

LA GESTIÓN DE LA DOCUMENTACIÓN TÉCNICA APLICADA AL ESTUDIO DE UNA PINTURA DE MURILLO: LA TABLA DEL NIÑO JESÚS DE LA IGLESIA DE LA SANTA CARIDAD DE SEVILLA

M. Arjonilla y J. González González

*Departamento de Pintura, Universidad de Sevilla, Laraña 3, 41003 Sevilla; Grupo de
Investigación Patrimonio Cultural: Intervención, investigación, innovación.maar@us.es,
jgg@us.es*

La introducción de los métodos de gestión en el patrimonio es una respuesta al creciente protagonismo de este sector en las políticas culturales por su capacidad para generar ocio y formación. La gestión la entendemos como una necesidad organizativa, en la que se integran aspectos administrativos y económicos para adaptarse a una sociedad cambiante que demanda mecanismos que faciliten su accesibilidad. La difusión del patrimonio sólo es posible a través del reconocimiento de los bienes, y la documentación de las colecciones es uno de los propósitos fundamentales de la moderna museología. La documentación generada a partir de una obra permite su proyección externa, crecer, viajar a través de portales, redundando de forma eficiente en el conocimiento.

Estamos inmersos en una nueva sociedad de la información, en la que la capacidad para obtener o para compartir cualquier dato, incluso de forma instantánea, ha generado una transformación en las formas de transmisión del conocimiento. El espectador busca los medios para seleccionar la oferta cultural de museos y colecciones, y los profesionales del sector demandan ante todo agilizar las búsquedas. Las tecnologías de la información aplicadas al estudio de los bienes patrimoniales han alcanzado cotas inimaginables en la última década, normalizando el método de estudio a partir de tres perspectivas plenamente interrelacionadas, que se suceden de forma concatenada y cuya dependencia es absoluta para la correcta lectura de la obra. El examen organoléptico y la consulta de archivo se complementan con el análisis derivado de la caracterización de muestras y la interpretación de los registros fotográficos especializados. La aplicación de las técnicas de laboratorio al estudio del patrimonio no ha cesado de perfeccionarse para aportarnos nuevas formas de ver, que enriquecen la mirada del especialista. Obtenemos así una ingente cantidad de datos que habría que analizar no desde la cantidad o la cualidad sino a través de la calidad o interés de su aportación. Si los datos no redundan en la construcción del discurso de la obra, si no persigue el aumento del conocimiento del bien, realmente estamos creando ruido. Las pruebas analíticas no son en sí mismo un fin, sino un medio. La correcta gestión de la documentación técnica ha de conformarse con fundamento crítico y desde lo interdisciplinar, sus resultados se tomarán como parciales y sólo cobrarán sentido en el contexto de la investigación de la propia obra, estrato a estrato y cotejando, poniéndolos en relación.

El cúmulo informativo necesita de una correcta gestión para su operatividad. Desde los archivos de las grandes colecciones de arte, se busca la forma de estar al tanto de las publicaciones que generan sus bienes, y la investigación, la búsqueda de nuevos datos es una premisa fundamental, entendiendo que la difusión y la conservación llevan parejo las actualizaciones en el conocimiento, el descubrimiento de nuevos aspectos. Los catálogos críticos requieren de una continua revisión, sus conclusiones no siempre están llamadas a perdurar.

Planteamos en este punto la necesidad de revisar el concepto de obsolescencia, para aplicarlo a la sobreexplotación de las tecnologías en el estudio de los bienes culturales. Los recortes presupuestarios nos han hecho más restrictivos y selectivos a la hora de presupuestar los medios analíticos. Las memorias de intervención pueden presumir del uso de medios sofisticados para la obtención de datos, que pueden ser inservibles o con nula trascendencia. En ocasiones la naturaleza de ciertos materiales o su disposición y comportamiento son plenamente discernibles o deducibles y un especialista bien entrenado puede llegar a determinarlos *de visu*. No se trataría tanto de despreciar los resultados de la analítica ni de los registros especializados, sino de reclamar una mayor presencia de las ciencias humanas.

Brandi defendió la necesidad de preservar el carácter formal e histórico de los objetos, y las cartas y acuerdos internacionales fueron unánimes en defender ante todo su valor documental. La propia definición de *bien cultural* lleva implícito el valor de testimonio y memoria del pasado. Cada bien constituye un documento que hay que descifrar, haciendo una lectura razonada y buscando las claves interpretativas

Esta comunicación persigue la reflexión sobre los protocolos de estudio llevados a cabo para la redacción del informe técnico, entendiéndolo como una herramienta indispensable en el que se ordenan los conocimientos relevantes de la obra antes de proceder a su intervención. Tomando como precedente el contexto del proyecto de conservación restauración que se está llevando a cabo sobre los retablos de la Iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, bajo financiación de la Fundación Focus Abengoa, está siendo intervenida la primera de tres pinturas de Bartolomé Esteban Murillo, que se integran en el proyecto: una tabla pintada al óleo que representa la figura del *Niño Jesús* (h. 1670). El proyecto se enmarca en la III Fase del “*Plan estratégico interdisciplinar para la actuación preventiva y conservadora en el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla*” liderado por un equipo de investigación de la Universidad de Sevilla, perteneciente al grupo pCultural+3i del SICA. El plan de actuación lo integran los investigadores especialistas en conservación restauración M^a del Mar González que coordina la propuesta de intervención, Mercedes González y David Triguero. El objetivo de esta fase es la recuperación del conjunto del *Retablo de la Virgen de la Caridad*. La tabla del *Niño Jesús* se encuentra en el ático.

Las investigaciones sobre los tratados antiguos y las más recientes publicaciones¹, nos brindan la posibilidad de acometer la lectura de la obra desde el conocimiento general del pintor y su producción. Para la documentación de la pintura, seguimos los protocolos mencionados: la consulta del archivo de la Hermandad atestigua la autoría del pintor, la caracterización de materiales y los registros fotográficos especializados² nos permiten conocer aspectos sobre la materialidad. La obra, en sí misma constituye un documento vivo cuya lectura hacemos desde el examen organoléptico a través de los procedimientos y técnicas pictóricas, la naturaleza de los medios empleados y su comportamiento, distinguiendo en su análisis el efecto de la historia material y el envejecimiento.

Al contrario de lo que ocurre generalmente con las obras contemporáneas, las antiguas (aún con la excepcionalidad y peculiaridad que toda obra artística conlleva en relación con su autor) responden a ciertos patrones que se relacionan con el lugar, la época o la escuela en la que se encuadra. Los procesos técnicos y materiales empleados han sido profusamente estudiados a partir de los tratados, y su naturaleza y comportamiento son predecibles con la perspectiva del conocimiento que tenemos hoy. Las numerosas pinturas analizadas dan testimonio de la repetición de las secuencias estratigráficas y de los materiales. Así, Illán et al.³ presentan los resultados de los análisis efectuados a más de treinta obras, entre ellos Murillo, para constatar la presencia de preparaciones similares, cuyas variaciones residen en el tono de la coloración de las tierras empleadas para conseguir el fondo (ocres, rojas o pardas) compuestas por la variedad de hematites que se encuentran en las arcillas de la cuenca del Guadalquivir. Un hecho que evidencian Pacheco o Palomino en sus tratados.

Los tratados nos ofrecen una visión del taller barroco y conocemos la limitada variedad disponible antes de la Era Industrial. La mayoría eran productos reconvertidos o reciclados de otros usos, en muchas ocasiones, culinarios, y casi nunca eran útiles y sustancias específicamente destinados al artista. En consecuencia, solían requerir de una adaptación que precisaban de largas horas de trabajo en los talleres. Algunos provenían de lugares muy remotos, difíciles de conseguir, y por lo tanto, en ocasiones alcanzaban altos precios. Así pues, dependiendo de la capacidad adquisitiva del artista, éste se veía obligado a ser pragmático, sacando de cada material el máximo partido. Todo pintor, que tenía en la pintura su sustento, reunía materiales y de utensilios que le acompañaban a lo largo de su vida, y cuyas ventajas e inconvenientes conocía como a sí mismo. La buena práctica se transmitía de maestro a discípulo y el oficio se basaba en el conocimiento empírico. El tiempo se ha encargado de poner a prueba esta sabiduría y hoy, los grandes maestros de la pintura lo son no sólo por su genialidad sino gracias a la excelencia de la factura en sus obras, a una correcta selección y uso de los materiales y procesos técnicos. Lo demás son dictados de la historia material, que de forma caprichosa ha velado por la buena conservación de los bienes heredados, igual que los azares, los accidentes o una buena intencionalidad no bien enfocada pudieron ocasionar la pérdida de otras igualmente relevantes.

El interés por conocer la génesis de la obra, el orden operativo que plantea y los recursos plásticos para crear la sensación de atmósfera y sensación de realidad en nuestra percepción, son del interés de los especialistas. Sin embargo las cualidades aportadas por el comportamiento de los materiales también poseen un protagonismo que escasamente ha sido estudiado. La translucidez del óleo al paso del tiempo, las modificaciones cromáticas de los pigmentos, los distintos tipos de cuarteado dentro de una misma obra, los movimientos del soporte o el amarilleo de los barnices...son efectos del envejecimiento natural que hay que poner también en valor porque forman parte intrínseca de la misma. Si la obra ha sido intervenida, su historia material será objeto también de un detenido estudio para marcar los límites entre el original concebido por el artista y las modificaciones sufridas, sean o no medidas desde la ortodoxia de nuestro moderno código deontológico. Cualquier pintura antigua necesita ser valorada desde todas estas consideraciones para transmitir con mayor certeza el conocimiento que encierra.

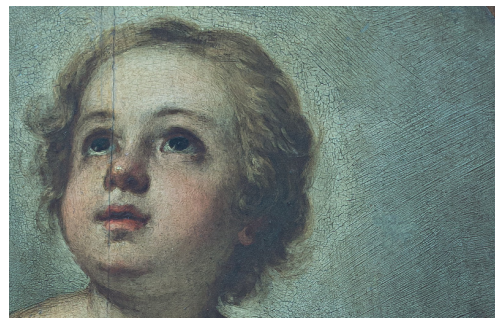
En base a las limitaciones de espacio, seleccionamos unas imágenes obtenidas por Francisco de A. Espinosa para refrendar el potencial informativo que puede obtenerse a través de la contemplación de la obra aplicando medios ya cotidianos para su registro.

Aprovechando la existencia de lagunas que muestren el soporte, es fácil establecer la secuencia estratigráfica, mediante una correspondencia de policromías, marcando los estratos con ayuda de una lupa digital o macrofotografía. En la imagen observamos el predominio de la preparación blanca, una fina imprimación rojiza que sirve de fondo óptico o infrapintura y los estratos pictóricos.



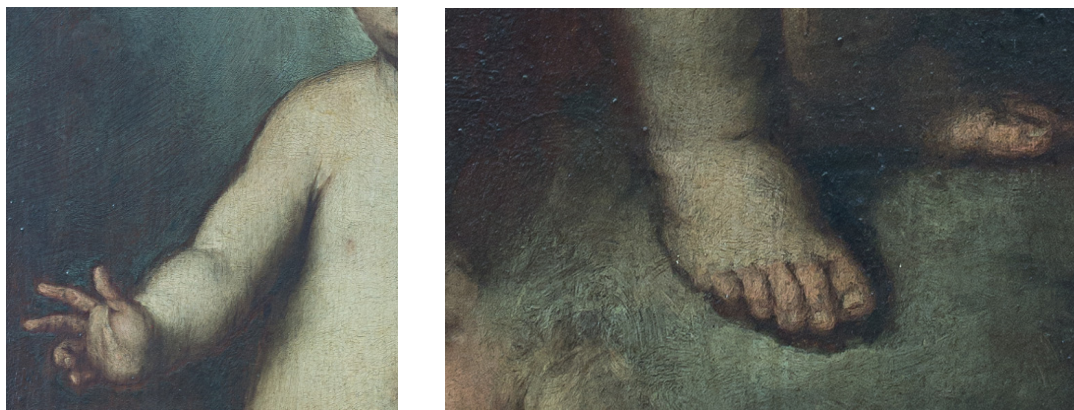
Figura 1. Imagen captada con lupa digital en el borde de una laguna, con el corte estratigráfico completo.

El tratamiento de imágenes fotográficas nos permite analizar texturas, forma y localización de empastes, dirección de pinceladas para la construcción de formas y fondo, tipos de cuarteados o zonas veladas sobre la imprimación para construir las sombras.



Figuras 2 y 3. Detalles de la cabeza y fondo (a la izquierda imagen texturizada).

Los recursos plásticos del artista parten del protagonismo del fondo rojizo, cuya presencia domina la composición para crear los claroscuros. En las imágenes observamos las reservas de éste para delimitar la figura.



Figuras 4 y 5. Detalles en los que se aprecia una insinuación de silueteado por medio de la reserva de la infrapintura, como recurso para destacar la figura.

El estudio del comportamiento de la película pictórica a través de las modificaciones en el color, las retracciones, los abultamientos, las formas del cuarteado o los repintes, son fácilmente discernibles en el examen organoléptico. Relacionar el color y comportamiento con la naturaleza de los materiales, el envejecimiento prematuro, el movimiento del soporte, con los procesos técnicos usados por el artista... es tarea del conservador restaurador, que evalúa patologías y establece diagnóstico.



Figuras 6, 7 y 8. Detalles macrofotográficos de la capa pictórica: blanco de plomo, bermellón y espalto.

A modo de conclusión, queremos añadir una reflexión sobre la peritación científica, la analítica arroja luz sobre la atribución de obras que permanecen sin clasificar. Pero en la mayoría de las ocasiones las ciencias solo son auxilios para acotar época y escuela o taller. Murillo guarda lógicas similitudes con los pintores de su época en relación al aspecto material y procesual, al envejecimiento de la pintura e incluso a los recursos pictóricos. La clave para establecer autoría siempre estará en la propia obra y en el estudio interdisciplinar.

La genialidad de un pintor es un concepto no mensurable que sólo podemos apreciar a través de cualidades que derivan de la percepción, sensibilidad y suma de conocimientos del especialista que evalúa.

¹ V. Muñoz, F. de la Paz, in *El joven Murillo*, Consejería de Cultura, Sevilla, **2009**, pp. 157-185; M.D. Gayo, M. Jover de Celis, *Boletín del Museo del Prado*, **2010**, XXVIII, 46, 39-59.

² A. Justo, M. Arjonilla, A. Ruíz-Conde, B. Sigüenza, **2015**, este volumen; F. de A. Espinosa, M. González, M. Arjonilla, **2015**, este volumen.

³ A. Illán, R. Romero, A. Sáenz, in *Actas del II Congreso de Conservación del GE del IIC*, Madrid, **2005**, [en línea] <http://ge-iic.com/files/2congresoGE/Caracteristicas_preparaciones_sevillanas.pdf>