

Recuperación del patrimonio artístico e íconográfico de la Iglesia de la Santa Caridad mediante la reproducción pictórica de cuatro cuadros de Murillo

Fernando García García

Departamento de Dibujo, Facultad de Bellas Artes Sevilla.

Gustavo Domínguez Moreno

Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes Sevilla.

1. INTRODUCCIÓN

Normalmente asociamos las obras de arte con el momento en que fueron creadas, pero el tiempo es un concepto difícil de definir en relación a esas obras que adquieren el rango de universales. ¿Permanece el sentido de la obra cuando su estilo y su “época” ha pasado? ¿Cuál es el tiempo de un cuadro? ¿Cómo podemos valorarlos fuera del momento de su creación? ¿Cuál es el significado de una obra para los espectadores actuales con respecto a los del tiempo en que fue creada?.

El arte tiene la virtud, o el sino, de ser reinterpretado por cada generación de espectadores, artistas o estudiosos que redescubren una obra y la hacen suya. Y poco pueden tener que ver las lecturas actuales sobre un cuadro de Botticelli, por ejemplo, con las intenciones originales y los códigos simbólicos de su autor primigenio. Quizá por eso el oficio de la copia, tan practicado en las academias del pasado, haya caído en un cierto descrédito. Para qué copiar obras que son irrepetibles y que no percibimos de la misma manera que sus autores y coetáneos.

Frente a este convencimiento, en ocasiones surgen necesidades que hacen replantearse la utilidad de la copia en relación con nuestro actual sentido del patrimonio.

Este fue el caso del trabajo que presentamos. Este trabajo replantea el concepto y la utilidad de la copia con relación a la recuperación de un patrimonio intangible formado por la iconografía y el ideario que da lugar a toda una obra de creación integral e integrada por todas las bellas artes: la iglesia de la Santa Caridad. Concretamente se trataba de reintegrar la información que en este sentido, aportaban cuatro cuadros de grandes dimensiones que fueron “sustraídos” en 1810 de la Iglesia de la Santa Caridad, durante el expolio sistemático llevado a cabo en la ciudad de Sevilla por las tropas francesas de ocupación del Mariscal Soult. Tras la Guerra de la Independencia, estas obras no volvieron a las paredes de la iglesia para las que fueron creadas, y su falta era una herida abierta que dejaba mutilado el programa iconográfico que el ilustre fundador del Hospital de la Caridad, D. Miguel de Mañara, había encargado para su iglesia en plena ebullición del Barroco sevillano. Ante la imposibilidad de recuperar los originales o de conseguir la permanencia en la iglesia de unas copias ya existentes realizadas por el pintor Joaquín Cortés a principios del S. XIX y que hoy se encuentran en el Palacio de Aranjuez, los hermanos de la Santa Caridad, asesorados por el reconocido historiador D. Enrique Valdivieso, optaron por encargar unas nuevas copias para completar el malogrado programa iconográfico. Un programa donde estas cuatro escenas simbolizan a su vez cuatro de las siete obras de misericordia representadas en el templo. Seis de ellas correspondientes a Murillo y la séptima, enterrar a los muertos, que quedaría representada en el propio retablo de Simón de Pineda y Roldán.

Los cuatro cuadros expoliados fueron “La curación del Paralítico” (visitar a los enfermos), actualmente en la National Gallery de Londres; “Abraham y los tres ángeles” (dar posada al peregrino), en el museo de Ottawa; “El regreso del hijo prodigo” (vestir al desnudo), en la National Gallery de Washington; y “San Pedro liberado por el ángel” (socorrer a los presos), en el Ermitage de San Petersburgo.

El equipo encargado de la realización de dichas copias estuvo formado por el restaurador Juan Luis Coto Cobo y por los profesores de la Facultad de Bellas de Sevilla Artes Gustavo Domínguez y Fernando García García contratados a través de un proyecto de

investigación gestionado por la Fundación de Investigación de la Universidad de Sevilla (FIUS), desarrollándose desde abril de 2007 hasta octubre del 2008,



Grupo de trabajo formado por Fernando Garcia, Gustavo Domínguez y Juan Luis Coto.

2. METODOLOGÍA

El objeto principal por el que se decidió la realización de estas copias fue el de devolver el aspecto primitivo de la iglesia, ya que con la falta de los originales se había perdido el sentido conceptual con el que fue ideada por Miguel de Mañara.

Éstas debían de ser acordes al entorno sin diferir cromáticamente de aquellas que aun se conservaban in situ y que habían sido recientemente restauradas. Debían por tanto mantener la expresividad y el lenguaje que Murillo les concedió, además de buscar la mayor fidelidad con los originales. Por lo que este trabajo se debe considerar por lo tanto como un ejercicio de “reintegración” en el amplio sentido de la palabra, de las partes perdidas de la iglesia entendida como obra completa. El proyecto se realizó por estas cuestiones en las instalaciones del Hospital de la Caridad, buscando el referente directo para que fueran armónicas con las originales que aún se conservaban en el templo.

Tras un estudio inicial de su composición y dibujo se procedió a la reproducción de las obras mediante una combinación de técnicas pictóricas tradicionales y de nuevas tecnologías.

- Documentación, reprografía digital y dibujo previo:

La documentación con la que se contó para la realización de dicha trabajo fue la proporcionada por los museos, de diversa calidad y que mostraba el desigual estado de conservación de las obras. Esta documentación inicial consistía en dos transparencias fotográficas de 18 x 24 cm. (“Curación del paralítico” y “Regreso del hijo pródigo”) otra de 9 x 12 cm. (“Liberación de San Pedro”) y una cuarta en soporte digital (“Visita de los tres ángeles). Al recibir el material, se comprobó la diferencia en su estado de conservación, así por ejemplo el deterioro de “La liberación de San Pedro”, era mucho mayor que el de los demás, mejor conservados y con restauraciones recientes. Para evitar estas diferencias se procedió a una “restauración virtual”, eliminando los daños más evidentes como alteraciones del color, de los barnices superficiales y de los repintes, aplicando primero retoques digitales a las fotografías y posteriormente unificando los tonos reales con los originales de Murillo aún conservados en la institución y recientemente restaurados, obteniéndose varias fotografías generales y numerosos detalles .

Para ser fieles en el dibujo respecto con los originales se aseguró el traslado del dibujo al tamaño original con la máxima fidelidad mediante diversas técnicas reprográficas, trasladándose las líneas fundamentales sobre el soporte, previamente preparado con las preparaciones e imprimaciones adecuadas.



Paso del dibujo al nuevo soporte.

- Proceso y procedimientos de ejecución:

Durante el proceso de ejecución de las obras, se visitaron los talleres del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, donde se estaba restaurando el cuadro “Santa Isabel de Hungría Curando a los Tífosos” del mismo autor y destinado a compartir espacio con las obras reproducidas. Esta visita aportó una visión directa del cromatismo original y del tratamiento de la capa pictórica que sirvió para aportar unidad a las alteraciones observadas en las diapositivas.

Para las copias se utilizó el mismo procedimiento que en los cuadros de la época, pero empleando para el color previo materiales actuales, con la introducción en la primera base de colores acrílicos.



Primera mancha magra sobre una imprimación coloreada

Posteriormente se aplicó la pintura al óleo estudiando la dirección, textura e incluso el grosor de cada pincelada, en un intento de acercamiento lo más fiel posible a las calidades plásticas del original.



Acabados con óleo

Los materiales se eligieron en función de la perdurabilidad y de la estabilidad cromática. Como soporte se optó por una pieza de lino de trama media, del tipo llamado tafetán de similares características en densidad de hilos a la utilizada por Murillo. Esencialmente, el procedimiento pictórico empleado y la preparación de la tela reproducen los empleados de manera generalizada en el S. XVII. Montadas sobre bastidores de 235x260 cm, compuestos por unos maderos perimetrales de 7,5 cm. de ancho por 2,5 cm. de grosor, con una doble cruceta central y cuñas de madera para regular los cambios de dilatación y contracción.

En cuanto a la ejecución de la capa pictórica, al equipo le preocupaba que las copias no resultaran una simple traslación superficial de la imagen icónica, sino que el proceso de ejecución “de dentro a fuera” reprodujera de alguna manera el proceso del pintor original. La formación como pintores era importante en este aspecto, puesto que se trató de desentrañar cómo estaba aplicada y tramada la pintura, qué soluciones expresivas se habían aplicado y cómo la amalgama oleaginosa había dado lugar a la “belleza” original de las obras de Murillo. En relación con las copias de Cortes, con un acabado academicista y decimonónico, pulido y falto de viveza pese a su corrección, nosotros queríamos dotar a las nuestras de la gestualidad original, de las pinceladas frescas y desenfadadas del maestro Murillo. Un verdadero problema, puesto que cada pincelada es un acontecimiento único fruto de contingencias incontrolables incluso por el que las ejecuta. En una

pincelada, intervienen la intención, la audacia, las capacidades motrices del cuerpo que las traza, el azar, la maestría, y finalmente la decisión del autor de que sea esa y no otra la pincelada que permanece como definitiva. Cada pincelada es pues un accidente, es decir, sucede en un tiempo concreto y un espacio concreto y gracias a un gesto único de un individuo único.



Fragmento de Abrahán y los tres ángeles comparado entre la copia de Cortés, el original en estado de deterioro y el resultado de la copia



El regreso del hijo prodigo Comparación entre la copia de Cortés, el original en estado de deterioro y el resultado de la copia.

3. RESULTADOS

Las cuatro copias terminadas, con sus nuevos marcos también realizados al efecto por un equipo de artesanos del oro y la madera, se encuentran ubicadas en su lugar definitivo. El resultado es la devolución de las imágenes al lugar para el que fueron creadas, con ello, no sólo se completaba el sentido simbólico de la iglesia, sino el ritmo compositivo con el que Murillo dotó a todo el conjunto a modo de friso.

A pesar de conocer al milímetro cada parte de las obras, no ha sido hasta su colocación cuando se ha descubierto este interés compositivo que conecta los cuadros restituidos con los originales conservados en el templo.



Resultado final El regreso del hijo prodigo y Abraham y los tres ángeles



Resultado final La curación del Paralítico y San Pedro liberado por el ángel

4. CONCLUSIONES

Las obras terminadas “encajan” y muestran cómo esas formas siempre han pertenecido a ese espacio para el que fueron proyectadas por su autor originario.

El trabajo aporta además una nueva reconsideración de la “copia” como recurso para la recuperación de un patrimonio cultural mutilado, que además confiere un valor añadido al patrimonio artístico e histórico de la institución, al estar realizado de forma artesanal.

La fidelidad de las copias respecto a los originales, ha sido satisfactoria, tanto es así que el profesor Enrique Valdivieso considera que estas copias se acercan más al espíritu de las originales, que las desarrolladas por Joaquín Cortés. Y es aquí donde se plantea una nueva reflexión en torno a la copia como interpretación siempre condicionada por el “ojo” del copista. Cortés sin duda estaba más atento a los valores preciosistas del icono propios de una concepción de la pintura ligada a un academicismo aquilatado en su tiempo, mientras que nuestra intención, sin duda condicionada por toda la historia reciente de la pintura, ponía en valor la gestualidad y la riqueza plástica de la capa pictórica murillesca. No existe por tanto copia sin interpretación, toda copia está condicionada por los valores de la época en la que se realiza. Nuestro intento de reproducir pinceladas y gestos concretos está condicionado, sin duda por el bagaje de siglos y la sucesión de movimientos como el Impresionismo, el Expresionismo Abstracto etc., que han vertido su interés por las cualidades expresivas del gesto y la pincelada. Gracias a este bagaje, hemos podido acercarnos a este aspecto concreto de los originales que pasaron desapercibidos al pintor decimonónico.

Sobre éste asunto es muy ilustrativa la anécdota que Ludwig Richter describe en su biografía, en la que narra como poco después de 1820, dos grupos de artistas jóvenes franceses y alemanes tras visitar el paisaje de Tivoli en Roma decidieron realizar una copia del cuadro. La historia habla de como los franceses enfocaron la copia con pinceles grandes y de cerda aplicando grandes cantidades de pintura mientras que los alemanes ofendidos por la forma arrogante de actuar de los primeros, decidieron orientarlo de manera sutil y minuciosa, aunque ambos esforzados en expresar el motivo tan objetivamente como pudieran.

Sin embargo, al finalizar la sesión y al comparar los resultados, sus transcripciones fueron muy diferentes, como cuenta el autor Gombrich, E.H. (1960):

El temple, el color, incluso los contornos del motivo, habían experimentado una sutil transformación en cada uno de ellos (...), aquellas diferentes versiones reflejaban los diferentes caracteres de los cuatro amigos; cómo, por ejemplo, el pintor

melancólico hizo más rectos los contornos exuberantes y realizó los matices azules¹.

No cabe duda que cuestiones como el estilo, la escuela y el temperamento artístico llevan a la irrevocable interpretación subjetiva del modelo en la obra, infiriéndole por lo tanto un nuevo significado que lo distancia del original y que como ilustra la famosa definición de Émile Zola, el arte es un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento.

A pesar de esta conciencia sobre la interpretación inherente al oficio de la copia, podemos concluir que con el planteamiento diseñado para la realización de estas copias y la elaboración de un procedimiento artístico adecuado, se ha conseguido aplicar una metodología ajustada, que de manera general puede ser aplicada en diversas circunstancias.

La ejecución de estas copias con procedimientos similares a los usados en la época, garantiza, por tanto, con la adecuada pericia en su ejecución, la integración en el conjunto. Los “nuevos” cuadros se funden sin estridencias en el entorno, por lo que la intención inicial se ha visto cumplida.

5. REFERENCIAS

Al tratarse de un trabajo fundamentalmente práctico, además de la bibliografía habitualmente conocida sobre la obra de Murillo, las fuentes de referencia más importantes han sido las tomadas de fuentes directas, ya que contamos con el privilegio de poder acceder al estudio directo de las obras de Murillo conservadas en la Catedral de Sevilla, restauradas por el director técnico del proyecto Juan Luis Coto, además del estudio directo de la obra en restauración anteriormente mencionada en los talleres del IAPH, además de las copias encargadas por Carlos IV a Joaquín Cortés, dentro del estilo de la época, para el Museo de Bellas Artes de Madrid, copias que fueron realizadas en los Reales Alcázares, y que estuvieron expuestas en la entidad durante la ejecución del

¹ GOMBRICH, E.H. (1960): Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología y la representación pictórica, Ed. Phaidon, Londres, 2002. p.236.

trabajo. Además contamos con la supervisión y el asesoramiento de D. Enrique Valdivieso, que con su erudición sobre la pintura del S.XVII en general y de Murillo en particular, supuso una fuente de referencias inestimable.

BIBLIOGRAFÍA

GOMBRICH, E.H. Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología y la representación pictórica, 2002. 236.