MEMORIA DE LA RESTAURACIÓN DEL S. ANTONIO DE MURILLO EN EL ARCHIVO DE LA ACADEMIA DE S. FERNANDO

Carmen RALLO GRUSS

ATRIO 7 (1995). Págs. 77-93

Pocos documentos existen en nuestro patrimonio cultural que nos aporten datos para la historia de la restauración de las obras artísticas de este país, de aquí el interés por el manuscrito perteneciente al Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (signatura 45-6/1), donde se refiere, con toda clase de detalles, la intervención que se realizó sobre una obra cumbre de la Catedral de Sevilla: la Visión de San Antonio de Murillo, situada en la Capilla Bautismal de dicha iglesia.

El documento, si conocido por referencias [1], no ha sido hasta ahora publicado con sentido crítico, quizás porque hasta hace poco esta clase de documentos eran valorados por el historiador tanto en cuanto a la propia obra de arte se refería, no como información técnica de un conocimiento que cada día más va ocupando su sitio en el campo del saber, lugar equidistante de la ciencia, las bellas artes y la historia: la restauración.

Pero además de constituir un aporte de datos en el terreno de la restauración, el manuscrito al que nos referimos tiene gran importancia por el valor del cuadro al que se refiere, obra cumbre en la producción de un gran pintor, y por los acontecimientos históricos que rodearon a esta obra, sucesos que la hicieron popular y mundialmente conocida en el tiempo en que se realizó el tratamiento de restauración [2], y que impulsaron al Director de ésta a dejar constancia escrita de todo lo ejecutado, hecho casi inédito en su tiempo.

El documento es autógrafo, es decir, es el propio Nicolás Gato de Lema, ilustre Académico y restaurador, nombrado por la Academia Presidente de la Comisión que se encargaba de restaurar el cuadro en cuestión, quien, con una grafía cuidada que testimonia un trazo firme y regular, escribe esta Memoria, que dirigirá a los miembros de la Academia. Será leída en la sesión ordinaria del 12 de Junio de 1876, por ella serán felicitados en sendos oficios replicatorios los tres personajes de este relato, y será publicada en la "Gaceta".

Comencemos la historia por los hechos antecedentes a la restauración, que facilitan la mejor comprensión de la patología del "enfermo". Para mayor dramatismo sigamos a Boutelou [3], que nos narra lo siguiente:

"Nadie podía imaginar que hubiera gentes tan perversas que se atrevieran a atentar contra esta maravilla del genio; mas, por desgracia, en la mañana del 5 de noviembre de 1874, los habitantes de Sevilla, supieron con asombro que una mano inicua había profanado la obra maestra de Murillo, cortando la figura del Santo y robando el trozo de lienzo en que estaba pintada..."

La obra, de grandes dimensiones [4], en la madrugada de la fecha mencionada, fue mutilada, robando el fragmento de lienzo que contenía la figura del santo, eje principal de la composición del cuadro [5], de unas proporciones de 7 por 5 pies [6]. Se dio publicidad internacional al asunto, y, por suerte, al poco tiempo (exactamente el 2 de enero del siguiente año), fue ofrecida por Fernando García Vinuesa a un marchante de cuadros o anticuario de Nueva York, Mr. Williams Schaus. Apercibido por éste el cónsul español, D. Hipólito de Uriarte, se realizó la compra en cincuenta dólares, o doscientos cincuenta, o mil ochocientos reales (lo que podría ser semejante a la primera cantidad), según distintas fuentes [7], devolviendo el fragmento de la obra a Sevilla, a donde llegó en un barco procedente de Filadelfia el 21 de febrero.

El estado en que volvió este fragmento era lastimoso, peor que en el que había salido: el

ladrón, que cortó precipitada y descuidadamente el trozo de lienzo, con motivo de "adecentarlo" para su venta, lo había vuelto a recortar con la intención de encuadrar sus contornos, de aquí la pérdida de zonas del soporte tela; el "cuadro" resultante lo había mal clavado en cuatro listones a modo de bastidor, con tan poco cuidado, que durante el viaje de regreso se desprendió el larguero superior y causó pérdidas irreparables en la capa pictórica de la cara del Santo, de la que prácticamente sólo quedó el contorno.

Vuelto a Sevilla, y dada la gran importancia del asunto, varios mecenas ofrecieron su restauración, tanto el Cabildo Catedralicio como el Ayuntamiento querían financiar la operación, la Academia de San Fernando de Madrid, como veladora de las Bellas Artes en todo el territorio nacional [8], también propondría su colaboración... Al fin, se llegaría a un acuerdo, las dos primeras corporaciones pondrían los medios, creando entre ambas una comisión mixta de supervisión; la tercera, los técnicos, que dirigirían la restauración.

Tres técnicos elegidos por la Academia fueron nombrados, Nicolás Gato de Lema, como presidente de la Comisión que la Academia, formaría para ese cometido; Carlos Luis de Ribera, como componente de la misma, y Salvador Martínez Cubells, como ejecutante principal de la restauración [9].

D. Nicolás Gato de Lema, nacido en 1820 en Madrid, era paisajista y discípulo de Vicente López; en 1859, fue nombrado académico de número de San Fernando. También fue caballero de la Orden de Carlos III, y en el campo de la restauración es notable su aportación con escritos y actuaciones, llegando a ser, en 1864, primer restaurador de Cámara de la reina Isabel II. Entre sus intervenciones en este campo, son de destacar la restauración de la obra de Ricci "Aparición de Santiago Apóstol en la batalla de Clavijo", colocado en el altar mayor de la Parroquia de Santiago en Madrid, el "Cristo" de Ribera de Alava [10], o la supervisión de las restauraciones que en el año 1876 se efectuaban en los cuadros del Monasterio del Escorial.

También pintor y académico, D. Carlos Luis de Ribera y Fieve, ya a los quince años obtuvo un premio primero de la primera clase en el concurso de la Academia (1830). Autor prolífico de obras, tanto al óleo como de pintura mural (a él se debe parte de la decoración del Congreso de los Diputados y de las bóvedas de San Francisco el Grande, en Madrid), fue profesor de la Escuela y pintor de la Cámara Real, concurriendo a concursos en Madrid y París, y llegando al cargo de Director de la Escuela Superior de Pintura y Escultura de Madrid y a la obtención de la Orden de Isabel la Católica.

Nacido en Valencia en 1845, D. Salvador Martínez Cubells estudia pintura, única vía inicial para todos los que se dedicasen posteriormente a la restauración hasta hace algunos años (como las dos personas anteriormente citadas), en la Academia de San Carlos. En 1870 en reñida oposición, ganó el puesto de primer restaurador del Museo del Prado, o Museo Nacional, como entonces se llamaba, debiéndose a su intervención el traslado a lienzo de las "Pinturas Negras" de Goya, entre otras restauraciones [11].

La restauración comienza el día 21 de mayo de 1875, y el 13 de octubre del mismo año es expuesta la obra al público en un gran acto religioso. Es decir, los trabajos duran aproximadamente seis meses, si tenemos en cuenta que durante un mes se descansa para "tomar baños de mar" (el manuscrito, con esa ingenuidad novecentista que lo caracteriza,

se enriquece con detalles ambientales como la petición de la licencia para ello, por otra parte concedida).

Por contraste con ese detallismo de exposición narrativa, o el que desarrolla en la descripción pormenorizada del acto religioso con que se expone la obra al público, echamos de menos otros detalles de gran importancia para nosotros, como puedan ser el material empleado en el proceso de reintegración del color, o la manera cómo se realizó el sentado de la capa pictórica (en estado de desprendimiento en el trozo mutilado sin lugar a duda, ya que se habían producido pérdidas), o el no aludir nunca al bastidor antiguo que, en algún momento no precisado, debió ser eliminado.

Pero, dejando estos comentarios técnicos para más adelante, es preferible seguir en un orden cronológico la historia, ateniéndonos ya al manuscrito, bien diferente en estilo, de los informes técnicos actuales, cada vez más impersonales y asépticos para poder facilitar una labor de ordenador, pero, felizmente, mucho más frecuentes en toda obra de restauración y más accesibles a cualquiera que esté interesado en conocer qué se hace actualmente con el patrimonio cultural.

La trascripción ha respetado, sin actualizar ni corregir, la ortografía, acentuación o puntuación, por considerar que el resultado conseguido queda suficientemente claro (ver el ANEXO incorporado a este artículo).

El texto, donde Gato de Lema expone de una forma secuencial (pero por otro lado atemporal, como si de un día sin final se tratara) los pasos dados en la restauración del cuadro de la **Visión de San Antonio,** comienza con la llegada de la Comisión encargada de la restauración a la capital andaluza, y va narrando cada operación realizada hasta terminar por el momento en que el último miembro designado por la Academia abandona Sevilla.

El proceso seguido es el mismo que se hubiera realizado en la actualidad: primero, el estudio de la obra objeto de la restauración para conocerla, observar sus deterioros, y disponer el camino a seguir para su tratamiento. La intervención propiamente dicha comenzará por la **consolidación material,** tanto del soporte como de la capa pictórica y terminará con la **consolidación formal** o estética, con limpieza, estucado y reintegración. La labor total se completará con la redacción del informe final donde se deja constancia de todo lo realizado.

La intervención, así, empieza por donde todos los restauradores comenzamos: con el estudio del cuadro, análisis que el Restaurador (en el texto siempre este término será escrito con mayúscula, y yo así lo utilizaré siempre que me refiera al autor de la restauración objeto del documento) sólo va a desarrollar con los medios que en aquel tiempo poseía, sus sentidos.

Actualmente, después de haber realizado esta primera aproximación de un **examen organoléptico,** por otra parte imprescindible, se hubieran añadido otros análisis no destructivos [12]: la radiografía de rayos X que nos hubiera aportado el dibujo preparatorio, el análisis por infrarrojos, que añade información de las capas intermedias; y el de luz ultravioleta, que ayuda a reconocer los repintes; todo ello aporta datos al restaurador para la eliminación de reintegraciones, ya sea de añadidos del soporte, ya de retoques en la pintura; y a la recomposición de las lagunas en la fase de reintegración ya que permite un conocimiento más exacto del original [13].

El examen visual de la obra les hace reconocer el deplorable estado en que se en-

contraba el fragmento cortado, pero también les aporta algo más, como muchas veces ocurre durante los procesos de restauración, la hipótesis probable de la **técnica de ejecución** de esta obra de Murillo. Contradiciendo lo que hasta entonces se suponía, en ella el artista ha abandonado el tenebrismo y, por tanto, las preparaciones oscuras.

Si se hubieran desarrollado las técnicas de análisis más arriba indicadas, complementadas por el análisis químico de alguna micromuestra, técnica destructiva que daría a conocer la composición de los pigmentos y aglutinantes empleados así como los materiales de la preparación e imprimación, se conocería de manera cierta la técnica de ejecución de Murillo en esta obra.

Al examinar de cerca el cuadro, bajándolo de su emplazamiento, un nuevo problema se plantea: el cuadro había sufrido (¡y nunca mejor dicho!) una restauración por manos inhábiles en 1831 ó 1832 [14]. Resulta pavoroso el relato de Gato de Lema sobre el proceso de "restauración" que se realizó en aquel momento, sobre todo cuando nos comenta cómo, para librar el exceso de cola, administrada a pegotones entre las dos telas, la original y la de forración, se hicieron en la obra cuantas incisiones se consideraron oportunas, ocultándolas más tarde bajo estucos y repintes. Error tras error, consecuencia de la no profesionalidad: en primer lugar, mala elección de materiales (tela de forrado demasiado tupida, que no permite sacar el exceso de adhesivo por el reverso durante la forración; cola inadecuada), que demuestra un desconocimiento del método (cómo se realiza un forrado adecuado); por último, una falta de moral en la labor restauradora, que debe tener como criterio base al intervenir la no agresión hacia la obra artística.

En el documento, como primer paso de la consolidación, el tratamiento de un nuevo forrado se impone como imprescindible. Este proceso de **forrado, reentelado o forración,** se ejercía en aquellos tiempos con mucha más frecuencia que en la actualidad. En el mismo texto tenemos un ejemplo clarificador cuando Gato de Lema se refiere al otro cuadro de Murillo existente en la Capilla, el del Bautismo del Salvador, que, sin haber sido observado de cerca, y con aspecto (desde el suelo) de buen estado de conservación, propone forrar.

Todo proceso de restauración, por mínimo que sea, produce una cierta agresión hacia la obra tratada, al desequilibrar cualquier materia extraña a la obra o cualquier proceso que introduzcamos en el objeto, el estado en que se mantiene éste. Reconocido con honestidad así en la actualidad por los propios restauradores, el criterio a seguir es la mínima intervención [15], es decir, la labor restauradora sólo se ejerce cuando es imprescindible y constituye "el mal menor" ante una situación de degradación que hay que resolver, ralentizando, cuando menos, el proceso de deterioro.

El forrado es imprescindible sólo en situaciones límites, cuando no se han dado unas circunstancias óptimas de conservación: por oxidación avanzada del lienzo, que le produce una cierta "fatiga" lo que no permite al cuadro tener suficiente resistencia para poder mantenerse en el bastidor por sí mismo; o si el soporte ha sufrido accidentes dramáticos en su integridad, rasgaduras de importancia en tamaño o cantidad, despiece en varios fragmentos, o carencias de zonas de tela de cierta entidad. Cualquier otro deterioro de menor importancia en una tela se resuelve añadiendo nuevos bordes, aplicando parches e injertos al soporte, o eliminando deformaciones con

ayuda de un buen bastidor y por medios mecánicos.

Por supuesto, el caso del estado que presentaba la obra en cuestión, entra entre los expuestos susceptibles de necesitar un forrado, lo que pone fuera de duda la corrección del tratamiento aplicado en el documento.

Es posible, en cambio, que la forración realizada en los años 30, y causa de tantos desastres, no fuera, dadas las condiciones climáticas en que se encontraba la obra, totalmente necesaria.

El procedimiento y los materiales utilizados para el reentelado son en todo punto correctos y muy similares a los utilizados en la actualidad:

El telar de forrado, de madera, y en donde se cose la nueva tela con bramante, se sigue utilizando como alternativa de otros realizados en materiales más ligeros y diseñados para facilitar ese cosido a la nueva tela [16]. En aquel tiempo, según los tratados de Poleró [17] y Roca y Delgado [18], se clavaban dos de los laterales de esa nueva tela, y se cosían los otros dos para atirantar. En la actualidad, se cosen los cuatro lados para repartir de manera más uniforme las tensiones. Además, antes de un forrado se avejenta mediante humedad, secado y distintos tensados esa tela nueva, para evitar que los cambios climáticos le produzcan movimientos que repercutan en el soporte original; esta práctica no se realizó en la intervención que nos ocupa.

El adhesivo empleado es similar a la mezcla que tradicionalmente se utiliza hoy en día y que recibe el nombre de "gacha italiana"; como aquél, ésta lleva en su composición cola, engrudo, trementina, miel, todo ello para la misma finalidad que allí se detalla; el jugo de ajos que se le añadía tenía como finalidad el acelerar el proceso de secado. A estos materiales se añaden, en la actualidad, fungicidas o conservantes [19]. Esta mezcla, se utiliza hoy en día en los forrados como alternativa de otro material tradicional en el norte de Europa, la cera, o de otros materiales más sofisticados, como puedan ser adhesivos sintéticos, pero sigue presentando ventajas respecto a todos ellos, cuando de reentelados de obras de óleo sobre tela de lino se trate.

Dos fases del proceso difieren de lo que se haría en la actualidad, el **empapelado o veladura,** realizado para proteger la faz de la pintura, no se efectúa con engrudo sino con cola, material que ofrece la ventaja de su más fácil eliminación posterior, además de, debido a su penetrabilidad, colaborar con el sentado de color. Este **sentado de color,** técnica por la que se devuelve la cualidad de adhesión a la preparación de la obra (puente de unión entre la capa pictórica y la tela), perdida en este caso en que ya ha sufrido desprendimientos de color, no es mencionada, inexplicablemente, en el manuscrito.

Sumamente arriesgada supone la operación de suprimir la protección del anverso durante el proceso de forración, con el consiguiente "lavado" del adhesivo, lo que podía haber reblandecido y revuelto todos los materiales. Se necesitan manos muy expertas para realizarlo y, lo más seguro, venía impuesto por la clase de materiales de que disponían (papeles y gasas gruesas que pudieran marcar durante el planchado del anverso y que no permitían la visión de la pintura para el control de la operación) [20].

Como dato anecdótico es necesario señalar la carencia de un material de apoyo que hoy en día, por lo común, no se aprecia con suficiente importancia hasta qué punto facilita cualquier trabajo, el film de plástico, que impide que la pintura se adhiera peligrosa-

mente al tablero de madera donde se apoya durante el proceso de forrado, y que el Restaurador debió suplir con imprimaciones de aceite de nueces.

Una vez finalizada la forración y secado totalmente el cuadro, el Restaurador procedió a reemplazar el telar de forración por el **clavado en un nuevo bastidor.** Es lástima no mencione el bastidor en que se encontraba el lienzo, si era el original o no y qué estado de conservación presentaba. Tampoco describe cómo es el nuevo bastidor, si consta de travesaños intermedios y de cuñas, condicionante para una buena tensión de la tela, aunque es de suponer, dada la buena conservación que ha presentado hasta nuestros días, que así fuera. Hoy en día se pueden realizar los bastidores con otros materiales más ligeros y de similar resistencia, y se diseñan mecanismos de autotensado (muy cómodos en obras de grandes proporciones o formas irregulares) [21], en cambio, la calidad de los construidos en madera ha disminuido lamentablemente, por la falta de curado de los materiales que se emplean, la falta de selección de las maderas y su apropiado corte.

La **limpieza,** como en cualquier proceso de restauración consta también de varias fases, la eliminación de repintes, una limpieza general, y otra más puntual de supresión de manchas y goterones. Como disolventes empleados sólo nombra uno en correspondencia con los repintes, el aguarrás, lo que viene a confirmar que estos fueron realizados en un tiempo próximo al de esta intervención (si no, las cadenas orgánicas componentes de los aglutinantes del óleo pierden elasticidad y cambian su solubilidad), y en un estrato superior al del barniz, no eliminado en aquella restauración (¿la de los años 30?).

Precisamente, este fue un tiempo donde en Europa se creó una gran polémica en torno a la limpieza de las obras de arte, a raíz de los informes sobre este tema emitidos por especialistas designados por el Gobierno Británico para evaluar las efectuadas en la National Gallery de Londres, en 1850 y 1853.

Si no se detallan los disolventes empleados en la limpieza de la obra, tampoco se considera interesante especificar los materiales usados en el **estucado, reintegración,** ni **barnizado.** Respecto al estucado es de suponer se utilice el estuco tradicional que ha llegado hasta nuestros días como alternativa de otros estucos sintéticos, a la venta, ya preparados; aquél se elaboraba (y se elabora) con cola de conejo caliente a la que se adiciona yeso blanco mate.

La reintegración, basándonos en los dos manuales de aquella época citados anteriormente, se realizaba con pigmentos al barniz de almáciga, introducidos en esta época, en contraste con los que se utilizaban en aceite de nueces o linaza, que, al envejecer, amarilleaban y endurecían [22]. En el documento que nos interesa, precisamente, Gato de Lema comenta, en términos peyorativos, que los antiguos repintes estaban efectuados a óleo. En la actualidad se exige a la reintegración la cualidad de ser reversible, por lo que se prefiere retocar con colores de acuarela y de probada calidad, para evitar alteraciones con el paso de los años.

En cuanto al barnizado de protección, necesario después de una limpieza en profundidad, como aquí fue realizada, no es mencionado, pero es lógico que se efectuara, aunque sólo fuera para devolver a los colores su brillantez original, enmascarada por la acción de los disolventes. Se solía utilizar barniz de almáciga, preparado por el mismo restaurador; actualmente se prefiere utilizar el barniz

de Danmar (otra resina natural, ésta de Indonesia, aquélla de Sicilia), de mejor envejecimiento [23].

Es en este capítulo del texto cuando el autor, en vez de entrar en detalles técnicos, se pierde en un bosque de alabanzas hacia la obra y la labor de restauración que ha contribuido a su mejor contemplación, con un talante decimonónico que no nos permite conocer técnicamente las últimas fases de la intervención.

Una vez colocado el cuadro en su emplazamiento correspondiente, el autor del manuscrito abandona Sevilla mientras en la Capilla se están llevando a cabo unas obras de sustitución de vidrieras, obras aconsejadas desde el primer momento para mejorar la iluminación sobre el cuadro. Este hecho, sin importancia en sí mismo, recuerda lo que continuamente se viene produciendo en la restauración de las obras de arte, el descuido del entorno de éstas, o la intervención en él de manera inoportuna: ¿no hubiera sido más racional sustituir esas vidrieras mientras la obra estaba fuera de su lugar, sin ponerla en peligro de agresión, o cuando menos, de acrecentar, de nuevo, su suciedad superficial?

Como apéndice a la historia de la restauración de esta obra, habría que añadir que fue nuevamente restaurada en el año 1957, labor que también recoge Angulo Iñiguez y que se menciona en artículos del **Archivo Hispalense** de aquellos años [24]. El restaurador fue D. Manuel López Gil, profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, quien encontró la obra de la intervención efectuada por Martínez Cubells aún en correcto estado de conservación, salvo los añadidos que circundaban el fragmento mutilado, que reemplazó por otros nuevos, y la necesidad, debida al tiempo transcurrido, de efectuar una limpieza general con sustitución de barnices. Por supuesto a esta buena conservación habrían contribuido no solamente el adecuado trabajo realizado en el s. XIX, sino las idóneas condiciones climáticas en que se encuentra la pintura, ya puestas de manifiesto en el documento de Gato de Lema.

NOTAS

(1) Angulo Iñiguez no cita directamente el documento que se presenta en este estudio, sí otros distintos autores (Boutelou, Pemán, etc.) que relatan la restauración– ANGULO IÑIGUEZ, D., **Murillo, su vida, su obra,** Espasa-Calpe, Madrid 1981, p. 238-239.

En cambio, sí lo publica, aunque no íntegramente y sin aportar su referencia, Díaz Martos: en DÍAZ MARTOS, A., **Informes y trabajos del ICCR,** "Aportaciones a la historia de la restauración en España", ICCR. Madrid 1973, p. 85-89.

(2) Así, en su tiempo, fueron comentados estos incidentes en varios semanarios internacionales como el "Harper's Weekly" del 20-II-1876, o "The graphic", de Londres del 30-VI-1875.

(3) BOUTELOU, **Estudio del S. Antonio de Murillo,** Gª Alvarez y C. impresores, Sevilla 1875.

(4) 5,60 x 3,69 m.

(5) Para mayor conocimiento de la obra desde un punto de vista artístico, iconográfico o estilístico, dirigirse a la obra antes citada AN-

GULO IÑIGUEZ, Tomo I, p. 297-301; Tomo II, p. 238-239; Tomo III, lám. 128-129-130.

(6) CURTIS, **Velazquez and Murillo,** Sampson low, Marston and Rivington, London 1883 p. 211.

(7) La primera cifra la da CALVERT, la segunda (recogida por ANGULO IÑIGUEZ) es mencionada en el libro de CURTIS, ya citado. En cuanto a la tercera, pertenece a CORTEGANA.
CALVERT, **Seville: An historical and descriptive account of "the pearl of Andalusia",** London, 1907. p. 138.
CORTEGANA, J. de, "Restauración del gran cuadro de Murillo «La Visión de San Antonio de Padua»". **Archivo hispalense,** t. XXVI (1957), pp. 108-110

(8) Debido a nefastas restauraciones que se realizaban, como la que sufrió esta obra alrededor de 1830, y que más adelante se relata, la Academia tomará en 1880 el papel de supervisar legalmente cualquier restauración que sobre un bien del patrimonio nacional se realice, ya sea de museo, provincial o de la Iglesia, por R.O. de 9-VII-1880, recogido en PAZOS BERNAL, M.A., **Mena y Málaga en el s. XIX,** en "Actas del Simposio Nacional Pedro de Mena y su época", Málaga 1990.

(9) **Actas de la Real Academia de San Fernando,** R.G.V.S., p. 272.

(10) Para conocer con más detalle esta intervención en el Cristo de Ribera, se puede acudir al artículo mencionado de DIAZ MARTOS, que recoge el Informe de Gato de Lema, o a MARIO SOTO, S., **Historia de la Restauración de tres cuadros de José de Ribera,** colección de artículos publicados en el periódico "La Libertad", Vitoria 1892.

(11) OSSORIO Y BERNARD, M. **Galería biográfica de Artistas Españoles del s. XIX,** Ed. Giner, Madrid, 1975 p. 284, 426, 575.
MIGUEL EGEA, P, **Carlos Luis de Ribera: pintor romántico madrileño,** Patonato Nac. de Museos, Madrid 1983
MARTINEZ CUBELLS, S., **Discurso en la recepción pública el día 29 de Noviembre de 1891,** A.A.S.F., 1891.

(12) HOURS, M., **Analyse scientifique et conservation des Peintures,** Office du Livre, Fribourg p. 42-85.

(13) Lo citado en el libro anterior referente al texto son las técnicas de análisis más comunmente ejecutadas en pinturas de caballete. Para un conocimiento exhaustivo del tema revisar **La vie mystérieuse des chefs-d'oeuvre,** Ministère de la Culture et de la Communication, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, Paris 1980, p.297-306.

(14) En el documento de GATO DE LEMA se dan estas dos fechas en dos párrafos diferentes, y aún CALVERT (según ANGULO IÑIGUEZ) atribuye esa intervención a Gutiérrez en 1833.

(15) TORRACA, G, **Processes and materials used in Conservation,** p. 3.

(16) Existen de aluminio, con enganches perimetrales donde colocar la tela nueva, o mixtos, de madera y metal, como los diseñados por la casa Lascaux, donde la tela nueva se sujeta entre dos armaduras del propio telar y se tensa por medio de llaves en las esquinas.

(17) Han llegado a nuestros días dos tratados de restauración contemporáneos con la intervención tema de este artículo, a los que me referiré como guía cuando en el texto no se especifique claramente algún dato, el primero es: POLERO Y TOLEDO, V., **Tratado de la pintura y Arte de la Restauración: observaciones relativas a la restauración de los cuadros,** Madrid 1853.

(18) El otro tratado se basa en el primero y su autor lo editó dos veces, con pequeñas variantes: ROCA Y DELGADO, M., **Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza. Extractado y enriquecido con un tratado nuevo para saber limpiar y restaurar las pinturas sobre lienzo, madera, cobre y piedra,** Librería D. León Pablo Villaverde, Madrid 1871.
ROCA Y DELGADO, M., **Compilación de todas las prácticas de la pintura,** edición del propio autor, Madrid 1880, p. 349.

(19) Fenol, "Nipagina" o/y, simplemente vinagre.

(20) En la actualidad se dispone de variedad de gasas y papeles de distintas procedencias, gruesos y características (con o sin ligante), que permiten una cierta transparencia de la capa pintada.

(21) ROCHE, A., **Studies in Conservation,** vol 38 "Influence du type de chassis sur le vieillissement mecanique d'une peinture sur toile", IIC, London 1993.

(22) POLERO, ya citado, p. 165.

(23) MASSCHELEIN-KLEINER, L., **Liants, vernis et adhésifs anciens,** IRPA. Bruselas 1983, p. 86.

(24) CORTEGANA, J., Archivo Hispalense 1957, p. 107-110-PEMÁN, C., Archivo Hispalense 1958, p. 45-51.

(25) Gestoso nos menciona el encargo del retablo circundante: En 1660 se encargó a Bernardo Simón de Pineda la talla barroca, por 73.440 maravedíes, y a Pedro de Medina Valbuena y Alonso Pérez por 3.000 reales de vellón. El 2-III-1667, Bernardo Simón contrata a Justino de Neve, contador de la Catedral:
"...hazer a toda costa de escultura y madera una orla que a de zeñir el marco y lienzo... con unos cajones que sirvan de banco o fundamento a dicha orla, "Se hace de limosnas (Archivo Alto de la Catedral).
GESTOSO Y PÉREZ, **Sevilla monumental y artística,** Sevilla 1889, Tomo II. p. 540.

ANEXO

Archivo de la Real Academia 45-6/1

MEMORIA que la Comisión nombrada por la Real Academia de San Fernando, compuesta de los Sres Rivera y Gato de Lema, individuos de ella, presentan a la misma, dando cuenta de cuanto han hecho en su delicado encargo para llevar a cabo la restauración del notable y profanado cuadro de San Antonio, que existe en la Capilla bautismal de la Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla (sesión de 12 de Junio 1876).

"Nombrada por la Real Academia de San Fernando una Comisión de su seno que pasará á Sevilla para dirigir la restauración del cuadro de San Antonio de Murillo, partió á la mayor brevedad posible llevando á sus órdenes el primer restaurador del Museo Nacional D. Salvador Martinez Cubells, elegido por la Academia para egecutar los trabajos.

LLegó la Comisión á la Capital de Andalucía el dia 21 de Mayo del año próximo pasado, y recibida decorosamente por ambos Cabildos, fué acompañada por una diputación del Ayuntamiento hasta el alojamiento preparado.

Felicitada allí por otra de los canónigos, que unida á la anterior constituian la Comisión mixta, á cuyo cargo habian puesto una y otra la

ejecución de la proyectada obra, tratóse, sin perder tiempo alguno del objeto del viage, conviniendo todos en concurrir en el siguiente dia á la Catedral á las once de la mañana, para reconocer el célebre cuadro y el fragmento mutilado.

Cumplido este acuerdo, pasaron todos los comisionados al archivo, donde se custodiaba el trozo del cuadro de San Antonio, traido de Filadelfia.

Dificil es á la Comisión el explicar ahora el triste efecto que le produjo el estado de aquel lienzo, porque si bien no ignoraba que había padecido grandes detrimentos, no le era posible formar cabal idea, sin conocer la dolorosa realidad.

Hallábase en efecto torpemente clavado en un endeble bastidor y por no saber hacerlo las personas que durante sus largas travesias, lo embalaron, aconteció que desprendido un liston, fué ludiendo sobre la cabeza del Santo; con lo cual se rozó y descascaró una gran parte del rostro, hasta descubrir la imprimación por varias partes, tales como el pómulo, la barba, la frente y mitad de un ojo. La figura del Santo traia además varios desconchados en diferentes partes del ropage ó sayal. Tuvo la comisión, en medio de este contratiempo, el consuelo de ver que milagrosamente se habia salvado la traza exterior del semblante y que si bien llegaban algunos desconchados y rozamientos hasta muy adentro, quedaba el contorno libre.

Dieron estos accidentes á los Académicos que suscriben, como por un hecho providencial, el medio de reconocer con exactitud cómo Murillo habia pintado su bellísimo y encantador lienzo, despues de muy detenido estudio. Júzgase comunmente que Murillo pintaba ligeramente sobre una imprimación oscura, logrando la diafanidad que seduce en sus obras por la trasparencia que, como es sabido, resulta de los claros sobre negruzca tela; pero no sucede así en esta magistral producción.

El Cuadro de S. Antonio sometido á prudente análisis, nos demuestra que Murillo sobre imprimación ligera y en fina tela de un color pardo, dibujó y bosquejó primero de claro oscurogris muy concienzudamente su grandiosa y complicada composición. Sea por completar la pintura, secundóla despues con mayor detenimiento y empaste; y siguiendo las líneas antes trazadas, repitió con un color caliente con toda fuerza de colorido, llevando por último a feliz término de conclusión su magnífica obra, merced á muy acertados baños y veladuras. Observóse tambien que hubo de trascurrir no escaso tiempo de una tarea á otra; porque los desconchados del rostro citados arriba, pertenecian solo al bosquejo superior; quedando completamente limpio el de abajo. Era dada esta observación, evidente que de haber mediado poco tiempo entre una y otra tarea, se habria amalgamado y fundido la pintura y que no resultaría ahora la total independencia que observamos en una capa de color sobre la otra. Pruébanos así este cuadro, por excelencia armonioso, que no alcanzó Murillo la inimitable diafanidad y los tonos vigorosos, que le distinguen entre todos los grandes maestros, por emplear tal ó cual color de imprimación, procurando un efecto convencional; sino que logró aquellos dificilísimos fines, bosquejando dos ó tres veces á modelado empaste rectificando el diseño con noble severidad y combinando con feliz discreción los bellos coloridos de las Escuela veneciana y flamenca. De este modo logró crear si es lícito decirlo así, un estilo original y franco, dominado siempre por la mas simpática dulzura y animado por tintas tan gratas y calientes, con una gradación tan armónica y tan sábia, que no ha tenido rivales. Murillo ocultó este procedimiento técnico con tan peregrina habilidad que no ha podido ser imitado y menos vencido en esta parte por ninguno de los pintores que mas fama han obtenido en el mundo.

Concluida que fué la visita del trozo mutila-

do, pasamos, siempre acompañados de la Comisión mixta de los Cabildos, á la Capilla bautismal, donde se hallaba el cuadro de San Antonio, colocado en su retablo. Examinado el célebre lienzo advirtióse luego que ofrecía la rotura en él causada por la mano sacrílega que lo profanó, diferentes formas, efecto sin duda de la precipitación con que se consumó el crímen. El córte de la parte superior, mostraba en el lienzo la tendencia á buscar la curva, careciendo de ángulos en los extremos: el trozo separado aparecia cortado en escuadra por la parte superior, habiendose añadido por los extremos inferiores la que describía cierta manera de medio punto, resultando su forma casi cuadrada.

Manifestó la Comisión á los representantes del Cabildo y Ayuntamiento la necesidad de bajar el cuadro y de construir un tablero de 6 m de largo por 4 m de ancho para dar principio á las operaciones de la restauración; y dadas todas las demas disposiciones oportunas con este fin, aconsejados por la práctica, en cuya egecucion mostró la Comisión mixta extremada diligencia y solicitud, fué a poco posible poner mano en la obra, no sin vencer ciertas dificultades.

La Comisión que informa había juzgado entretanto oportuno, aconsejar al Cabildo Catedral que se restaurara al retablo de la Capilla de San Antonio, ó al menos el marco que encierra el cuadro, pues que se hallaba muy deteriorado, no careciendo de interés, por ser el mismo de la época, y muy apreciable el estofado que lo exorna [25].

Al disponerse esta restauración, recomendose mucho que se limitaran a lavarlo muy bien, hasta quitarle el humo, que lo cubría, reponiendo los trocitos de talla que le faltaban y las partes de oro y del estofado descascarados, y renovando los fondos negros que estaban grieteados: en vez de un barniz reluciente é inarmónico, debería dársele una veladura de aguarrás y de cera, para que resultase un negro mate agradable.

Pareció tambien á la Comisión oportuno que, aprovechando la ocasión de armarse el andamio para la recomposición del retablo, se descolgara para limpiarlo, forrarlo y ponerlo en armonía con todo, otro cuadro de Murillo, colocado en el remate del altar, que representa el Bautismo del Salvador; lienzo que por fortuna se hallaba tan intacto como el día que se pintó, y que por su libre ejecución y especial colorido, parece obra de Rubens. Lóbrega, á causa de ostentar su vidriería, –que por cierto es quizás la mas ínfima de las modernas que ofrece tan suntuosa basílica,– un muy pesado fondo azul oscuro, que domina en su desairado conjunto. Para evitar tan desagradable efecto, recomendose el sustituirle, reponiendo los cristales oscuros por otros de una azul muy claro y trasparente, y dejando las figuras tal como se encuentran.

Aceptó la Comisión mixta todo lo indicado, dando las órdenes oportunas para su ejecución inmediata. Entre tanto obtenidos todos los útiles necesarios y vencidos algunos incovenientes, eligiose el sitio mas apropósito en la Catedral, para realizar todas las operaciones, y lo fué la monumental Sacristia Mayor de la renombrada basílica. Armóse al fin en su centro el gran tablero, construido a trozos; y colocado sobre él el lienzo, procedió a desclavarlo el restaurador Sr. Martinez, para quitarle despues la gruesa tela que tenía adherida. Entónces fué, cuando se patentizó bien el censurable procedimiento usado al restaurarlo en 1831.

Todo hacía esperar con razón que un cuadro pintado ha 219 años, colocado en un retablo de muy buenas condiciones, que no tenía contacto con el muro, seco de suyo, en una Capilla donde no se hacen sentir los excesivos calores del estío, hubiese padecido poco; y sin embargo su mas somero exámen iba á demostrar todo lo contrario.

Ya desclavado, empezóse á desforrar, es decir, á quitarle la gruesa tela que la cubria, la cual por ser excesivamente tupida y compacta (pues es la misma que se usa en Sevilla para toldos y cortinas), había producido muy graves incovenientes. En efecto, el Restaurador de 1832 habia derramado cola á grande proporciones sobre la faz posterior de la pintura de San Antonio, y de una manera tan irregular que aglomerada en gran cantidad, por muchas partes, habia producido unas vejigas ó bolsas, de que era difícil desalojar el aire. Para lograrlo, no tuvo aquel Restaurador otro medio mas espedito que el de hacer incisiones en el lienzo por la parte pintada, sajándolo así en varias direcciones, para extraer de unas el aire y de otras la cola. Hecho esto, tornó a cerrar las aberturas, uniendo sus bordes y acomodándolos al nuevo forro.

La Comisión deja á la consideración de la Academia el meditar cuál podría ser con un procedimiento tan grosero, el resultado. El cuadro, que aparecía en buen estado de conservación, quedó miserablemente acribillado, siendo de advertir que por añadidura fué esta operación llevada a cabo sobre el pavimento de la Catedral; circunstancias todas que multiplicaron fatalmente su deterioro. Plastecidas y cubiertas de repintes todas las indicadas incisiones que fueron indiscreta y torpemente prolongadas, creció aquella suerte de revoque mucho mas de lo necesario, quedando sepultada bajo el mismo una buena parte de la obra original de tan celebre Maestro.

Hechos estos plastecidos en muchas partes con colores al óleo, y adherida la cola fuerte á la gruesa tela del forro, era por extremo dificil el desprender unos y otra del fino lienzo, adoptado por Murillo para realizar su obra: empleando, no obstante, aquellos recursos, aconsejados por la experiencia, logróse arrancar poco á poco y en pequeños pedazos, aquel rudo lienzo, sin detrimento del original, sugeto convenientemente para que no padeciese.

Obedecian fácilmente unos trozos: otros sólo pedian ser desprendidos á fuerza de humedecerlos. Así, empleando estos diferentes medios, logróse dejar libre a fuerza de tiempo y de paciencia, el lienzo original, poniendole al fin fuera de todo peligro.

Procedióse despues á raspar con no menor cuidado la cola, que en toda su extensión tenia adherida; y limpia ya del todo, y asentada la faz pintada sobre el tablero, colocóse en igual sentido el trozo mutilado, con tal precision que coincidió perfectamente su dibujo con lo restante del cuadro, calculados al mismo tiempo los espacios que resultaban de los recortes, praticados por los ladrones. Hecho esto, pusiéronse unas tiras de papel atravesadas, pegadas con engrudo, esto es, cogiendo el cuadro y fragmentos por cuatro ó cinco partes, para que ambos quedaran inmóviles; y colocando por debajo del lienzo original un cuadro viejo de los mismos gruesos y superficie, facilitados por el Señor Director del Museo provincial de entre los de deshecho de aquel establecimiento, dispúsose de este modo que, siguiendo las líneas o cordoncillo de los hilos, así perpendicular como horizontal, vino á establecerse una sola superficie, y fuése marcando sobre ella la forma exacta del frangmento. Recortado despues el expresado lienzo, encajóse perfectamente, y de igual modo fuéronse colocando piezas en los muchos vacios producidos por los mastiques ó plastes, que salieron adheridos al forro: tras esto procedióse á quitar, solo frotando con las palmas de las manos, el excesivo barniz de la clase mas ínfima que á brochazos había sido depositado sobre el lienzo en espesas masas, las cuales formaban densos y desiguales velos, de bastante grueso. Quedó con esta operación el lienzo del gran cuadro mas flexible y menos quebradizo. Sin embargo en la parte superior, donde eran muchos los chorreones que surcaban la superficie, produ-

ciendo multitud de gotas condensadas, cual verdaderas estalactitas, fué imposible desvanecerlas por completo con el procedimiento indicado; lo cual aconsejó dejar estas partes rebeldes para cuando se procediese á la limpieza general de la pintura. De todos modos, quedó el lienzo con bastante elasticidad para proceder á su forración, con esperanza de buen éxito. Obtenido este resultado, fuerónse luego pegando al cuadro papeles con simple engrudo, hasta cubrir todos los añadidos del fragmento y demás piezas: asentáronse tambien sobre él grandes fajas de gasa, para que sin rozarse, se contuviesen los añadidos y partes que pudieran conmoverse; y para evitar principalmente que no fallase la union ó cosido de los paños, fue cortado ya por detras el lienzo sobrante de las uniones, logrando tambien que no quedase intercalado entre los dos lienzos el grueso que resultaría despues de forrado. Cortadas así mismo las costuras, apomazaronse perfectamente por el reverso, quedando todo de un grueso igual y perfecto. Ya dispuesto así todo, humedecióse el lienzo ligeramente con un poco de algodón en rama, impregnado en aceite de nueces, tanto para que tomase el conveniente jugo y elasticidad como para prevenir que se pegase al tablero la pintura original así como los papeles y las fajas de gasa ya mencionadas. Para que sí alguna parte de agua se interponía ó recalaba en el forrado, la expeliese con facilidad, dióse tambien una mano de aceite de nueces al tablero, pues que así se evitaria que agarrase en él por parte alguna. Con esto, estiróse ya el lienzo nuevo en su bastidor, que era un tanto mayor que el cuadro, con el objeto de atirantarlo con fuerte bramante, como se colocan las telas para bordar, á fin de que el lienzo quedase al aire y se pudiera sacar fácimente el engrudo, al forrarlo.

Dada la extensión del bastidor, que medía sobre 6 m de largo, resultaban los maderos de una tercia de grueso, y considerado el mucho peso que resultaría de los dos lienzos mojados, hacíase preciso calcular el modo de poderlo mover fácilmente con la prontitud que tan delicada y comprometida maniobra requerian. Para ello colocáronse unas fuertes argollas de hierro en los ángulos y centros del gran bastidor, y con gruesas cuerdas, pendientes de la elevada bóveda, ensayóse el modo de que, á señales convenidas se moviese el cuadro con rapidez, lo mismo por el anverso que por el reverso.

Hízose la vispera del día señalado para la forración, una cantidad proporcionada de engrudo claro, compuesto de harina de trigo mezclandole, despues de hecho, cola fuerte para darle mas consistencia, zumo de ajos como secante, y trementina para segurar su duración, por que con sólo el engrudo podría apolillarse el lienzo, si era el local donde había de existir, muy seco ó perder su pegue o enmohecerse, si fuera por el contrario excesivamente húmedo.

Añadióse a este preparado por último, cierta cantidad de miel, para que, siendo como es insecable, diese cierta elasticidad al lienzo, evitando que pudiera el cuadro grietarse.

Conociendo la Comisión que era la forración de un cuadro de tales dimensiones cosa verdaderamente ardua, siendo preciso que quedase forrado y del todo extraido el engrudo en el mismo dia, dispuso empezar las operaciones á las cuatro de la madrugada, lo cual exigia que realmente se diese principio a las tres, preparando el engrudo, las planchas, aguas, etc., etc. Con el personal suficiente, empezóse, pues, á extender por los cuatro ángulos á la vez con grandes brochas, el caliente líquido en la superficie del cuadro original, mientras se repetia la misma operación con el lienzo nuevo, colocado verticalmente próximo y paralelo á éste. Terminada dicha faena, fuése bajando el gran bastidor por medio de las poleas que lo suspendian, cogiéndolo a mano doce hombres, segun se iba aproximando al tablero para suspenderlo, hasta adquirir el convencimiento de que estaban

perfectamente en línea ambos lienzos. Logrado esto, bajóse del todo con lentitud hasta descansar sobre el lienzo original. Pusiéronse enseguida anchas tablas sobre él con dos almohadillas; y arrodillados con ellas, fueron extrayendo el Restaurador y el ayudante el engrudo; y como el lienzo era afortunadamente poco tupido, extraíase con grande facilidad. Enfriado un tanto el pegue, por efecto del excesivo tamaño del cuadro, pasóse oportunamente una plancha caliente sobre el lienzo, con lo cual desapareció facilmente aquel obstáculo. Un cilindro de roble, aplicado convenientemente, completó la operación, dejando perfectamente adheridos y compactos los dos lienzos. Vueltos estos con grandes precauciones, acomodáronse con satisfactorio éxito al tablero en sentido contrario á su posicion primera. Fué así fácil quitarle todos los trozos y las fajas de gasa y papel, que se habian puesto para evitar saltase el color de las partes delicadas, haciendose lo mismo con las uniones de los paños y añadidos. Lavado por último con el mayor cuidado, terminóse felizmente aquella série de faenas á las dos de la tarde, hora en que pudieron retirarse la Comisión y trabajadores para descansar un momento, pues que debian proseguirse el trabajo a las tres y media. Empezó en efecto á esta hora el Restaurador a planchar el cuadro, por las partes mas delicadas y movidas con el mayor acierto y fortuna; y como convenia que se planchase el lienzo antes de secarse, para que esta operación no quedára en falso, tomaron en ella los individuos que suscriben una parte activa, teniendo la satisfacción de que antes de anochecer se encontrara el lienzo totalmente asentado. Aseguróse al dia siguiente muy de mañana con otro repaso; y obtenido el apetecido efecto, levantóse en alto, para que oreado convenientemente se secase por completo. Así que lo estuvo, quitóse del bastidor provisional, y fué clavado en el que estaba ya hecho á su medida, presentando muy tersa superficie. Colocado en un caballete construido al efecto, procediose luego á quitar con todo esmero los numerosos repintes y pegotes de color al óleo, empleando al propósito medios aptos y convenientes, conforme á la resistencia que dichos repintes presentaban. Limpióse tambien con igual cuidado aunque sólo de primera intención, el cuadro en general; y hecho esto, procedióse con el mas exquisito anhelo a levantar los chorreones de barniz, que oscurecian y ocultaban las infinitas bellezas de color de aquella sublime obra.

Mucha inteligencia y mucho celo se hubieron menester por parte del Restaurador y de esta Comisión, para dar feliz cabo á tal tarea. Sabian los individuos que suscriben, que dependía de ello el verdadero éxito de su cometido, y no perdonaron diligencia para alcanzarlo completo, visto el infelicisimo efecto, que en el cuadro habia producido la osadia de los antiguos restauradores, quienes para ocultar su ignorancia, habian cubierto de pesadas nubes grupos enteros de bellisimos ángeles y querubines. Quitadas al fin las capas de color y los barnices, que cubrian casi todo el cuadro, recobró este su antigua brillantez de colorido, una luz sorprendente, un dibujo firme y correcto, siendo grande la satisfacción de los que tienen la honra de suscribir, con tan plausible resultado, congratulándose entonces, como ahora, de ver compensadas todas las zozobras y afanes que habian experimentado hasta dejar la obra maestra del gran Murillo, limpia de toda mancha impuesta por manos profanas, exceptuados los añadidos, rozaduras, incisiones, descascarados y grietas, que le quitaban todavía gran parte de su maravilloso efecto.

Convenia que el cuadro se secase perfectamente y que se fuera disipando el aguarras, que habia sido necesario emplear en él, para reblandecer el sobrepuesto color al óleo, dejando al propio tiempo que el lienzo hiciese los sentimientos que el calor le comunicara, á fin de verificar despues con la seguridad conveniente,

las pequeñas operaciones que pedia la union de los añadidos y de las piececitas de lienzo que se habian colocado, como ya se dijo, para suplir los desperfectos ocasionados con motivo de su extracción; y como coincidiera esta necesidad con la solicitud de licencia que habia elevado á la Dirección de Instruccion pública el Restaurador, áfin de tomar baños de mar, gracia á que era acreedor, en concepto de esta Comision, por los servicios ya prestados en aquella dificil obra; como además los individuos que suscriben sentían necesidades análogas, desatendidos sus intereses y familias; se acordó suspender los trabajos, todo lo cual se puso en conocimiento del Ayuntamiento y Cabildo, manifestandoles que pasado un mes tornarian á reanudarse.

La Comisión, sin embargo, no salía de Sevilla sin encargar al Restaurador que cuando volviese de disfrutar su licencia, hiciera trasladar el cuadro desde la sacristía Mayor al vestíbulo de la Puerta de San Cristobal, á fin de lograr luz mas fuerte y mas apropósito, pues que era demasiado alta la de la Sacristia, llegando al cuadro sumamente cansada. Hízolo así en efecto, y preparado un taller apto, cómodo e independiente, procedió luego á plastecer todos los desperfectos del cuadro cubriendo escrupulosamente todo los plastecido, y cerrando con esmero las grietas. La Comisión dió orden al mismo Restaurador que la avisara éste en el momento oportuno, en que fuera necesaria su presencia.

Llevado todo á efecto con la misma exactitud con que se habia preparado, fué poco a poco adquiriendo el liezo de la ***Vision de San Antonio*** *sus admirables perfecciones: una bella entonacion y una brillantez y fuerza de color deslumbradoras, tan magestuosa como celeste gloria; no pareciendo sino que el inmortal Murillo se propuso reunir en este cuadro los mas preciosos coloridos, compendiando y como sumando todos los mas célebres coloristas, revelando perfectamente en sus tintas á Rubens, Wandik, Veronés, Tiziano.*

No le toca á la Comisión exponer á esta Academia cuál ha sido el resultado de la restauración, realizada en el profanado cuadro de la ***Vision de San Antonio.*** *La Comision ha procurado únicamente corresponder del mejor modo posible á la confianza que este alto Cuerpo habia depositado en ella, no omitiendo con tal fin, sacrificio ni diligencia alguna, y le sirve de colmada recompensa la expresiva comunicacion que el Cabildo Patriarcal dirigió á esta Academia y cuyo honorífico traslado recibimos ha tiempo, altamente complacidos.*

Terminada al fin la restauración púsose en conocimiento del Ilmo. Cabildo y el Excmo Ayuntamiento, para que se colocára el lienzo en su retablo, cuando lo tuviesen por conveniente. Ambas corporaciones resolvieron que se expusiese por unos dias al público y que se hiciese una funcion de Iglesia solemne. Llevóse esta á cabo, cumplido el plazo de la exposición, que fué el 9 de Octubre, con aquella pompa y magestad acostumbradas en el magnifico templo Sevillano, siendo esta Comision convenientemente invitada á ocupar un puesto distinguido en tan memorable fiesta. En la expresada invitación, se leían entre otras cláusulas, no menos satisfactorias, declaraciones como las siguientes:

"Desde el momento en q. e la M.N. y M.L. Ciudad de Sevilla, vió entrar por sus puertas el trozo del magnífico lienzo de San Antonio, obra del inmortal Murillo, su pesar se trocó en alegría; mas cuando le vió nuevamente en esta Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia, que entre otras joyas que dán al mundo entero testimonio expresivo de la acentuada piedad de nuestros padres y del inspirado génio de nuestros artistas posee el cuadro, del cual mano bárbara y sacrilega cortó aquel trozo, la alegria fué ya indescriptible.

Había no obstante, una circunstancia, que

en medio de tanto júbilo hacía derramar abundantes lágrimas, era el temor de que no fuera posible restaurar este cuadro, admiracion del mundo, sin empañar algunas de las infinitas bellezas que en él supo expresar su inimitable autor, sin embargo el Cabildo Metropolitano manifestó su pensamiento al Cabildo de la Ciudad, y desde entonces unidos en perfecta hermandad y de comun acuerdo, no han omitido medio para que la restauración se llevase a cabo de la manera mas perfecta que fuera humanamente posible. Los esfuerzos del Cabildo han sido coronados con éxito que iguala, sino excede, á sus deseos.

Ya no falta otra cosa que colocar nuevamente el cuadro en el altar de su propia Capilla en esta Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia; pero antes que esto se verifique, es muy justo que se dén a Dios, Nuestro Señor, las debidas gracias, porque si permitió que viniesen sobre esta Ciudad dias de luto y amargura, los cambió su misericordia en dias de júbilo y alegria, dirigiendo las cosas de manera que el trozo de lienzo robado, pareciese, y fuese rescatado aunque en lejanas tierras, que llegase á la Peninsula; que volviese á esta Ciudad y su Santa Basilica; y por último, que la restauración de todo el cuadro haya podido llevarse á cabo con toda perfeccion"

Al final de estas cláusulas, que la Comision ha juzgado conveniente trasladar, simplemente como un documento histórico, venia la invitacion de ambos Cabildos, firmada por los Sres. Dean de la Santa Iglesia y Presidente del Ayuntamiento.

Verificóse al fin la anunciada fiesta el 13 de Octubre con toda magnificiencia y aparato, exornóse el gran Templo de igual modo que el día del **Corpus Christi.** *Colocado el lienzo de la Vision de San Antonio en el altar de plata que se arma en el Trascoro, cantóse por sesenta voces una solemne misa, compuesta exprofeso por el distinguido Organista de la Catedral, entonandose despues un magnifico* **Te Deum;** *composiciones ambas que honran á tan celebrado Profesor. Un sermon pronunciado por el Doctoral de la misma Iglesia, en el cual se hacia una reseña histórica de todo lo acontecido con el célebre lienzo, desde el sacrílego robo hasta su nueva exposicion á la adoracion pública, presentando como un hecho milagroso el que á los ocho meses fuese restituido en su verdadero y primitivo ser; puso término á esta solemnidad, realmente extraordinaria.*

Habian asistido á ella con el Iltre Cabildo Metropolitano, el Excmo. Ayuntamiento, numerosos títulos de Castilla, las primeras autoridades, los cuerpos artísticos, científicos y literarios; y hallábanse allí también representantes de los departamentos civiles y militares, con todo lo mas ilustre que la Capital de Andalucia encierra. El espectáculo habia sido magnifico y sorprendente; el Templo estaba ricamente vestido de hermosos paños de terciopelo carmesi, fimbriados oro, desde el zócalo hasta los capiteles: el pavimento se hallaba tapizado de antiguas alfombras, de buen gusto. La inmensa Catedral estaba cuajada de gente, esforzandose en todas las puertas la apiñada concurrencia, para penetrar en el Templo.

Acababa esta gran solemnidad, quiso sin duda el Cabildo Metropolitano, mostrar su gratitud al distinguido Restaurador que habia egecutado con tanto acierto las disposiciones de la Comision y los preceptos de esta Academia; y por medio de una Comision de su seno le ofreció una medalla de oro, de peso de tres onzas proximamente, en la cual resplandece por el anverso el escudo de aquella ilustre Corporación, leyéndose en el reverso muy expresiva dedicatoria. Acompañaba á este regalo un honorífico pergamino con un discreto epigrafe, que expresaba la gratitud del Cabildo, sellado con su sello mayor y firmado por el Presidente y Secretario del Cabildo; por último entregáronle un relicario, fineza destinada á su

esposa, colocado en una bandeja de plata. El Ayuntamiento le hacia saber por su parte, que estaba dispuesto á darle alguna muestra de su benevolencia, con un cronómetro de oro, encargado ya á Lóndres.

Ya todo esto finalizado, dispuso, no obstante la Comisión, que permaneciese en Sevilla uno de sus individuos, para atender á ciertos pormenores del retablo, en que (de)bia colocarse el restaurado lienzo, y á la colocación del mismo, tocando este encargo al Académico Sr. Gato de Lema.

Diez dias despues, colocóse el cuadro, sin el menor contratiempo, resplandeciendo admirablemente en su antiguo puesto, si bien es harto sensible que la luz sea en demasia rebajada. El retablo quedó del todo restaurado, y al partia de aquella Ciudad el último individuo de la Comision, se ocupaban algunos operarios en sustituir los cristales oscuros del fuerte y lóbrego azul por el mas claro dispuesto oportunamente, lo cual modificará indefectiblemente aquel dudoso efecto del lienzo.

Tal es, Sres. Académicos, el resultado de los trabajos que esta Real Academia se sirvió encomendar á los individuos que suscriben. Por bien pagados se tendrán de los desvelos que les han producido, si en alguna manera fuesen aceptos á los ojos de esta ilustre Corporación, por cuya gloria abrigan y abrigarán siempre, el interés mas vivo.

Madrid 1º de Abril de 1876

(firmado) Nicolás Gato de Lema
Cárlos Luis de Ribera

Sesión ordª de 12 de Junio

Oída con mucho interés por la Academia: pasense oficios de gracias á los Sres. Ribera y Gato de Lema y al Sr. Martínez Cubello.

(firmado) El Secretario General.