

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1977

Publicaciones de la
EXCMO. D. N. A. G. I. O. N. P. R. O. V. I. N. C. I. A. L. D. E. S. E. V. I. L. L. A.
D. N. O. S. A. N. T. O. N. I. A. H. I. R. R. E. R. A.
**ARCHIVO
HISPALENSE**



REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN SEMESTRAL

ARCHIVO HISPALENSE

RESERVADOS LOS DERECHOS
REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

2.^ª ÉPOQUE
AÑO 1958



TOMO IX
NUM 183

Depósito Legal, SE - 23 - 1958

Impreso en España en los talleres de la IMPRENTA PROVINCIAL - SEVILLA



Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA RESERVADOS LOS DERECHOS

HISTÓRICA, LINGÜÍSTICA

Y ARTÍSTICA

Depósito Legal, SE - 25 - 1958

Impreso en España, en los Talleres de la IMPRENTA PROVINCIAL. — SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL



2.^a ÉPOCA
AÑO 1977

TOMO LX
NÚM. 183

SEVILLA, 1977

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA

1977

ENERO - ABRIL

Número 183

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

SECRETARIO DE REDACCIÓN: JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO

CONSEJO DE REDACCIÓN:

MARIANO BORRERO HORTAL, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.

JESÚS ARELLANO CATALÁN.

OCTAVIO GIL MUNILLA.

ANTONIO MURO OREJÓN.

LUIS TORO BUIZA.

JOSÉ GUERRERO LOVILLO.

FRANCISCO MORALES PADRÓN.

SR. SECRETARIO Y SR. INTERVENTOR DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

ADMINISTRADOR: CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1.
APARTADO DE CORREOS, 25. - TELÉFONO 223381. - SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

ARTICULOS Páginas

BORRERO FERNÁNDEZ, M. ^a de las Mercedes.— <i>Un concejo de la "tierra" de Sevilla: Fregenal de la Sierra (siglos XIII-XV)</i>	1
DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio.— <i>Santiponce y el monasterio de San Isidoro del Campo</i>	71
HEREDIA HERRERA, Antonia.— <i>Guía de los fondos del Consulado de cargadores a Indias</i>	87
MILLÁN CHIVITE, José Luis.— <i>La generación revolucionaria de 1868 en Andalucía</i>	113
GIL-BERMEJO GARCÍA, Juana.— <i>Ecija en el siglo XVII: aspectos socio-demográficos y económicos</i>	127
PEMÁN, María.— <i>Murillo y Meneses Ossorio en Capuchinos de Cádiz</i>	145
SOONS, Alan.— <i>Un pequeño bicentenario. Los tres viajes de John Mac Donald</i>	167

MISCELANEA

CUENCA TORIBIO, José Manuel.— <i>La decadencia cordobesa en 1823. Aportación documental</i>	193
GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel.— <i>Nivel moral del clero sevillano a fines del siglo XIV</i>	199
GONZÁLEZ MORENO, Joaquín.— <i>Libros prohibidos por la Inquisición en 1815 y 1819</i>	205

LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local (septiembre-diciembre 1976)

REAL DÍAZ, Isabel	229
----------------------------	-----

Crítica de libros.

CORTÉS ALONSO, Vicenta: <i>Fuentes documentales para la Historia de Huelva</i> .—Antonia Heredia Herrera	233
CARMONA DE LOS SANTOS, M. ^a A., y PARERA F. PACHECO, M. ^a Esperanza: <i>Indices de los protocolos notariales del Archivo Histórico Provincial de Cádiz</i> .—Antonia Heredia Herrera	233

SANZ, M.^a Jesús: *La orfebrería sevillana del Barroco.*—
 Jorge Bernales Ballesteros 234

OCHOTORENA, F.: *La vida de una ciudad: Almería siglo XIX (1800-1849).*—J. M. C. 237

Diccionario de Historia eclesiástica de España.—J. M. C. 237

PELÁEZ DEL ROSAL, M., y QUINTANILLA RASO, M. C.: *Priego de Córdoba en la Edad Media.*—Antonio Collantes de Terán 238

BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Alonso Cano en Sevilla.*—
 Alberto Villar Movellán 239

COLLANTES DE TERÁN Y SÁNCHEZ, Antonio: *Guía del Archi-
 vo Municipal de Sevilla.*—Antonia Heredia Herrera. 242

137 GIL-BERMELLO GARCÍA, Juan.—Escrito en el siglo XVII: aspectos socio-demográficos y económicos

145 PAMÁN, María.—Mutillo y Meneses Osorio en Capuchín-
 vos de Cádiz

167 Soons, Alan.—Un pequeño bicentenario. Los tres siglos
 de John Mac Donnell

MISGÉL-APÉA.—Escrito en el siglo XVII: aspectos
 socio-demográficos y económicos

193 Guerra Torriño José Manuel.—La decadencia cordobesa
 en 1833. Aportación documental

198 González Jiménez, Manuel.—Núbel mundi del clero sevillano
 hacia a fines del siglo XIV

205 González Moreno, Joaquín.—Libros prohibidos por la
 Inquisición en 1815 y 1819

LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local
 (septiembre-diciembre 1976)

329 Real Díaz, Isabel

Crítica de libros

García Alonso, Vicenta: Fuentes documentales para la
 Historia de Huelva.—Antonia Heredia Herrera 333

Garnona de los Santos, M.^a A. y Barbra F. Pacheco, M.^a
 Españolas: Indices de los protocolos notariales del
 Archivo Histórico Provincial de Cádiz.—Antonia He-
 redia Herrera 333

MURILLO Y MENESES OSSORIO EN CAPUCHINOS DE CÁDIZ

A causa de los temporales de invierno de estos últimos años, la iglesia de Santa Catalina de Cádiz había sufrido graves desperfectos que ponían en peligro las importantes obras de arte que albergaba. La entonces Dirección General de Bellas Artes, de acuerdo con el Obispado, decidió desmontar el retablo de la Capilla Mayor y juntamente con otra serie de pinturas, entre las que figuran la magnífica "Estigmatización de San Francisco" y una "Concepción" también de Murillo, fueron trasladados al Museo Provincial de Bellas Artes para ser restauradas y conservadas durante las obras de restauración del templo. Desgraciadamente la iglesia de Santa Catalina ha sido abandonada hasta el punto de que su desmoronamiento paulatino hace cada vez más difícil su restauración. Los cuadros siguen expuestos en el Museo.

Los lienzos del retablo mayor de Capuchinos constituyen el último capítulo de la obra de Bartolomé Esteban Murillo y fue concluido con la colaboración de su discípulo Francisco de Meneses Ossorio (1). La investigación de la parte artística que corresponde a cada uno, maestro y discípulo, la apreciación estética y las observaciones que a causa de la restauración he tenido ocasión de hacer, constituyen el tema del presente artículo.

* * *

Las posibilidades de investigación documental en archivos de la Orden Capuchina no están agotadas, sin embargo pocos documentos existen acerca de la historia del retablo. En Cádiz no queda absolutamente nada. Solo en los archivos de los Padres Capuchinos de Sevilla he podido obtener alguna noticia. Quizás en Génova, de donde procede el donante que costeó la obra, se pueden hallar más datos, pero expondré los que hasta ahora he podido obtener.

(1) Antonio Ponz, *Viaje de España*, p. 339, carta VII, Vda. de Ibarra, 1772.

El 4 de junio de 1598 se erigía en Cádiz una ermita a Santa Catalina de Alejandria. Allí fueron a residir los P.P. Capuchinos cuando se instalaron en Cádiz en 1639. Situada en la zona que en Cádiz más azotan los temporales, dieron lugar a la construcción de un nuevo templo. Algo parecido a lo que ha ocurrido en la actualidad.

En el año 1641 pudieron los Capuchinos trasladarse a su nueva iglesia mayor y más adecuada a aquella comunidad de religiosos (2). Es la que hoy día, ruïnosa, va desapareciendo poco a poco abandonada por todos.

El templo de Santa Catalina es de escaso valor artístico, más bien pobre. Su principal interés consistía en albergar los valiosos lienzos de Murillo y el haber sido escenario de varios acontecimientos históricos de la ciudad, entre otras cosas el lugar donde el Beato Diego José de Cádiz pronunció sus famosos sermones.

El conjunto de lienzos que forman la importante obra artística que constituye el retablo se debe al legado del caballero genovés D. Juan Violato, que fue vecino de Cádiz (3) y que dejó en su testamento cuatrocientos mil ducados para obras piadosas, entre las cuales figura la donación a los P.P. Capuchinos de Cádiz para doce magníficos lienzos que se apreciaron muy alto.

Estas noticias están tomadas de Fr. Gerónimo de la Concepción y del Conde de Maule, cuya información seguramente procede de la primera (4). Como el Padre Concepción escribe en 1690 y D. Juan Violato otorgó testamento en 1680, el dato merece confianza.

En el libro de Fr. Ambrosio de Valencina "Murillo y los Capuchinos", hay también noticias sobre el retablo gaditano. Fue en tiempos del Padre Valverde, que era Definidor de la Provincia Capuchina y también Guardián del Convento de Cádiz. El fue el que contrató a Murillo en Sevilla, "rogándole que se trasladara a Cádiz con objeto de pintar un lienzo grande y varios más pequeños para el altar mayor (y Murillo) se trasladó a Cádiz con algunos oficiales" (5). Aunque las noticias de Fray Ambrosio de Valencina no se pueden tomar con mucha exacti-

(2) Fr. Angel León, "Libro Historial", 1741, 1.º y 2.º.

(3) Fr. Gerónimo de la Concepción, *Emporio del Orbe*, Cádiz Ilustrada, 1690.

(4) Conde de Maule, *Viaje de Francia, España e Italia*.

(5) Fr. Ambrosio de Valencina, *Murillo y los Capuchinos*.



Lámina I.—El retablo de Capuchinos antes de ser desmontado.

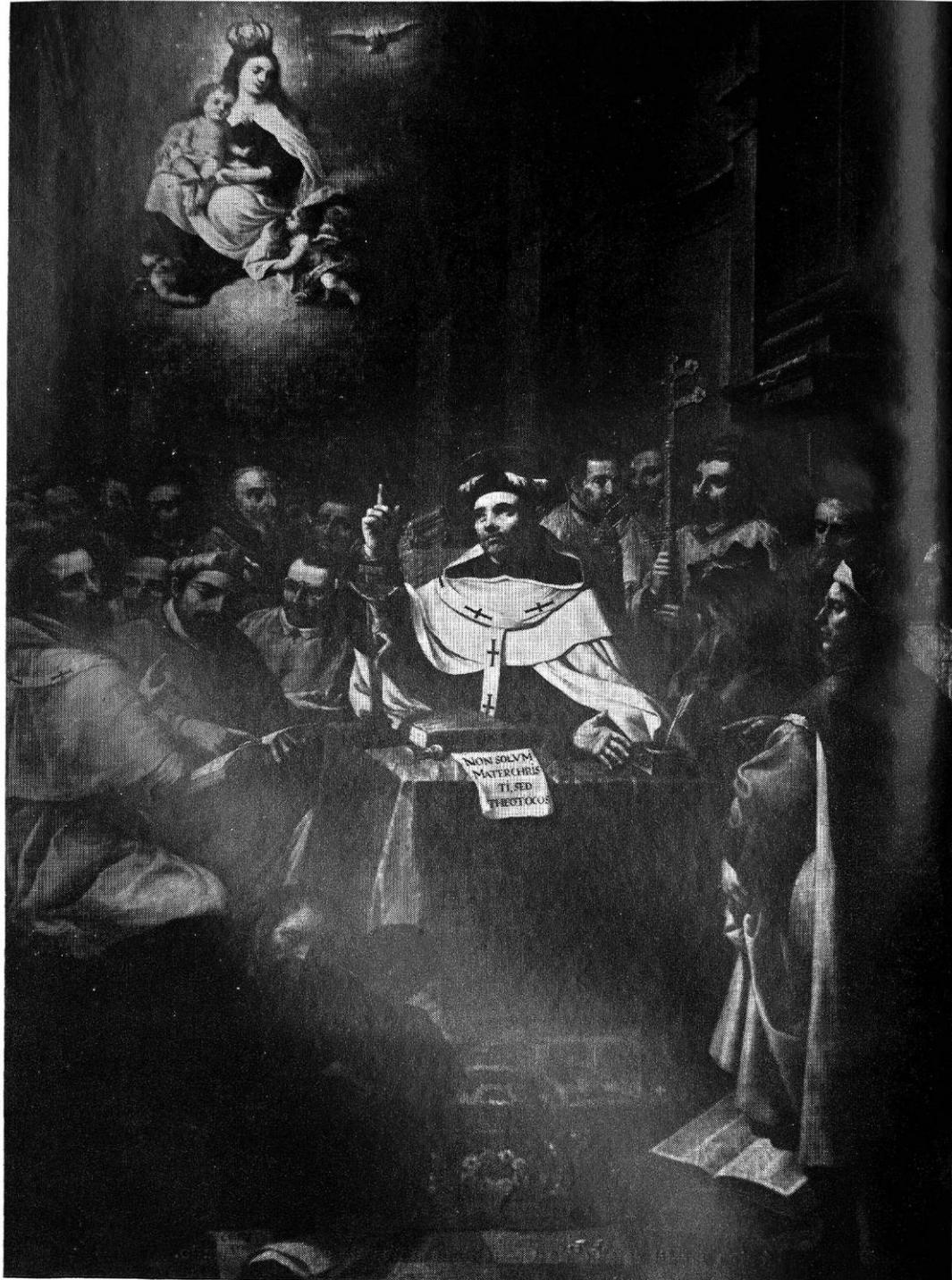


Lámina II.—San Cirilo, por Francisco de Meneses Ossorio.
Museo de Bellas Artes. Sevilla.



Lámina III.—Los Desposorios de Santa Catalina después de su restauración.



Lámina IV.—Parte superior de la Trinidad del Pedroso. National Gallery, Londres.

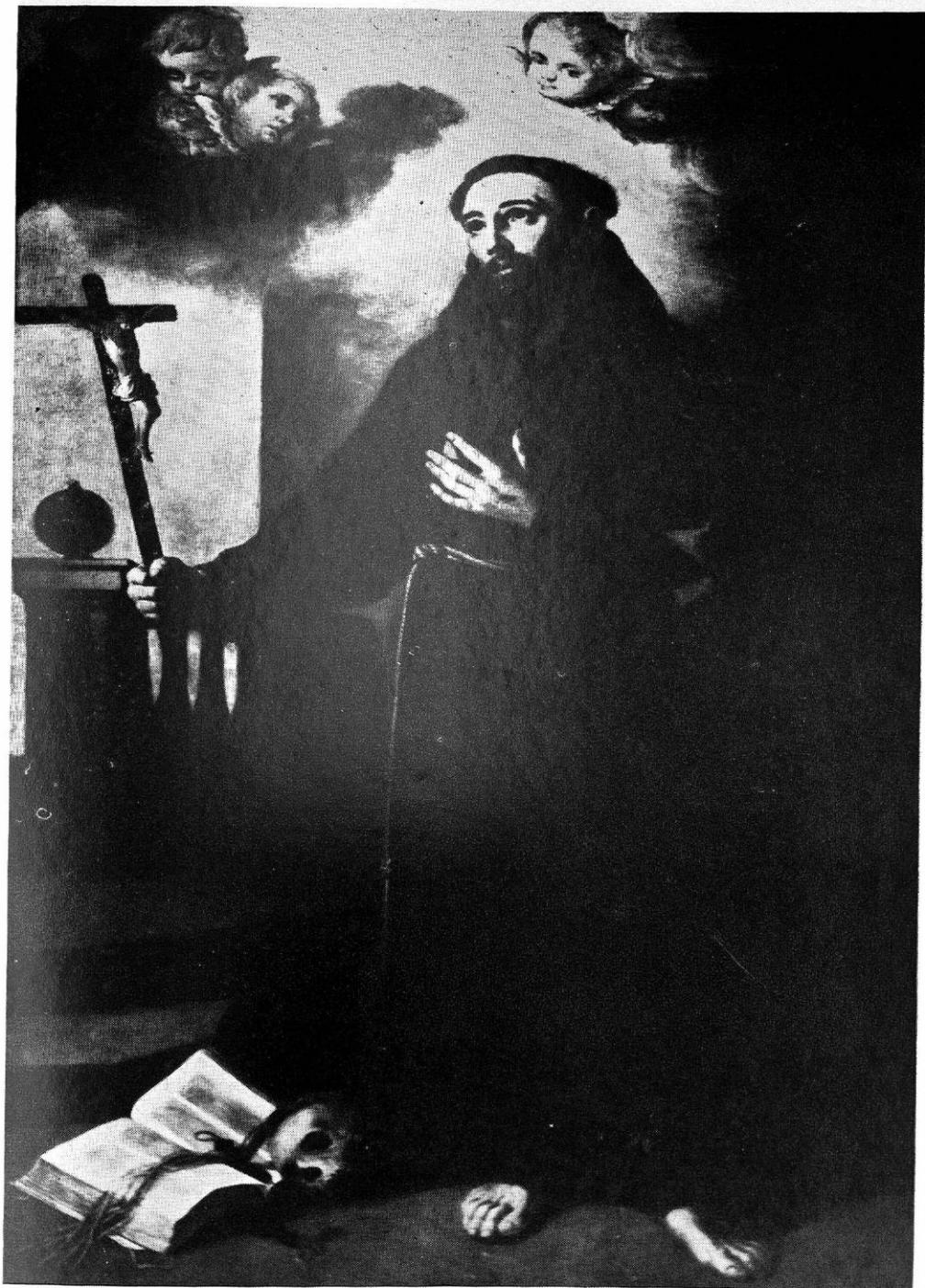


Lámina V.—San Francisco de Asís, por Francisco de Meneses Ossorio.



Lámina VI.—San José, por Francisco de Meneses Ossorio.



Lámina VII.—“El Padre Eterno”, por Francisco de Meneses Ossorio.



Lámina VIII.—El Arcángel San Miguel, por Francisco de Meneses Ossorio.



Lámina IX.—Santo Angel de la Guarda, por Francisco de Meneses Ossorio.



Lámina X.—El cuadro de los “Desposorios”, donde han sido señaladas las zonas dañadas por desgarros y barridos después de la restauración de 1834.

tud, da como probable la llegada de Murillo a Cádiz los últimos días del mes de septiembre de 1680 o a más tardar principios de 1681, opinando que quizás vino por mar, ya que en aquellos tiempos las comunicaciones marítimas entre Cádiz y Sevilla eran excelentes, sobre todo más cómodas para el maestro, que contaba ya sesenta y tres o sesenta y cuatro años. Aunque muy manoseado, con carácter anecdótico en boca de guías turísticos es inevitable dedicar algunas líneas a la famosa caída del artista, de cuyas consecuencias perdió la vida. El hecho está atestiguado (6) desde sus primeros biógrafos y está fuera de toda duda que durante la ejecución del retablo sufrió Murillo un accidente de cuyos resultados murió. Pero hay que señalar que la creencia vulgar de la caída del andamio no tiene ningún fundamento, ya que un retablo en lienzo no se pinta "in situ" como si de un fresco se tratara. Sea lo que fuere del accidente, lo cierto es que la obra quedó inacabada, lo que originó la intervención del discípulo en el lienzo.

La composición del retablo es de gran sencillez. Aparte de un sotabanco y un primer cuerpo sin interés, de madera tallada y bastante pintada imitando mármoles, ocupan todo el resto de su superficie las pinturas, que sin adorno ninguno arquitectónico quedan enmarcadas por sencillos junquillos dorados. La parte superior remata en forma de medio punto.

El retablo está constituido por un gran cuadro central que representa los Desposorios Místicos de Santa Catalina y mide 4,41 x 3,15 m. A ambos lados y en el cuerpo inferior se disponen dos lienzos que representan a San Francisco de Asís y a San José, de 2,10 x 1,25 m. cada uno. Sobre ellos San Miguel Arcángel se enfrenta al Santo Ángel de la Guarda, midiendo ambos 1,26 x 1,15 m. Un Padre Eterno de 1,42 x 3,15 completa con los dos últimos la forma circular de la parte superior del retablo (Lámina I).

Creo poder asegurar que la totalidad de la obra de pintura es de manos de Meneses Ossorio, con excepción de gran parte del gran lienzo central, cuya filiación murillesca me atrevo a afirmar de manera categórica e incluso a insistir que es de las mejores obras que en su vida realizara el insigne pintor sevillano. Desde luego el cuadro ha llegado a nosotros muy destro-

(6) Palomino, Ceán, Tubino, Curtis, Madrazo, etc., dan detalles sobre el hecho.

zado y en cuanto a documentos en que pudiéramos apoyar este aserto, desgraciadamente se han perdido.

El gran conocedor de Murillo, D. Diego Angulo, publicó en 1961 un dibujo perteneciente a la colección Bloch de Londres (7), que representa de manera sumarisima y "garrapateada", según el argot artístico, la total composición, sin omitir detalle alguno, del cuadro de los Desposorios de Cádiz. Después de un minucioso estudio y varias comparaciones con otros dibujos firmados por Murillo, Angulo no encuentra inconveniente en afirmar que el esbozo podía ser de su mano y muy probablemente apunte para el boceto o cuadro. No obstante, el profesor Angulo anotaba en el citado artículo: "Debo adelantar la opinión que en el cuadro de los Desposorios, la intervención de Murillo no ha podido pasar de la composición general. Los modelos de los personajes, todos ellos tan uniformes, *no son de Murillo* y en cambio sí se relacionan con los del cuadro de San Cirilo del Museo de Sevilla, de Meneses, quien según Ponz (8) termina los Desposorios y pinta los restantes cuadros del retablo". (Lámina II). Lo subrayado es mío.

Instalado el cuadro en el Museo de Cádiz en el taller de restauración, tuve ocasión de observar durante muchos días el magnífico lienzo, y conforme la limpieza de la dañada pintura iba avanzando aumentaba en mí la admiración y el convencimiento de encontrarme ante una pintura de primer orden. Con esta inquietud decidí investigar por mí misma las fuentes murillescas que tuviese a la mano y de allí se siguió el volcarme sobre este estudio que se me presentaba muy sugestivo.

Lo primero que llamó mi atención fue la lectura de aquel pasaje citado por el Sr. Angulo del "Viaje de España" de Ponz, sobre el cual se apoyaba para rebatir la creencia de que el cuadro fuese obra de Murillo. La obra de D. Antonio Ponz dice así textualmente al referirse al cuadro gaditano: "...el cuadro de Murillo que esta [iglesia] tiene en su retablo principal representa los Desposorios de Santa Catalina, con el Niño Dios, que está en brazos de la Virgen. Falleció Murillo antes de acabar este bello cuadro *y lo poco que faltaba, esto es, la parte de la gloria*, lo concluyó su discípulo Meneses de quien son otros

(7) Diego Angulo Iñiguez, *Miscelánea Murillesca*, Los dibujos del Sr. Bloch de Londres, pág. 14, A. E. A. núm. 133, 1961.

(8) Antonio Ponz, *op. cit.*, pág. 339, carta VII, Vda. de Ibarra, 1772.

quadros del mismo retablo" (9). Aquí también el subrayado es mío.

Hay que tener en cuenta que antes de haber leído el "Viaje de España" de Ponz, me era evidente la intervención de otra mano responsable de los dos angelillos portando palma y corona, pero tampoco lo era menos que la parte inferior presentaba unos barridos y repintes que bien podían prestarse a confusión.

Romero de Torres, en su Catálogo Manumental de la Provincia de Cádiz, da una noticia algo tergiversada (10) sobre una esquila pegada en el reverso del cuadro, la cual fue recogida también por el Prof. Angulo en 1963. Con motivo de la restauración he tenido ocasión de leer la mencionada etiqueta, que dice así:

"En el año del Sr de 1834 y siendo p^r de este C^o el M. R. P. Fr. Pedro M^a Hurtado se restauraron estos cuadros que contiene este Altar Mayor por el profesor Dn. Gerónimo Molinelli.

A expensas de varios devotos."

La desastrosa restauración llevada a cabo por Molinelli había causado daños irreparables que eran especialmente intensos hasta la altura a la que cómodamente se llega con la mano estando apoyado el cuadro en el suelo. La parte central de esta zona está ocupada por las figuras más importantes de la composición.

Fr. Patricio de Nola de la Curia Provincial de P.P. Capuchinos de Sevilla me proporcionó una noticia sobre los detalles de la restauración (11), y en ella se habla de como se procedió a quitar los cuadros del retablo para su limpieza.

Pero detengámonos primeramente a analizar la composición general del cuadro, en la que todos coinciden en ver una creación de Murillo. De todos los lienzos del insigne pintor, el que más recuerda la composición del cuadro gaditano es el de San Ildefonso del Prado. La distribución de las masas recuerdan enormemente los Desposorios pero con la composición in-

(9) Antonio Ponz, *op. cit.*, pág. 339, carta VII, Vda. de Ibarra, 1772.

(10) Romero de Torres, *Catálogo Monumental*. En la pág. 345 dice: "En el reverso del lienzo se notó un papel perfectamente adherido, cuyo tamaño aproximado era de 25 x 30 centímetros, donde se indicaba el nombre de un fraile que había concluido tan valiosa joya".

(11) P. Nicolás de Córdoba, *Historia instrumental... del Convento de Cádiz*, m. en 1765, continuada posteriormente con más o menos regularidad, por sucesivos cronistas hasta 1835.

vertida, lo que hace sospechar un grabado común para ambos de donde esté tomada. Ni en Bartsch ni en Hollstein he podido encontrar nada, ni tampoco en pinturas de Rubens, Tiziano, Veronés o Rafael que me puedan servir de antecedentes para la composición murillesca.

La línea diagonal que desde la parte izquierda (del espectador) superior del cuadro atraviesa la composición hasta el extremo inferior derecho, está señalada por una ráfaga de luz muy habitual en Murillo y queda equilibrada perfectamente por dos líneas que la cortan perpendicularmente, una inferior constituida por la figura de Santa Catalina, continuada desde la punta de su manto a la izquierda hasta la punta del ala izquierda del ángel mancebo a la espalda de la Virgen, a la derecha. Otra superior queda señalada por la actitud de los dos ángeles que llevan los signos del martirio y la otra pareja que apoyada en una nube contempla la escena. Es una típica composición barroca, irrealidad teatral, escenario de bambalina; es el mundo de la imaginación de Murillo, pero no es solo sabia la traza del cuadro en cuanto a sus líneas sino que existe también un balance perfecto en cuanto a sus masas, luces y penumbras. La pintura además no está solo compuesta en sentido superficial, sino también en profundidad, dada la atmósfera y diferencia de términos conseguidas por Murillo (Lámina III).

Destaca en primer lugar la elegante y bella figura de Santa Catalina. Se trata de un modelo bien conocido del maestro, que se asemeja enormemente a la figura de la dama en la "Visita del Pontífice" que, procedente de Santa María la Blanca de Sevilla, se guarda hoy en el Museo del Prado. Es una mujer de pueblo sevillana a la que ha hermoseedo con riquísimo vestido haciendo bello contraste su actitud sencilla con su tocado real. La postura de la santa mártir es realmente airosa. Murillo ha empleado una postura natural humana, que no tiene nada de artística, embelleciéndola a base de colocar la rodilla a más altura que el pie, acentuando la elegancia con los bien dibujados plegados del paño de rico brocado que desciende desde los hombros de la Santa. ¡Con qué gracia tiene colocada la diadema en aquella cabeza de mujer meridional! Pero donde la limpieza ha permitido descubrir la calidad fuera de lo vulgar de esta figura es en la sutileza y factura de su ropaje. La holgada manga está pintada con una fluidez y una simplicidad que solo pueden ser alcanzadas por un maestro en la plenitud de su vida artística. Su tono rosa violáceo, netamente murillesco, logra a veces suave

calidad de pétalo de flor. Si este cuadro no ha sido pintado por Murillo, ha llegado el momento entonces de preguntarnos: ¿Quién es el admirable maestro que ha llegado a una perfección semejante? Sin ningún género de dudas no es Meneses, que como puede confirmarse en los cuadros por él firmado era un pintor más bien torpe que solo produjo cosas discretas cuando siguió muy de cerca al maestro, como más adelante veremos.

Al lado de esta bella figura digna de un Veronés, están el Niño y la Virgen rodeados de ángeles que en animada conversación o actitud reverente asisten al místico desposorio. La figura del Niño Dios, la más dañada por los barridos, conserva aún una prodigiosa blandura. Los pies están perfectamente ejecutados. En su mano izquierda toma la derecha de Santa Catalina, de acabada factura, centrando así en este punto todo el motivo de la composición y la significación del cuadro.

Todos los personajes de esta bella pintura tienen también una cualidad bien barroca, y es que todos ellos están en actitud dinámica. Y no es ésta solo una actitud física sino que invade también el campo espiritual, pues todos ellos esbozan una sonrisa o, mejor dicho, todos están a punto de sonreír. Esto, por otro lado, es frecuente en Murillo y no precisamente en Meneses. La observación del Sr. Angulo de que las figuras se disponen con mucha uniformidad es muy acertada. Efectivamente, la mitad inferior del cuadro es muy clásica y ponderada, pero no tiene la monotonía del cuadro de Meneses en el Museo sevillano (Lámina II). Desde luego el hecho de haber llegado hasta nosotros este magnífico lienzo tan dañado, nos hace cuidar mucho nuestras afirmaciones a la hora de dar un juicio definitivo sobre lo que es o no de Murillo. Puntualizando con todo rigor diríamos que pertenecen sin duda al maestro el suelo con los escalones, los instrumentos símbolos del martirio, Santa Catalina, la Virgen y el Niño, y los angelillos de la parte inferior, con la excepción del manto de la Santa, cuya factura más dura me hace sospechar la intervención de Meneses. De los ángeles mancebos a uno y otro lado de los protagonistas del cuadro y donde el profesor Angulo ve una monótona uniformidad, es más difícil dar una opinión definitiva. Creo que quizás Murillo no dio en ellos las últimas pinceladas, pero al menos sí los dejó muy adelantados.

Fijemos ahora la atención en las manos. Son manos de trabajadores, humildes. Son inconfundiblemente murillescas. Parece ser que en Rusia está muy en voga Murillo en la actualidad.

Se comprende fácilmente, pues él dignificó como nadie a las personas sencillas del pueblo, las mujeres gitanas, los pilluelos de ojos grandes y profundos que tantas veces repitió en sus lienzos.

Una de las mejores revelaciones logradas con la restauración ha sido el color rojo coral del vestido de la Virgen.

Aparte de este cuadro central, el que más gozaba de filiación murillesca era el que representaba al Padre Eterno. Muchos historiadores lo han dado por certera obra del maestro. Pero justamente donde se ve que no es obra suya es en el rojo del manto. En él Meneses ha querido seguir lo más cerca posible los rojos de Murillo e indiscutiblemente se acerca, pero en esa aparentemente pequeña diferencia hay un abismo entre maestro y discípulo. Precisamente en el vestido de la Virgen encontramos el mismo rojo coral que en la figura del Padre Eterno de la "Sagrada Familia" del Pedroso de la National Gallery de Londres, que repite casi exactamente la composición de la parte alta del retablo de Capuchinos (Lámina IV).

Quisiera referirme ahora a la atmósfera plateada en la que está envuelto todo el espacio que rodea a las figuras. Es una luz que Murillo consiguió en los últimos años de su vida y que se repite también en su más lograda ejecución en el cuadro de la "Estigmatización de San Francisco", en la misma iglesia gitana. Además hay aire entre los cuerpos, circula entre ellos.

Aquella evolución de Murillo, que empieza hacia 1656 (12), ha superado aquí toda técnica. Me atrevo a afirmar que salvo por haber llegado hasta nosotros tan destrozada, esta pintura es en cierto grado digna de compararse, en cuanto a su perspectiva aérea, al propio Velázquez. Además, en este cuadro está Murillo más vaporoso que nunca. Son las últimas consecuencias de aquel "sfumatto" y aquella luz introducida en la pintura del XVII sevillana para cambiar del tenebrismo al barroco por la influencia veneciana de Roelas, la llegada de Londres de Pedro de Moya en 1650, la "Apoteosis de San Francisco de Asís" de Herrera el Mozo en la Catedral hispalense y tantos otros factores que iluminaron la paleta de Ribera en Monterrey e inundaron de luces "rembrandtescas" la obra de nuestro pintor.

Creo que el mensaje artístico de un pintor conduce siempre

(12) César Pemán, *La restauración de la visión de San Antonio de Murillo y el estilo murillesco*, Archivo Hispalense, 2.ª época, núms. 84-85, 1957, págs. 1-5.

a un conocimiento más profundo de su autor. Veamos qué nos dicen de Murillo las consideraciones que hemos hecho sobre esta obra suya. Indudablemente Murillo es un pintor al que no se le ha hecho justicia. Muy exaltado en el pasado siglo, modernamente ha sido bastante olvidado por los tratadistas posteriores y aún no ha salido una monografía, puesta al día, que lo coloque al nivel que su arte, verdaderamente excepcional, merece.

Según podemos deducir de su obra, el maestro sevillano era un hombre sencillo, un artista humilde, inconsciente de su genio. Un rasgo característico de esta modestia suya es que casi nunca firmaba y si —como ahora se supone— apenas se alejó nunca de Sevilla, es evidente que tampoco fue ambicioso. Que era amable y amigable de trato está atestiguado por Palomino y aún agrega “no desdeñaba de tomar corrección de cualquiera”. Con razón siempre se ha dicho que la humildad es prueba del valer.

Toda gran obra de arte supone un sufrimiento en su creación. Es como un parto. Las grandes obras no se ejecutan sin dejar en ellas un poco de vida. Pensemos en Miguel Angel en la Capilla Sixtina o en la enfermedad que costó a Benvenuto Cellini la ejecución del Perseo y en tantos otros ejemplos. Murillo, sin embargo, se me aparece como un hombre sin complicaciones, sin angustia creadora, sin esfuerzo. Quizás le falta el sufrimiento que le hubiera proporcionado una pintura menos religiosa, menos popular. Ese es su único fallo porque donde Murillo es realmente coloso es en sus escenas de costumbre. Recordaré siempre el impacto que me produjo la contemplación de uno de sus “piojosos” expuesto en el Louvre con motivo de la exposición de Pintura Española de 1963. En aquella soberbia pintura, Murillo había captado incluso el calor de los atardeceres sevillanos en un día de estío. En estas escenas es donde se encuentra verdaderamente a sí mismo como tan acertadamente ha observado Lafuente Ferrari: “anima los tema religiosos hasta convertirlos en escenas de género”.

Pero el pintor de las Inmaculadas era hombre optimista y risueño, que pintaba con la espontaneidad inocente de un niño, que no daba importancia a las obras que hacía —de ahí la escasez de firmas suyas que han llegado a nosotros— y que acertó en los tipos que la devoción de su tiempo exigía. Se adelanta al rococó; por eso fue tan apreciado en el XVIII e incluso en el XIX, pero el concepto de la estética moderna tan opuesto a estas corrientes artísticas lo ha relegado un poco en el olvido.

Pero estoy segura de que Murillo gozará muy pronto de una re-habilitación (13).

Hecho este inciso, volvamos a los "Desposorios". La parte de la gloria se presenta a nuestra vista con un doble aspecto. Por un lado se diferencia del resto porque pese a sus desgarrones, según puede observarse en el estudio que hago de la restauración, está mejor conservada y no ha sufrido los terribles barridos del resto. Por el otro, toda la parte superior es de factura mucho más dura, los colores menos sutiles, en una palabra menos buena, por lo que me inclino a afirmar, no solo siguiendo a Ponz, sino porque es bien patente, que la parte alta, o sea, la gloria, es aquella en la que intervino Meneses Ossorio.

De momento la obra se encuentra expuesta en la Sala de Exposiciones del Museo y la luz artificial con que está iluminada no le favorece ciertamente. No obstante, creo que más de uno ha de quedar sorprendido por los resultados obtenidos tras la limpieza. Tampoco le favorece el lugar donde está colocada, pues no permite al espectador retirarse a la distancia que requiere una obra de tales dimensiones. Por último añadiré que los daños sufridos en 1834 no han podido ser restaurados enteramente y aunque éstos no han perjudicado de una manera global a la obra, sin embargo sí ha perdido en detalles y las pinceladas vigorosas y empastadas de todo toque final se han perdido para siempre.

Si como muy acertadamente propugna el Prof. Angulo, el cuadro vuelve a su primitivo retablo, es decir, vuelve a quedar a la distancia para la que fue pintado, estos desperfectos quedarán más disimulados, menos notados. Y allí podrá ser admirado el lienzo, "canto de cisne" del que fue una de las glorias de la Pintura española.

Después de analizado el cuadro central podemos hacernos la siguiente pregunta: ¿En qué otros lienzos del retablo intervino Murillo? Una cosa es cierta e indudable, el resto de los lienzos es de inferior calidad, aunque de primera impresión se pueda incurrir en engaño. Dos de ellos son réplicas de composiciones murillescas bien conocidas. Me refiero al Santo Angel

(13) El profesor Angulo trabaja hace años en este cometido.

de la Guarda y al Padre Eterno (14). El primero es de todos conocido en Sevilla. El segundo repite con ligerísimas variantes la parte superior de la Trinidad del Pedroso, que como se sabe fue pintada para Cádiz también. Por consiguiente es evidente que la concepción total del retablo se debe al pintor sevillano. No obstante hay que hacer dos salvedades. La primera es que aunque algunas de estas pinturas, como las dos antes citadas, repitan composiciones salidas de su pincel, no es menos cierto que entre ellas existen diferencias notables que saltan a la vista. No hay más que echar una ojeada sobre ellas para convencerse que han sido pintadas con otro "temperamento" (15). Por ejemplo, las telas en el cuadro de la National Gallery son nerviosas, arrugadas, vaporosas, de factura suelta y aérea. Las de Cádiz en cambio, en el ropaje de San Miguel, en el manto de San José, en el del Padre Eterno, etc., son planchadas, más amaneradas, de colores más opacos. Igual podíamos hacer con las figuras, en las que cierto desdibujo en el rostro (detalle sobre el que volveré al hablar de Meneses) ponen de manifiesto la intervención del discípulo. En el Ángel de la Guarda se podrían analizar parecidas diferencias con incorrecciones bien patentes no sólo en la mano derecha muy forzada del ángel, a causa de la forma curva por uno de los lados del cuadro, sino faltas ostensibles en el rostro y en las piernas. Tanto este lienzo como el que se le opone, el Arcángel San Miguel, aunque el trazado sea de Murillo, está fuera de toda duda que son totalmente de Meneses.

La segunda salvedad es que, junto a la cita de Ponz (16), cuando Angulo publicó el supuesto dibujo para los "Desposorios", en la misma hoja figuraba otro que según su opinión muy bien podía responder a otro boceto preparatorio para otro de los lienzos del retablo porque cabe añadir otra duda, ¿quedó el retablo realmente terminado como lo había concebido Murillo? ¿No faltan pinturas en la parte correspondiente al bancal? El nuevo retablo, de pésimo gusto, construido en 1834 (17) nos oculta la primitiva estructura del antiguo, que quizás nos hubiera aclarado esta pregunta, pero lo cierto es que el retablo

(14) A. L. Mayer pone en el tomo de *Klassiker der Kunst* tanto los *Desposorios* como el *Padre Eterno* como obras ciertas de Murillo.

(15) He observado que tanto en el cuadro de Londres como en el de Cádiz, la mano derecha de Dios Padre incurre en el mismo defecto, es demasiado pequeña, lo que hace suponer que el dibujo fue ejecutado por el propio Murillo.

(16) Véase la nota 1.

(17) En la Historia Instrumental del P. Nicolás de Córdoba está la noticia de cómo la Vda. de D. Luis Gargollo, con motivo de la restauración de los cuadros, mandó construir a su costa un retablo nuevo en 1834.

tal y como lo vemos en la actualidad tiene una disposición en las pinturas algo extraña, ya que éstas comienzan a bastante altura y en cambio la parte inferior carece en absoluto de ellas (Lámina I).

Con respecto al San José y al San Francisco, diré que corresponden también a creaciones de Murillo, pero el primero es de muy baja calidad, el peor sin duda de todo el conjunto, y el segundo está firmado por Francisco de Meneses Ossorio con todas sus letras, por lo que será estudiado al hablar de este pintor. El San José reproduce casi sin variación alguna (solo los pies de ambas figuras están al revés adelantados y al Niño le falta el canastito) el lienzo de este mismo asunto de Murillo en el Museo de L'Ermitage de Leningrado.

Tras este análisis podemos llegar, pues, a la conclusión de que si bien Murillo es el autor que concibió la totalidad del conjunto o al menos fue el creador del dibujo de todas las pinturas del altar mayor de Capuchinos, solo posó sus manos de artista en el gran cuadro central y aun en éste dejó sin terminar la parte de la gloria.

Ceán Bermúdez, en su *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, introduce a Meneses Ossorio con las siguientes palabras: "Residió en Sevilla hasta entrado el siglo XVIII, donde falleció, y donde son estimadas sus obras sobre todas las de los discípulos de Murillo" (18). Y más adelante sigue: "Concluyó el célebre cuadro del altar de los Capuchinos de Cádiz, que dexó Murillo sin acabar, y pintó otros que están en el mismo retablo".

Meneses, pues, ha de estudiarse en el taller de Murillo, como su ayudante, ya bajo el influjo inmediato del maestro y separadamente, sin su influencia directa.

La obra realizada por Meneses en el altar de Cádiz nos puede servir en primer lugar para referirnos al arte de este pintor bajo la dependencia total a la personalidad potente de su maestro. Porque el retablo de Santa Catalina ejemplifica perfectamente la pintura de Meneses siguiendo de cerca a Mu-

(18) J. A. de Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, ed. 1800, tomo III, L. O. pág. 119.

rillo, de la misma manera que el San Cirilo en el Concilio de Efeso del Museo de Sevilla nos puede servir para tipificar su obra más original y desentendida de la concepción artística del maestro.

Comencemos por el San Francisco, que quedaba colocado en el cuerpo inferior de la parte derecha del retablo (Lámina I). He de confesar que cuando asistí a la operación de desmontar el retablo fue uno de los cuadros que más me llamaron la atención y que a primera vista creí hallarme ante un Murillo auténtico. El cuadro, como el resto de los lienzos, estaba pintado sobre un mantel, cuyo asargado le había producido grandes craqueladuras al arrugarse por la humedad, y el barniz estaba muy oscurecido, aunque no presentaba ningún desgarró. Al limpiarlo se le encontró una firma: "Francisco de Meneses Ossorio". Es muy significativa esta firma. El San Francisco es sin duda ninguna el mejor cuadro del retablo, exceptuando los "Desposorios", por lo que no tiene nada de extraño que en él precisamente dejara estampada Meneses su nombre. Me inclino a creer que desaparecido el maestro no supo resistir a la tentación de firmar su obra (Lámina V), gran diferencia con la actitud humilde de Murillo que tan raramente firmaba.

Está San Francisco representado de pie, sosteniendo en la mano derecha el Crucifijo, mientras que la izquierda la apoya en el pecho. En el suelo un libro abierto sobre el que se extiende una disciplina y un rosario. Junto a él, una calavera. Al fondo, una perspectiva con escalones y una balaustrada. La cabeza del Santo está rodeada de cabecitas de querubines. La composición es buena, con gran equilibrio de luces y sombras. La expresión del rostro es de mucha dignidad y belleza, si bien los labios están acentuados con un toque bermellón algo estridente. Las manos bien dibujadas, pero de factura algo torpe, con pinceladas pequeñas y amaneradas. La perspectiva del fondo es realmente disparatada. Esto es algo que a Meneses se le daba muy mal, como igualmente se aprecia en el trozo arquitectónico que yace en el suelo del cuadro de San José. Este tipo de escalones de mármol murillescó como los que se ven en los "Desposorios" —tan bien realizados que parecen prolongar el espacio real en que nos encontramos— o en el San Antonio de la Catedral sevillana, son de una calidad sorprendente; parece que se siente el frío marmóreo.

Lo más conseguido en esta pintura es la cabeza, que respira una bondad sin límites en su expresión, con una mirada

de alma plenamente poseída por el amor de Dios. Las cabecitas de los querubines son un poco secas, igualmente que el celaje, que es algo pesado.

En el lado opuesto correspondiente aparece San José conduciendo al Niño Jesús (Lámina VI). Este tema tan querido por Murillo es el reproducido por Meneses con mayor torpeza entre todas las demás pinturas que se deben a su mano. La composición es la muy repetida de Murillo, pero en ella ha introducido su discípulo algunas variantes, un trozo arquitectónico en el suelo, sobre el lado izquierdo de San José, terriblemente mal pintado, y en el ángulo izquierdo superior (siempre del espectador) unas cabezas de querubines. En la Biblioteca Nacional hay un dibujo al lavado de Murillo que parece ser el boceto para este cuadro aunque, aparte de las variantes antes indicadas, San José toma al Niño por la mano en vez de por la muñeca como en este cuadro. Sobre este detalle he venido a observar algo que se repite en todos los rostros pintados por Meneses en el retablo, incluso en los que corresponden a la parte de la gloria de los "Desposorios", con lo que aún queda más sostenida nuestra apreciación sobre la parte que corresponde a cada artista en la realización del retablo. Se trata de un estrabismo en el ojo izquierdo, apenas perceptible, pero que he observado en mis años de experiencia en la Escuela de Bellas Artes, en la que vi frecuentemente repetir este defecto en los alumnos que torpean, ante la dificultad que presenta a veces el escorzo de la parte más oculta del rostro. Las manos están también bastante mal dibujadas y los pies son de factura más bien grosera. El vestido del Niño es de un color muy conseguido desde el punto de vista de imitación del maestro, pero la figura está parada, no camina, contrariamente a la característica dinámica que siempre distingue a los modelos de Murillo.

Pasemos ahora a estudiar el "Padre Eterno" (Lámina VII). Como antes indiqué, repite muy exactamente la parte superior del cuadro de Londres (Lámina IV) en lo que se refiere a la figura central. Tiene partes realmente bien pintadas. El rostro es de gran dignidad, cabellera y barbas con gran calidad realizadas. La paloma que representa al Espíritu Santo, "planea" con dibujo muy acertado para la altura a la que ha sido pintada. El manto que vuela por la espalda de Dios Padre está muy conseguido en profundidad. Las dos parejas de angelillos a los lados de la figura central decaen bastante. Los de la izquierda están hasta cierto punto solo abocetados. Los de la de-

recha son de mejor calidad y acabado, pero basta compararlos con los del cuadro de Londres para notar su falta de movimiento, su actitud estática, tan propia de Meneses. El color, aunque imita muy de cerca al maestro, no siempre logra la sutileza ni la suavidad de sus matices, como en el caso del rojo del manto. El ligero estrabismo en el ojo izquierdo es sobre todo perceptible en el Padre Eterno y en el angelillo de cuerpo entero del lado derecho.

Muchos historiadores, al enumerar los murillos de Capuchinos de Cádiz, incluían junto a los "Desposorios" y la "Estigmatización" esta pintura del Padre Eterno, con lo que se viene a corroborar la afirmación de Ceán de que sus obras se confundían con las del maestro. Indiscutiblemente el cuadro tiene empaque y grandeza, y a la altura a la que estaba situado bien podía pasar como obra salida de los pinceles de Murillo. Está muy bien conservado.

Por último, los Santos Angeles (Láminas VIII y IX) son los cuadros de Meneses mejor acabados, yo diría ejecutados con más cariño. La composición, muy forzada por la forma curva de uno de los lados de cada uno de los cuadros, está mejor lograda en el San Miguel. La mano que levanta en alto es de dibujo muy correcto y se recorta en un contraluz de muy bello efecto. Los paños son muy movidos y decorativos, sobresaliendo la nagüeta de color tornasolado, muy bien tocada por transparencias. Los pies son también más correctos que en otros cuadros del retablo. La coraza azul prusia se ha descompuesto con el tiempo, perdiendo mucho color; pero está muy ajustada en cuanto al modelado del torso. En conjunto lo juzgo el cuadro mejor realizado por Meneses, aunque alcanzó expresiones más bellas en el San Francisco y en el Padre Eterno.

La mancha amarilla del vestido del ángel que se contrapone a San Miguel, llena la casi totalidad del lienzo y representa al alma conducida por el Angel Custodio. La famosa creación de Murillo presenta aquí una variante debida a la forma particular del retablo. El brazo derecho no se levanta como de costumbre, sino que en posición natural se proyecta un poco hacia delante. Este miembro ostenta claramente una falta en el escorzo, ¿habrá sido añadido por Meneses, solo, sin la revisión del maestro? El muslo derecho también resulta corto y en el rostro se percibe el defecto de los ojos más claramente que en el resto de los otros lienzos. La figura del niño que repre-

senta al alma es lo mejor de este cuadro. El movimiento al andar, relativamente bien conseguido (Lámina XI).

El conjunto total de estos Meneses es, a pesar de sus defectos, de cierta calidad y acompañan dignamente al cuadro central, sobre todo cuando reconstruido el retablo queden a la altura para la que fueron pintados. De momento se exhiben en la Sala de Exposiciones del Museo. Estoy completamente de acuerdo con los que propugnan que los cuadros deben volver a su sitio primitivo porque ganarán en efecto y estarán mucho más puestos en valor.

Al quedar albergados en el Museo Provincial de Bellas Artes los cuadros del retablo del Convento de Capuchinos, en espera de lo que haya de proveerse sobre su destino definitivo, no podía prescindirse de una restauración adecuada que permitiera su exhibición en un Museo en forma decorosa y apropiada a su interés.

Esa restauración se llevó a cabo, en efecto, hace unos años, habiéndose confiado al profesor D. Manuel López Gil que durante bastantes años ha tenido a su cargo la tarea de conservación técnica y restauración de las pinturas del Museo.

Sinceramente creo que no hay en España profesional que le supere en competencia y esmero en el tratamiento de la pintura al óleo sobre lienzos, según las prácticas de los artistas sevillanos del siglo XVII. Algunos de los cuadros más importantes del Museo de Sevilla y de la Catedral hispalense han pasado por sus manos. En el Museo de Cádiz y en numerosas colecciones desde esta ciudad hasta Barcelona, cuadros de mucho interés y en especial obras de Murillo y Zurbarán han experimentado en sus manos verdaderas resurrecciones.

Los cuadros del retablo de Capuchinos bien necesitaban de cuidados. Al plantearse el problema de su restauración hubo de emprender un examen a fondo de las pinturas por encargo del Director del Museo, con objeto de informar a la Superioridad y proponer lo pertinente. Ello me permite ahora presentar el estado de la cuestión y las soluciones buscadas y conseguidas.

El cuadro central de los "Desposorios" de las grandes dimensiones que ya conocemos (4,41 x 3,15 m.), presentaba un estado de conservación que podía calificarse abiertamente de

pésimo, a causa de las crueles limpiezas y tratamientos sufridos a través de su historia y de las injurias del tiempo. Tantas eran las pérdidas materiales experimentadas que de tratarse de obra de menos interés artístico e histórico en la vida de su autor y del convento gaditano, hubiera sido muy dudoso que valiera la pena acometer su restauración.

Un recorrido minucioso de la superficie del cuadro procediendo de abajo arriba me permitió observar sobre el borde inferior un desgarrón de sesenta centímetros, cruzado por otro de catorce, en tal forma que el desgarro había arrastrado la pintura, que faltaba en cierta extensión. Una de las roturas alcanzaba la figura de la Santa, interesando un pie y parte de la vestidura. Dos angelillos de esa parte baja estaban enteramente repintados. Existían también barridos y destrozos en la cara y manos de los angelillos en el centro de la composición. Seguían los barridos y repintes por el centro del cuadro, en cuya zona alcanzaban a los ángeles que sostienen la palma y algo menos el de la corona de flores. Las nubes sobre la cabeza del Divino Niño, con su bello tratamiento del efecto lumínico, estaban tan casi maltratadas como la primera de las cabecitas angélicas inmediatamente encima.

En las figuras centrales, las cabezas de la Madre y el Niño habían sufrido una atrevida limpieza y unos retoques desgraciadísimos. Las cabezas de los tres ángeles que forman grupo a la derecha habían sufrido igualmente grandes barridos, seguramente por obra de la drástica limpieza a la que fue sometido el cuadro, con especial "esmero" en sus partes principales. Se confió al bermellón el trabajo de reavivar las figuras con profusos toques en las frentes, narices y bocas.

La arcada que compone el fondo a la parte de la derecha, presentaba también varios desgarrones, así como el lado oscuro hacia el centro del cuadro.

En la parte izquierda la misma predilección por tocar las partes importantes de la pintura, y así todo el trozo iluminado de Santa Catalina —cabeza, mano y manga, cadera— estaban igualmente barridos. También la cabeza del ángel que está detrás de ella. La que menos ha sufrido es la parte alta del lienzo. Hay más bien manchas que repintes, evidenciando cómo los restauradores se ocuparon menos de esta zona, que les aparecía como menos importante o de más dificultoso tratamiento.

Toda la superficie del cuadro en general presentaba la pintura muy "pasmada" y zonas blanquecinas atacadas por las

goteras y filtraciones de yesos y cales, situación seguramente muy agravada en los últimos tiempos, desde que se iniciaron los derribos en el convento que afectaron a la seguridad del muro de cabecera de la iglesia en que se asentaba el retablo.

Es curioso observar cómo comparativamente el estado de conservación de los otros cinco cuadros del retablo —el rompimiento de la gloria con la figura del Eterno en la parte superior y los ángeles y los santos de los cuadros laterales— era notablemente mejor que el de la pieza central. Las huellas del tiempo eran las mismas, pero las de la mano restauradora apenas existían más que en el Padre Eterno y algunas de las cabezas angélicas que le acompañan, demostrándose que fue precisamente el afán de limpiar y de prestar cuidados excesivos por mano más pretenciosa que experta, lo que produjo los mayores males en la parte más prestigiosa del retablo. De modo que una observación atenta y de cerca, al comparar las figuras del cuadro central y las de los laterales, producía la impresión triste pero evidente de que las figuras de más calidad habían sufrido mucho, mientras que las laterales se conservaban en condición muy discreta, pero su calidad es manifiestamente inferior.

Ya sabemos que fuera del retablo hay otros dos cuadros de Murillo de positivo interés, la Inmaculada Concepción y particularmente el de la Estigmatización de San Francisco de Asís.

El estado de conservación de la Inmaculada era desastroso. Tal vez sufrió algún accidente de parte de los agentes naturales, exposición al sol o filtraciones, a consecuencia de lo que debió ser sometido a una limpieza con agentes enérgicos hasta el punto de presentar partes enteramente borradas o con grandes destrozos, como los angelillos portadores de emblemas concepcionistas. Sin embargo se aprecia aún en el cuadro y en sus partes mejor conservadas alta calidad artística. En su actual estado sería difícilmente posible pronunciarse categóricamente sobre el grado de ejecución personal del maestro que el cuadro encierre.

Mucha mejor suerte ha cabido a su compañero el San Francisco de Asís. Evidentemente estos dos cuadros no han sido en rigor compañeros nunca. El uno es de proporciones verticales, el otro —el San Francisco— horizontales. El estado de conservación de este último, muy discreto, permite apreciarlo como obra sumamente sentida y cuidada. Fue concienzudamente restaurado hace varias décadas por el pintor gaditano D. Felipe

Abarzuza, y aunque se aprecia una importante restauración entre la cabeza y el hombro del santo, el conjunto de la pintura quedó a salvo de atrevimiento y desaciertos, conservando bastante bien limpios los valores de sus penumbras y el fundido de sus misteriosas y plateadas luces, el soberbio vigor de su cabeza y la profundidad de sus ojos empañados de lágrimas. El país del fondo resulta altamente característico del maestro.

Como ya tengo referido, el restaurador Molinelli debe ser considerado como el autor de la mayor parte de la desgracia experimentada por el cuadro central; no por cierto por falta de interés, ya que quedó tan persuadido del valor de su obra como para perpetuarla en el billete adherido en 1834 al reverso del lienzo, según ya hemos explicado.

Tal es el material que fue confiado al Sr. López Gil. Terminó todo el trabajo salvo en lo que se refiere a la Inmaculada y en la forma que pasamos a exponer.

La primera parte del trabajo consistió, como era obligado, en la formación y sentado de la pintura.

El gran cuadro central y también los dos laterales de San José y San Francisco de pie, han sido forrados de tela de lino y el color ha sido sentado hasta conseguir que los bordes de las craqueladuras, antes muy levantadas en ciertos trozos, llegaran a enrasar totalmente con la superficie pintada.

Dado el clima de Cádiz, húmedo en general, pero en el que durante el régimen de los vientos de Levante veraniegos se desarrollan fuertes periodos de aire seco, los cuadros han sido sentados sobre tableros de viruta comprimida, sobre cuyo uso se tiene adquirida experiencia satisfactoria en Cádiz. Esto permite una eficaz protección contra la humedad, pero tampoco prejuzga nada, pues en cualquier momento los lienzos pueden ser fácilmente levantados de nuevo de ese respaldo.

Una vez salvada la solidez de la pintura se procedió a la limpieza. Comprobada mediante análisis con agentes adecuados la dureza de los repintes, y la extensión y la importancia de los barridos, se procedió al levantamiento del barniz. Se emplearon al efecto el alcohol etílico, el aceite esencial de espliego, la esencia de trementina y un barniz de resina blanda.

A continuación se procedió a empastar las partes que lo necesitaban hasta obtener la superficie lisa y nivelada que los cuadros requerían. Al efecto se ha usado un estuco sensiblemente semejante al empleado por el pintor en el siglo XVII.

Seguidamente se emprendió la parte de verdadero valor artístico y en la que el restaurador ha de estar equipado de fina sensibilidad, dominio del oficio y perfecta compenetración y conocimiento con el estilo y procedimientos del maestro cuya obra se restaura, como es el caso de López Gil con respecto a Murillo. Los repintes se planteaban al temple, y a la vista y tanteo de los efectos se perfeccionaban al aceite, usando colores de la marca comercial Rembrandt pero extrayéndoles el aceite antes de su uso y moliéndolos después al barniz y usando solamente las tierras, ocre y negros que se aprecian en la correspondiente paleta de Murillo.

El restaurador hubo de aplicar su maestría a trozos en la cabeza del cuadro central, cuyo estado de descomposición y ruina en ciertas partes ya hemos descrito. En los fondos ha habido que entonar las partes renovadas con las mejor conservadas de lo existente, tomando todas las precauciones que la experiencia profesional aconseja sobre el "torcido" de los colores nuevos, al lado de los antiguos.

En ciertas partes interesantes, notablemente de las manos y traje de Santa Catalina, ha sido posible, por contra, llegar a conservar la existencia de ciertos arrepenimientos del original que milagrosamente se habían salvado de la acción destructora del tiempo y de los hombres, de modo que allí puede observarse todavía el trabajo directo del pincel, o mejor dicho de la mano y el cerebro que lo guían.

En la Inmaculada Concepción no había otro recurso que conservar la obra en su forma destruida o intentar unos repintes discretos en la medida en que puede llevarlos a cabo un buen conocedor del maestro original bajo la guía de los vestigios conservados. Es lo que se ha hecho con la mayor prudencia y sobriedad posibles.

El resultado de tan paciente y comprometida obra creo que es el mejor que pueda pedirse a un trabajo de restauración: respeto absoluto de lo auténtico, disminución al máximo de las intervenciones y en este caso limpieza de los anteriores añadidos desgraciados. El quitar aun lo fuertemente adherido es casi siempre relativamente posible disponiendo de los conocimientos y elementos técnicos necesarios. Más gravedad tiene lo desaparecido: los barridos y roturas. En alguna parte cabe completar de un modo puramente mecánico aquello cuya desaparición resulta evidente y sin problemas, pero en todo otro caso

ninguna invención puede suplir al original perdido ni debe naturalmente autorizarse.

Creo que en estos cuadros se ha procedido de una manera ejemplar si no espectacular, cosa que no permitía el fuerte desgaste de la materia sobre la que se obraba.

Así y todo creemos que si los expertos tienen ocasión de contemplar estos cuadros una larga temporada —ya demasiado larga— bien expuestos en el Museo, algunos de ellos y en especial la “Estigmatización de San Francisco” se ganarán el puesto que se merecen en la estima general y ocuparán de derecho el lugar que les corresponde en la producción de su genial autor.

María PEMAN

