pan y los peces* y el de *Moisés en la peña de Horeb*.

Estos tres cuadros se restauraron para reparar los daños causados con motivo de la invasión francesa. A raíz de la entrada de las tropas galas en Sevilla, acaecida el 1 de febrero de 1810, se llevaron al Alcázar, donde se depositaron un total de 495 cuadros. Dadas las dimensiones del *Milagro del pan y los peces* y *Moisés en la peña de Horeb*, de 2,38 x 5,77 mts. cada uno, la operación de descuelgue y transporte tuvo que ser compleja, debiendo de repercutir negativamente en su estado de conservación, ya que hasta ese momento no se habían removido de su emplazamiento. Depositados a lo largo de casi un año en una de las salas bajas del Alcázar, de allí se enviaron a Madrid, pues fueron de las obras seleccionadas para formar parte del Museo Napoleón. El embalaje lo preparó el restaurador Cristóbal Beltrán, quien los enrolló en cilindros, operación que, pese a los cuidados con que se hiciera, debió afectar a la integridad de la capa pictórica. El transporte hasta Madrid se hizo en carro, partiendo el convoy el 12 de enero de 1811. En Carmona el carro se rompió, teniendo que aplazarse el viaje, que de nuevo se inició el 17 de abril. Las pinturas llegaron a la Corte a primeros de mayo, depositándose en el exconvento del Rosario. En él permanecieron hasta el 14 de mayo de 1813, fecha en que se trasladaron, junto a un total de 292 cuadros, a la Academia de

San Fernando. Manuel Napoli, conservador y restaurador de las pinturas del Palacio del Buen Retiro, fue el encargado de inventariar el envío, habiendo anotado que el *Milagro del pan y los peces*, y *Moisés en la peña de Horeb* estaban «estropeados» y que el *San Juan de Dios* aparecía «muy maltratado». En la Academia de San Fernando estuvieron hasta 1815, fecha en que se devolvieron a la Hermandad de la Santa Caridad (1).

Las iniciativas para recuperar los cuadros partieron de la propia Hermandad, quien en el Cabildo del 17 de julio de 1814 autorizó a Don Víctor Soret, residente por entonces en la Corte, para que tratara de localizarlos. En el Cabildo de septiembre de ese mismo año se leyó una carta de ese señor, en la que informaba que había encontrado tres de los cuadros que se llevaron los franceses: los tres que aquí se comentan. En otra carta, del 3 de enero del año siguiente, Soret comenta a la Hermandad que ya había conseguido de S.M. la autorización para retirar de la Academia de San Fernando los tres cuadros. Como estaban en «total ruina», seguía informando, aconsejaba que se «compusieran» por un profesor de primer orden de la Corte, para de esa forma hacer el traslado con todo tipo de garantías. Así debió hacerse, ya que en otra carta, fechada el 7 de febrero, comenta que los cuadros estaban en su casa, donde se restaurarían. En la correspondencia mantenida entre Soret y la Hermandad de la Caridad no se indica quién fue el encargado de efectuar esa labor, ni en qué consistió la misma. Teniendo en cuenta que al llegar a Sevilla se restauraron, es de suponer que por entonces sólo se fijara la capa pictórica y, quizás, se volvieran a enrollar en cilindros. El 9 de abril de 1815 se comunicó a la Hermandad que ya había salido de Madrid el carro que transportaba los tres Murillos. El viaje debió acrecentar los daños, explicándose que una vez en su poder la Hermandad decidiera su inmediata restauración (2).

El trabajo lo realizó el restaurador sevillano Diego del Corro, a cuya casa se trasladaron los cuadros. Una vez finalizada su labor se

(1) Con respecto al embalaje y transporte a Madrid de estos cuadros de Murillo, véase Lasso de Vega, Miguel: *Mr. Frédéric Quilliet, Comisario de Bellas Artes del Gobierno Intruso (1809-1814)*, Madrid, 1933, págs. 27-28. Con relación al inventario efectuado por Napoli, Cfr. V.V.: *Manuel Napoli y la colección de cuadros del exconvento del Rosario*, «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», tercera época, año VIII, núms. 8 y 9, Madrid, 1904, pág. 195.

(2) Sobre la actuación de Soret en la Corte y la restauración llevada a cabo en Madrid antes de devolverse los cuadros a la Hermandad de la Santa Caridad, cfr. *Documentos inéditos del Arch. de la Santa Caridad y del R. Patrimonio de este Alcázar referentes a los cuadros de Murillo de la Caridad 1800-1819*, «Archivo del Museo del Prado», 72-A, 16.944.

nombraron dos tasadores, pintores de reconocido prestigio. El restaurador nombró al sevillano Joaquín de Cabral y Bejarano y la Hermandad al mexicano José Atanasio Echevarría. EL primero era por entonces Teniente Director de Pintura de la sevillana Escuela de Bellas Artes, siendo el otro Segundo Director de Pinturas de la Real Academia de San Carlos de México y pintor honorario de S.M. (3). En sus informes, fechado el 17 de febrero de 1816, no se especifica el tratamiento dado a los lienzos, indicándose únicamente que se reentelaron y se pusieron bastidores nuevos. Cabral y Bejarano, por su parte, señala que vio el deplorable estado en que se devolvieron desde Madrid, razón por la que comprendía que del Corro pidiera por su trabajo 12.000 reales, cantidad que Echevarría consideraba excesiva, ya que según su parecer sólo le debían abonar 5.400 (4).

La restauración llevaba a cabo por Corro parece ser que fue acertada en el caso de los dos grandes lienzos, aquellos que según el informe de Napoli presentaban menos problemas. No obstante, resulta difícil emitir cualquier tipo de juicio sobre su intervención, ya que se han vuelto a restaurar en dos ocasiones. Como indica una leyenda situada al dorso del *Milagro del pan y los peces*, la primera fue en 1902, habiéndola ejecutado José Escacena, restaurador oficial de cuadros del Cabildo Catedralicio sevillano. La segunda fue en 1985, habiéndola llevado a cabo el Taller de restauración de los «Amigos de la catedral de Sevilla» (5).

El *San Juan de Dios* no se restauró en 1985. Si lo fue en 1902 no se puede decir que lo fuera acertadamente, debiéndose en gran medida el aspecto que hoy ofrece a la restauración llevada a cabo por Corro. Según Napoli, en 1813 este lienzo estaba «muy maltratado», debiendo de haber sido, por tanto, aquel sobre el que intervino más a fondo. Para valorar su actuación se cuenta con el testimonio de las copias efectuadas antes de que los franceses lo removieran de su emplazamiento. Una, atribuida en tiempo a Núñez de Villavicencio, se conserva en el Museo de San Carlos de México. Otra, anónima y fechada

(3) Para todo lo relativo a Echevarría, dibujante de la expedición botánica Sessé y Mociño y autor de una Flora Mexicana, cfr. Toussaint, Manuel: *Pintura colonial en México*, México, 1965, págs. 208 y 275 (Se cita por la edición de Moyssen, México, 1982). Sobre Joaquín de Cabral y Bejarano, cfr. Valdivieso, Enrique: *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, págs. 356 y 359.

(4) *Documentos inéditos*, op. cit.

(5) Debo el conocimiento de la inscripción que testimonia la restauración llevada a cabo por Escacena a la amabilidad de Juan Luis Coto, miembro del taller de restauración «Amigos de la catedral de Sevilla».

en 1770, forma parte de la serie de cuatro lienzos sobre la vida del santo existente en la iglesia del antiguo hospital de San Juan de Dios de Morón de la Frontera, Sevilla (6).

A través de estas copias se puede tener una idea bastante aproximada de cómo era el cuadro con anterioridad a 1810. Al contrario de lo que hoy en día parece, las figuras no se encuentran en un espacio indeterminado, sino en un paisaje urbano claramente delimitado. La acción transcurre en una calle, según Fray Dionisio Celi, biógrafo del santo, la granadina de los Gomeles. De acuerdo al relato de Celi y a la estampa de Ricarte que ilustra la vida de San Juan de Dios escrita por Govea y publicada en Madrid en 1599, Murillo situó en el ángulo superior izquierdo una ventana, desde la que dos mujeres contemplan el milagro. Una de ellas sostiene un candil, cuya luz incide sobre las figuras del primer término, fuertemente iluminado gracias al resplandor que, según el relato de Celi, irradiaba el ángel. Oculto tras los repintes el foco lumínico que genera el candil, el juego de luces resulta hoy en día incorrecto. A ello contribuye la casi total desaparición de la escena situada en el lado opuesto. Murillo pintó allí otro de los pasajes de la vida del santo, aquel en el que reconoce a Cristo en el pobre al que acaba de lavar los pies. El hecho sucede en el interior de una estancia iluminada por una vela, cuya luz contribuía a dar profundidad al cuadro.

Ocultas las escenas laterales por los repintes, en la actualidad sólo se aprecia el grupo del primer término. Este se recorta ahora sobre un fondo uniformemente negro, cuando en un principio la escena era mucho más luminosa, pese a ser nocturna. El oscurecimiento general del fondo, recurso por medio del cual el restaurador «eliminó» las faltas, y el intencionado, aunque desafortunado, resalte de las zonas iluminadas del primer término hace que este cuadro parezca ahora de la etapa tenebrista de su autor, situada cronológicamente en torno a 1650. Aunque el cuadro es oscuro, ya que no hay que olvidar que lo pintado es una escena nocturna, en realidad no es tenebrista, o no tan tenebrista, como hoy en día parece. Las copias antes citadas evidencian que en un principio era mucho más claro, presentando tres puntos lumínicos. Antiguas litografías ponen de relieve que, tras la restauración llevada a cabo por Corro, el cuadro se fue oscureciendo aún más,

(6) Sobre la copia conservada en el Museo de San Carlos de México, cf. Angulo Iniguez, Diego: *La Academia de Bellas Artes de México y sus Pinturas Españolas «Arte en América y Filipinas»*, núm. 1, Sevilla, 1936, págs. 65-66, fig. 16. La copia existente en la iglesia del antiguo hospital de San Juan de Dios de Morón de la Frontera está pintada al óleo sobre un lienzo de 2,05 x 2,20 metros y lleva, en el ángulo inferior izquierdo, la siguiente leyenda: «A / Devoción / del R.P.F. / Manuel / Laso / Prior que fue / de este Convto / Diff. y Sec. Genel. / y la Religion / Año de / 1770».

acentuándose los contrastes de luces y sombras. De hecho, el tenebrismo que en la actualidad evidencia se debe más a los restauradores que a Murillo. En tal sentido Angulo, tras advertir que está «muy oscurecido por falta de una limpieza inteligente», señala «que a no ser por su factura avanzada y constarnos su fecha tal vez lo creeríamos anterior» (7). Esas contradicciones desaparecerán el día que se restaure adecuadamente. Mientras tanto para tener una idea aproximada de cómo era con anterioridad a 1810 se cuentan con una serie de copias. Entre ellas destaca la existente en el antiguo hospital de San Juan de Dios de Morón de la Frontera, por ahora la más fiel al modelo de Murillo.

Al tasar Cabral y Bejarano el trabajo realizado por Corro informa que este último había restaurado con anterioridad otro cuadro de Murillo: *El Nacimiento de la Virgen* en la actualidad en el Museo del Louvre. Para justificar que la cantidad estipulada por la restauración de los tres Murillo de la Caridad no era excesiva, aducía que el Cabildo Catedralicio le había abonado a Corro 6.000 reales por su intervención sobre ese cuadro. Aunque no señala la fecha en que acometió el trabajo, debió ser en 1802, fecha en que, como cita Matute y documenta Morales, se «forró y resañó» a causa de sus «muchas grietas y desconchados» (8). No conociéndose hasta ahora el autor de esa restauración, gracias al informe de Cabral y Bejarano se sabe ya quién la realizó, así como la cantidad que recibió por su trabajo.

Situado hasta entonces el *Nacimiento de la Virgen* sobre la puerta de la sacristía de la catedral sevillana, tras restaurarse por Corro se pasó al trasaltar mayor (9). Allí lo vería el Mariscal Soult, debiendo de haber contribuido el que estuviera restaurado y expuesto en un lugar tan destacado a que lo quisiera para sí. Según las Actas Capitulares —cuyo contenido, pese a lo escueto, coincide con lo narrado por el Conde de Toreno— la entrega por parte del Cabildo se hizo por orden del Prefecto de Sevilla, Blas de Aranza. De esa imposición informó al Cabildo Catedralicio su Tesorero en la reunión del 22 de junio de 1810, en la que comentó que hacía días el Mariscal Soult había expresado su deseo de contar con algunas pinturas de la catedral. En la noche del día anterior, siguió informando el Tesorero, le había visita-

(7) Angulo Iñiguez, Diego: *Murillo*, vo. 1, Madrid, 1981, pág. 399.

(8) Morales, Alfredo: *Murillo restaurador y Murillo restaurador*. «Archivo Español de Arte», tomo LX, núm. 240, Madrid, 1987, págs. 478-479.

(9) A los datos sobre el primitivo emplazamiento de este cuadro, recogidos por Angulo y Morales, cabe sumar el que figura en el inventario de la capilla de San Pablo y Ntra. Sra. de Concepción efectuado el 20 de abril de 1758. En él se registra de la siguiente manera: «Yten un Lienzo de Pintura excelente de mano del Celebre Pintor Bartolome Murillo con su moldura dorada y es de la Natividad de Nuestra Señora. y esta sobre la puerta de la sacristía». Cfr. Archivo Catedral de Sevilla (A.C.S.), Libro de Inventarios, legajo núm. 401, s.f.

do Blas de Aranza, quien le comunicó que al día siguiente irían a recoger cinco pinturas de la catedral, entre ellas el *Nacimiento de la Virgen* de Murillo. Ante la evidencia de los hechos, el Cabildo encomendó al Mayordomo de Fábrica la entrega de los cuadros, que se sacaron de la catedral a mediodía del 22 de Junio de 1810 (10).

Unos días después, el 2 de Julio, firmó el Mariscal Soult el oficio en el que agradecía la «entrega» de los cuadros. En él se especificaba que además del *Nacimiento de la Virgen* había recibido un *Descanso de la Virgen*, la *Muerte de Abel*, un *San Pedro* y un *San Pablo*, cuadros todos ellos considerados por Soult como de Murillo (11).

De todos estos lienzos el único identificado con seguridad es el *Nacimiento de la Virgen*, en la actualidad en el Museo del Louvre. El citado por Soult como *Descanso de la Virgen* Angulo creía que podría ser la *Sagrada Familia* y *San Juanito* de la colección Wallace de Londres, ya que su composición coincide con la del lienzo de Murillo de Ponz y Ceán Bermúdez mencionan en la sacristía de la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla (12). De los inventarios de esa capilla de 1724, 1760 y 1765 parece desprenderse que el cuadro que allí había no era ese, sino el de igual temática y casi idéntica composición ahora en el Fogg Museum de Cambridge. En el inventario de 1765 se reseña como «una lámina grande con moldura dorada toda, en el lienzo está Ntra. Sra. con el Niño Jhs. en los brazos, el Sr. San Joseph y el Sr. Juan» (13). De acuerdo con esta descripción el lienzo procedente de la sacristía de la capilla de la Antigua parece ser el del Fogg Museum. En él Jesús está sentado en el regazo de la Virgen, mientras que en el cuadro de la colección Wallace aparece de pie delante de ella. Ese lienzo, el del Fogg Museum, estuvo situado en el segundo cuerpo del retablo que centraba el testero de la sacristía. En el Inventario de 1724 se señala su procedencia, especificándose que «era del Oratorio del Sr. Canónigo D. Gaspar Murillo» y que «se aplicó a esta Sacristía», dato no mencionado hasta ahora que se repite en el Inventario de 1760 (14).

Siendo, al parecer, el lienzo del Fogg Museum el que figuró en la sacristía de la capilla de la Antigua, el problema estriba en saber si ese

(10) Con respecto a lo narrado por el Conde de Toreno, cf., Toreno, Conde de: *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, Madrid, 1872, pág. 424.

Con relación a los datos recogidos en los Autos Capitulares, cfr. A.C.S. Autos Capitulares, 1810, fol. 44 vto.

(11) A.C.S. Autos Capitulares, 1810, fol. 54.

(12) ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Murillo*, op. cit. vol. II, pág. 181.

(13) A.C.S. Libro de inventarios, legajo núm. 401, «Inventario de los vienes y alhajas de la capilla i colecturia de Ntra. Sra. de la Antigua. Año de 1765». s/f.

(14) A.C.S. Libro de Inventarios, legajo núm., 401, s/f.

fue o no el que los capitulares sevillanos entregaron en 1810 al Mariscal Soult. Este último menciona el cuadro recibido como un *Descanso de la Virgen*, título que concuerda con la descripción que Ceán Bermúdez hace en 1800 y en 1804 del conservado por entonces en la citada sacristía. En el primer caso lo reseña como «un descanso de la Virgen en el viage a Egipto con San Josef, el Niño y San Juanito». Aunque la presencia de San Juanito determina que lo representado no es un Descanso de la huida a Egipto, el que en el cuadro actualmente en el museo americano la Virgen aparezca sentada sobre un gran bloque de piedra pudo hacer que Ceán Bermúdez lo citara como *Descanso de la Virgen*. Esta última titulación se relaciona con la que el Conde da al cuadro de Murillo procedente de la catedral de Sevilla que cita en poder de Soult, que menciona como *Virgen del Reposo*.

De los otros cuadros que Soult menciona como de Murillo nada se sabe por ahora. La *Muerte de Abel* podría ser el que, reseñado como *Sacrificio de Abraham* y atribuido a Murillo, figura con el número 72 en el *Catálogo* de venta de la colección Soult (15). De la descripción que se hace en ese *Catálogo* no parece, sin embargo, que sea ese cuadro. Su temática y composición tampoco permiten confundirlo con el *Sacrificio de Isaac* de la colección Cartwright de Aynho (16). Del *San Pedro* y del *San Pablo*, que posiblemente formarían pareja, se carece de todo tipo de referencia, pudiendo ser, como en el caso del *Sacrificio de Abraham*, obra de alguno de los discípulos o imitadores de Murillo o incluso de un pintor que nada tenga que ver con el mundo murillesco. En tal sentido la *Muerte de Abel* que Soult cita como de Murillo quizás pueda ser el cuadro de esa misma temática que figuró con el número 13 en el *Catálogo* de venta de su colección, en donde se reseñó como de Pacheco.

(15) *Catalogue raisonné de tableaux de la Galerie de feu M. le Marechal-Général Soult, Duc de Dalmatie*, Paris, 1852, núm. 72, pág. 25.

(16) ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Murillo*, op. cit., vol. II, núm. 90, pág. 101.

