

**LA RESTAURACIÓN COMO PARADIGMA  
DE LA ACTIVACIÓN PATRIMONIAL  
DECIMONÓNICA EN SEVILLA.  
LAS "VISIONES" DE MURILLO**

*María Teresa Vicente Rabanaque  
Doctora en Conservación y Restauración de Bienes Culturales  
Universidad Politécnica de Valencia*



## RESUMEN

La restauración del lienzo *Visión de San Antonio*, de Bartolomé Esteban Murillo, fue una de las más representativas y polémicas realizadas en Sevilla. El inestimable valor simbólico de la pintura impulsó su intervención en el siglo XIX, en medio de una enorme activación patrimonial que involucró, por un lado, a las instituciones provinciales hispalenses y, por otro, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid. Ésta última asumió la supervisión y dirección de todo el proceso, llevado a cabo por el primer restaurador del Museo Nacional de Pintura y Escultura de Madrid, Salvador Martínez Cubells. A partir de esta restauración analizaremos la dimensión simbólica del patrimonio y su capacidad para articular una identidad. Asimismo, el extenso informe que se redactó evidenciará los avances de la disciplina.

## SUMMARY

Obnova Vision Bartolome Esteban Murillo z dne Svetega Antona je bil eden od najbolj pomembnih in polemicna restavracije, ki v Sevilla . Neprecenljiv simbolno vrednost te slike odpeljal k sodelovanju v XIX stoletju, sredi ogromno premoženjsko delovanja: od ene strani deželni institucije Sevilla in na drugi vplivom Kraljevi akademiji za likovno umetnost v St Ferdinand Madrid . Ta institucija je v zvezi z nadzorom in vodstvom procesu obnove, ki je bil realiziran z Salvador Martínez Cubells, prvi strokovnjak za obnovo Madrid muzej slikarstva in kiparstva. Iz tega dela je analiza narejena na simbolne razsežnosti dediščine in njene sposobnosti, da izrazi občutek identitete. Prav tako bodo obsežne informacije storiti tega dela dati sredstva, da pozna napredek, opravljeno v popravili.

La conservación y restauración de bienes culturales muebles ha generado en el transcurso del tiempo fuertes controversias. La tarea de conservar y restaurar resulta inherente a la necesidad de establecer una selección y jerarquización de los bienes a intervenir atendiendo a un orden de criterios, intereses y prioridades que ha ido variando en cada período histórico. En la base de esta concepción subyace la propia relación desigual y dinámica que caracteriza al patrimonio cultural. La construcción decimonónica de la idea de patrimonio supuso la clasificación y hegemonía de aquellos objetos que, por su singular valor simbólico, merecían ser preservados y transmitidos -y, para ello, conservados y restaurados, cuando así lo precisaran-. Lejos de ser un proceso natural o innato, implicó el establecimiento de un sistema discriminatorio que privilegiaba la consideración de determinados bienes patrimoniales por parte de los sujetos, instituciones y discursos predominantes. Desde este prisma, el patrimonio cultural ha sido definido como una construcción social o sociocultural (SANTAMARINA, 2005:24). Dicho concepto se gestó en el siglo XIX impulsado, en gran medida, por la conformación de los Estados Nacionales, la Revolución Industrial, el Colonialismo y el Romanticismo. En este sentido, los Estados Nacionales propiciaron la constitución de una identidad cultural propia, sustentada en la recreación del pasado común, que permitía la identificación con la tradición y su continuidad hasta el presente. De ahí que los grandes museos europeos, que tuvieron una función crucial en la legitimación de la identidad cultural nacional, fueran una fundación decimonónica (PRATS, 1997:22; SANTAMARINA, 2005:32-34). A su vez, todos estos avances en el siglo XIX llevaron a Madrid, como capital del Estado español, a alcanzar una relevancia sin igual. En esta ciudad se concentraron los principales organismos e instituciones supervisores de la gestión patrimonial, a los cuales competía el control de la conservación y restauración nacional dentro de un rígido sistema piramidal. El centralismo madrileño justificó que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando asumiese, con el respaldo de las Comisiones Provinciales de Monumentos Históricos y Artísticos, una posición señera en la supervisión, protección y tutela del patrimonio nacional. Como consecuencia, la inspección y dirección de las restauraciones fueron competencia de la Real Academia de San Fernando, de la que dependían las demás Reales Academias de Bellas Artes provinciales. Por el contrario, la ejecución práctica de las intervenciones se llevó a cabo en los talleres de restauración institucionales de los principales museos nacionales, que se convirtieron en el espacio de trabajo por excelencia de los restauradores decimonónicos. Sin duda, el más significativo, tanto por el tamaño de su plantilla como por la diversificación y especialización de

perfiles profesionales que encontramos en él, fue el Taller de Restauración del Real Museo de Pintura y Escultura, cuyo origen se remonta al año de fundación del museo, en 1819<sup>1</sup>.

La confluencia de todas estas instituciones y la división de competencias señalada dio lugar, a menudo, a marcadas desavenencias a la hora de dictaminar el derecho a custodiar y restaurar determinadas obras por su relevancia singular y su potente carácter identitario. El caso de estudio que proponemos en este artículo constituye una buena muestra para comprender el alcance del debate patrimonial, ya que trascendió las fronteras de Sevilla y reclamó la participación de las más destacadas instituciones hispalenses y madrileñas encargadas de la conservación y restauración en el siglo XIX.

### ***LA VISIÓN DE SAN ANTONIO DE PADUA, DE BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO: BREVE RESEÑA HISTÓRICA E ICONOGRÁFICA***

La pintura conocida como *La Visión de San Antonio de Padua* es una de las obras maestras de Bartolomé Esteban Murillo. Su origen se remonta al encargo que, en 1656, hizo el cabildo de la Catedral de *Santa María de la Sede* de Sevilla al insigne artista de la ciudad, con vistas a decorar el altar de la capilla bautismal de *San Antonio*. El lienzo se concibió para integrarse en el retablo construido por Bernardo Simón de Pineda, siguiendo la tradición barroca de colocar un cuadro de grandes dimensiones en capillas reducidas para aumentar la espectacularidad de la imagen. Si atendemos, de forma somera, a su análisis iconográfico y compositivo, el cuadro relata el momento en que San Antonio de Padua es sorprendido por la visión del Niño Jesús. Éste aparece ingrávido en la parte superior de la composición, rodeado de ángeles que son símbolo de pureza, y en medio de una nube de luz que crea un artificioso efecto atmosférico, muy característico de la teatralidad barroca. El santo ocupa el registro inferior del lienzo, arrodillado, con los brazos abiertos y la mirada alzada hacia la visión mística, imbuido por esa luz divina que enfatiza la figura del santo y equilibra la composición de forma eficaz. [Imagen 1].

La indiscutible calidad técnica de esta pintura condicionó, sin duda, la trayectoria tan azarosa a la que se vio expuesta en diferentes momentos históricos. De este modo, con motivo de la Guerra de la Independencia Española (1808-1814), durante llegada de las tropas francesas a Sevilla, en 1810, se

---

<sup>1</sup> En 1868 el Real Museo de Pintura y Escultura pasó a llamarse Museo Nacional de Pintura y Escultura (en la actualidad, Museo Nacional del Prado).



*Imagen 1. Fotografía general del lienzo La Visión de San Antonio de Padua, de Murillo, en la capilla de San Antonio de la Catedral de Sevilla.*

temió por el destino de la obra, pues el mariscal Nicolas Jean de Dieu Soult<sup>2</sup> sentía especial atracción por Murillo y quiso llevarse este óleo a Francia. El cabildo de la Catedral logró persuadirle a cambio de entregarle otra de las obras más representativas del mismo autor, el *Nacimiento de la Virgen*<sup>3</sup>, realizada en 1660 para la capilla de la Concepción de la sede catedralicia<sup>4</sup>. Este dato pone de relieve que, por encima de la talla artística de *La Visión de San Antonio de Padua*, se trataba de un cuadro muy significativo para la ciudad de Sevilla. Tal vez, porque su emplazamiento en la capilla bautismal de la Seo sevillana le confirió un simbolismo inigualable, en tanto que este espacio fue el preferido por los sevillanos para celebrar el primer sacramento de iniciación en la fe cristiana [Imagen 2]. Más aún, si tenemos en cuenta el valor litúrgico que tiene el conjunto del edificio en sí mismo, al erigirse como la mayor catedral gótica cristiana del mundo<sup>5</sup>.

Sin embargo, los mayores avatares estaban aún por llegar, ya que el 5 de noviembre de 1874 un ladrón recortó y robó de la Catedral la figura del santo [Imagen 3], dejando adherida el resto de la composición al marco. Nada más conocerse la noticia, la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Sevilla informó del suceso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que tenía máxima competencia y autoridad en los asuntos relacionados con la conservación, restauración y custodia del patrimonio en todo el ámbito nacional. De ahí que se requiriera su ayuda para localizar la imagen:

*“El magnífico cuadro de S. Antonio de Padua, pintado por Murillo, que ocupa un lugar en la Capilla bautismal de la Sta. Iglesia Catedral, ha sido destrozado sustrayendo al Santo, que recortado con un instrumento, sin duda muy á propósito, deja un hueco que Sevilla toda contempla poseída de ira y espanto (...) En la seguridad de que por su parte ese alto Cuerpo contribuirá con su respetabilidad y reconocida*

<sup>2</sup>Nicolas Jean de Dieu Soult (1769-1851), fue un destacado militar y político francés que participó de forma activa en las Guerras Napoleónicas. Durante la Guerra de la Independencia Española dirigió las tropas francesas siendo, en 1810, general en jefe del ejército de Andalucía. En las campañas militares que abanderó fue recopilando una valiosa colección de cuadros españoles, de artistas de la talla de Murillo o Zurbarán.

<sup>3</sup>Junto a ella, otra de las obras más importantes del barroco sevillano expoliadas por Soult (1813), fue *La Inmaculada* que Murillo pintó, en 1678, por encargo de Justino de Neve para el Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla. También conocida como *La Inmaculada "de Soult"* estuvo expuesta en el Museo del Louvre hasta 1941, cuando un intercambio de obras con el gobierno francés permitió su recuperación y su ingreso en el Museo Nacional del Prado.

<sup>4</sup>En la actualidad, este lienzo se encuentra en el Museo del Louvre de París.

<sup>5</sup>La importancia y singularidad de la Catedral de Sevilla se constató al ser declarada Patrimonio de la Humanidad, en 1987.



*Imagen 2. Capilla de San Antonio de la Catedral de Sevilla, donde se localiza el lienzo La Visión de San Antonio de Padua, de Murillo, en el retablo barroco de Bernardo Simón de Pineda, presidido por la pila bautismal de mármol blanco del siglo XVI.*





*Imagen 3. Detalle de la figura del santo que fue recortada y sustraída del lienzo La Visión de San Antonio de Padua, de Murillo, en la capilla de San Antonio de la Catedral de Sevilla.*

*eficacia, á que el Gobierno de la Nación tome una parte activa en este afrentoso hecho*<sup>6</sup>”<sup>7</sup>.

De tal modo advertimos que la salvaguarda y protección del patrimonio, en la España del siglo XIX, se sustentaba en una sólida estructura piramidal, en cuyo vértice se situaba la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como principal organismo encargado de la jerarquización, valoración y supervisión de cualquier actuación en obras de arte de primera fila.

Sabemos que al año siguiente se intentó vender la tela a un anticuario de Nueva York y, más tarde, fue adquirida por el artista norteamericano Williams Scheans, quien la entregó a la embajada española sin admitir recompensa<sup>8</sup>. De este modo se pudo recuperar el fragmento extraviado, que el 21 de febrero de 1875 fue devuelto a su ciudad de origen.

## **DEBATE Y ACTIVACIÓN PATRIMONIAL ENTORNO A LA PINTURA DE MURILLO *LA VISIÓN DE SAN ANTONIO DE PADUA***

Una vez en Sevilla, la polémica se suscitó en el momento de decidir el organismo más adecuado para dirigir la restauración, así como la persona más cualificada para acometerla, en base a dos razones de primer orden. La primera de ellas tenía que ver con la dificultad técnica que suponía reintegrar la figura sustraída, mientras que la segunda respondía a la enorme responsabilidad y distinción que conllevaba esta intervención, por tratarse de una obra de importancia capital dentro del patrimonio sevillano y nacional. De hecho, el valor simbólico e identitario de esta pintura justificó que el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Miguel de Carvajal y Mendieta, se ofreciese al cabildo de la Catedral para asumir la restauración, pues consideraba que ésta debía llevarse a cabo en Sevilla. No obstante, dada la comprometida situación económica de la Academia hispalense, reivindicaba la ayuda del Ayuntamiento local para costear los gastos:

*“No contando la Academia con recursos en su presupuesto para los gastos que esto origine, solo tendrá á su cargo la parte artística y el uso de los utiles que posee”*<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> La documentación de archivo consultada e incluida en este artículo ha sido transcrita de forma literal.

<sup>7</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (desde ahora ARABASF), Madrid, sign. 1-45-6, 7 de noviembre de 1874.

<sup>8</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (desde ahora ARABASIH), Sevilla, Libro de Actas 1871-1884, 21 de febrero de 1875.

<sup>9</sup> *Ibidem*, 31 de enero de 1875.

El cabildo expresó su gratitud invitando al presidente de la Academia sevillana a participar en el asunto, junto a la Comisión Mixta formada por el propio cabildo, los capitulares que éste había designado y varios regidores del Ayuntamiento de Sevilla. Miguel de Carvajal y Mendieta aceptó de buen grado este gesto, convencido de la legitimidad de la cuestión:

*“asegurandole que dentro de la Corporacion que presido cuento con los elementos necesarios para que no se le robe la gloria de esta restauracion á Sevilla ni ser su confianza defraudada”*<sup>10</sup>.

Las palabras de Miguel de Carvajal y Mendieta resultan, en este punto, muy significativas y esclarecedoras. Para él, la restauración de esta obra representaba, por encima de todo, una cuestión patriótica: el cuadro había sido creado por el ilustre maestro hispalense Bartolomé Esteban Murillo y pertenecía a la Catedral de Sevilla. Por tanto, la ‘gloria’ de su restauración debía corresponder a la corporación provincial que él presidía. Desde el plano simbólico, entendía la restauración en términos de derecho y de privilegio, donde la intervención técnica quedaba supeditada a otras cuestiones de mayor envergadura. Desde nuestro punto de vista, Miguel de Carvajal y Mendieta justificaba la restauración atendiendo a dos motivos estrechamente relacionados. Primero, en base a un sentido de identidad, que conllevaba una posición de pertenencia, dominio y autoridad sobre la pintura. Esta concepción derivaría en la segunda, que tendría que ver con un planteamiento moral o un ‘derecho natural’, pues consideraba esta decisión justa y pertinente. De ahí que tras sus palabras se deduzca que negarle esta potestad a la ciudad de Sevilla vendría a ser un ultraje. Estos argumentos de mayor peso, a continuación son matizados con un criterio más pragmático: solicitaba permiso para emprender la restauración por existir en Sevilla una Academia de primera clase<sup>11</sup>, que contaba con los recursos y medios pertinentes para emprender la tarea. Sin embargo, sus ilusiones se frustraron ese mismo día, cuando se reunió la Comisión Mixta para ver el modo más apropiado de llevar a cabo la intervención, determinando lo que sigue:

*“comprendiendo la gran responsabilidad (...) ha acordado para desempeñar con el debido acierto su cometido en cuanto á la eleccion del artista á quien con más fundadas esperanzas de buen éxito podrá encargarse la ejecucion de la obra, consultar á la Real Academia de que V.S. es digno Presidente, así como á la de San Fernando de Madrid*

<sup>10</sup>ARABASIH, Sevilla, Libro de Actas 1871-1884, 23 de febrero de 1875.

<sup>11</sup> En este momento se reconocían únicamente como academias provinciales de primera clase las de Valencia, Barcelona, Sevilla y Valladolid, pasando cualquier cambio en ellas por el consentimiento de Instrucción Pública y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid.

*(...) Sirva manifestar los artistas que á juicio de esa Real Academia merezcan mejor concepto y sean mas capaces de llevar á cabo la obra (...) para en su vista escoger al que ofrezca mas seguras garantias de ejecutar la obra con la perfeccion que reclama el merito inapreciable del cuadro que ha de ser restaurado”<sup>12</sup>.*

Con ello se ampliaba el ámbito de decisión a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que dependían las restantes academias provinciales en esta materia. La magnitud del trabajo que iba a emprenderse motivó que la Comisión Mixta prefiriese consultar a ambas instituciones –central y provincial- para asegurar su acierto en la elección del restaurador más apropiado en este caso. Como es lógico, este nuevo reparto de competencias no gustó en absoluto al presidente de Santa Isabel de Hungría, cuyo descontento resulta evidente al revisar la numerosa correspondencia que mantuvo con el cabildo en los días siguientes.

Entretanto, el municipio sevillano se ofrecía a sufragar los gastos y el 25 de febrero de ese mismo año el cabildo solicitó a la Academia de San Fernando que comunicase, a la mayor brevedad, el candidato propuesto para restaurar la obra bajo inspección de la Comisión. Por tanto, aunque la intervención fuese supervisada por una delegación de personas de reconocido prestigio, para llevarla a la práctica sí se reclamó a los restauradores que ofreciesen mayores garantías de profesionalidad:

*“Que, á juicio de esa Real Academia, gocen de mejor reputacion por las obras de esta clase que hayan ejecutado, y sean mas á propósito por su aptitud y habilidad”<sup>13</sup>.*

En paralelo, y como era habitual en estas circunstancias, desde la Real Academia de San Fernando también se resolvió nombrar una Comisión de académicos de la Sección de Pintura que se trasladase a Sevilla para dirigir los trabajos. En un primer instante, se pensó que dicha Comisión la integrase, únicamente, el restaurador y académico de número Nicolás Gato de Lema, quien llevaría a su cargo al primer restaurador del Museo Nacional de Pintura y Escultura de Madrid, Salvador Martínez Cubells. Esta decisión despertó el recelo de su compañero de taller José Rivero, que reclamaba para sí el derecho a participar en este proyecto, tal y como manifestó por escrito:

*“con práctica de veinte y ocho años en el ejercicio de su profesion, habiendo estado pensionado por el Gobierno para estudiar en las*

<sup>12</sup> ARABASIH, Sevilla, Libro de Actas 1871-1884, 23 de febrero de 1875.

<sup>13</sup> ARABASF, Madrid, sign. 1-45-6, 25 de febrero de 1875.

*principales ciudades del extranjero todos los medios y procedimientos puestos hasta hoy en práctica (...) aspira á restaurar el celebre cuadro de San Antonio de Murillo (...) y desea realizar este pensamiento, y así lo ofrece á la Academia, gratuitamente (...) No por si solo, sino bajo la direccion del individuo de su seno que esta designe”*<sup>14</sup>.

Los argumentos de José Rivero contrastan en gran medida con los apuntados por Miguel de Carvajal y Mendieta, ya que ahora sí se pondera el conocimiento de los procedimientos técnicos aplicados en restauración, que Rivero acreditaba en base a su formación y a su experiencia. No obstante, su ofrecimiento a restaurarla sin percibir ninguna remuneración económica constituye una buena muestra del prestigio que implicaba asumir dicho cometido. Ante esta lluvia de solicitudes desde distintas instituciones, el cabildo, como propietario y máximo responsable de la pintura, asumió una posición conciliadora, al aceptar los ofrecimientos de todas estas entidades y profesionales “*como auxiliares poderosos*”<sup>15</sup>, pero sin comprometerse de forma exclusiva con ninguno de ellos.

La propuesta de servirse de todas estas instituciones, en calidad de colaboradoras pero sin privilegiar a ninguna, implicaba una progresiva pérdida de control para Miguel de Carvajal y Mendieta. De ahí que, llegados a tal punto, éste recordase al cabildo que su ofrecimiento no se limitaba a ayudar ni a asesorar, sino que el acuerdo implicaba la intervención directa de la pintura:

*“no diciendo que hubiera que contribuir ni cooperar”<sup>16</sup> á la dicha restauracion, sino ofreciéndome como Presidente de esta Academia y bajo mi responsabilidad á verificarla”*<sup>17</sup>.

Este malestar también quedó patente en la bibliografía consultada, como ilustran a continuación las palabras del académico numerario de Santa Isabel de Hungría, Antonio Muro Orejón, casi un siglo después:

*“Nuestra Academia renunció a asesorar en la restauración del cuadro y solicitó tenazmente encargarse, directamente por medio de sus pintores, de la tarea restauradora”* (MURO, 1961:119).

Con todo, en vista de las circunstancias, Miguel de Carvajal y Mendieta transigía en que para la forración se trajera a un especialista de Madrid, dado que era el aspecto más técnico y, al mismo tiempo, que suponía mayor riesgo

<sup>14</sup> Íbidem, 26 de febrero de 1875.

<sup>15</sup> ARABASF, Madrid, sign. 1-45-6.

<sup>16</sup> El subrayado es original del documento.

<sup>17</sup> ARABASIH, Sevilla, Libro de Actas 1871-1884, 28 de febrero de 1875.

dentro de este proceso de intervención<sup>18</sup>. Sin embargo, insistía en que la práctica, inspección y responsabilidad última de los trabajos de restauración recayeran sobre la Real Academia de Santa Isabel:

*“como la única Corporacion artística oficial de esta Ciudad, estaba en el caso de reclamar el honor y la responsabilidad de la obra (...) Pide por decoro propio que se le encomiende la restauracion (...) y si se accede á ello, nombrará de entre los Artistas que la componen la comision que le parezca más acertada, sin que por esto encuentre el menor inconveniente para que si hubiere el deseo, como se ha manifestado, de que para la parte mecanica del forrado del cuadro se traiga un forrador de nota de Madrid, se le pida á aquella Academia de Bellas Artes, por más que no lo encuentre necesario”*<sup>19</sup>.

Por una carta de Miguel de Carvajal y Mendieta sabemos que el tema debió molestar a la de San Fernando, que envió un escrito alegando *“su derecho de primacia y su categoria superior”*<sup>20</sup>. La Dirección General de Instrucción Pública de Madrid zanjó el asunto, exigiendo que se aplazase cualquier resolución hasta no haber sido aprobada por este centro administrativo, lo que denota un evidente conflicto de competencias. Miguel de Carvajal y Mendieta discutió, en vano, esta última decisión que dejaba el peso de la restauración en manos de las instituciones madrileñas. Aunque no desistía en la defensa de los motivos que, en su opinión, le hacían acreedor de este derecho, sí fue cediendo terreno en lo concerniente a la ejecución técnica de la restauración. Tal vez, porque asumió que sería efectuada por alguien enviado desde Madrid y vio en esta flexibilidad la última alternativa de mantener su vinculación en este proyecto. Por tanto, no perdió la esperanza de que fuera su corporación la que, al menos, se situara al frente de la dirección e inspección de los trabajos.

La magnitud del conflicto tuvo una gran repercusión mediática que involucró en el asunto a la prensa local. En líneas generales, ésta no creía que pudiera herir ningún sentimiento la propuesta de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de asegurarse de que la restauración fuese acometida por la persona de mayor cualificación:

*“ofreciendo su autoridad y su competencia, para el momento en que debiera procederse á la restauracion de la pintura (...) pesando los*

---

<sup>18</sup> La forración o entelado es un procedimiento mecánico, practicado en los casos de soportes textiles con un grado de deterioro más acusado, consistente en la adhesión, por el reverso de la pintura, de una tela de grosor algo más fino a modo de refuerzo estructural.

<sup>19</sup> ARABASIH, Sevilla, Libro de Actas 1871-1884, 28 de febrero de 1875.

<sup>20</sup> *Íbidem*, 23 de marzo de 1875.

*inconvenientes y aun peligros que podría entrañar que manos poco expertas fueran las destinadas á tan delicada operación, quería la Academia, previo el beneplácito del Cabildo, dirigir por sí la restauracion, asumiendo la responsabilidad de su resultado”<sup>21</sup>.*

Por tanto, la prensa justificó la decisión de que un experto en restauración acudiese desde Madrid, teniendo en cuenta diferentes factores: el tamaño del lienzo, el alcance de los daños –a la mutilación se sumaban anteriores restauraciones inadecuadas- y, sobre todo, la dificultad que entrañaba la recolocación del fragmento sustraído y el forrado:

*“El trabajo de forrar y sentar el cuadro, es la faena fundamental de la restauracion, faena que en sentir de muchos, debería la Academia confiar á alguno de los habilísimos y probados restauradores del Museo Nacional de Pinturas, restauradores que han visto en el extranjero todo (...) y dan posibilidades de ofrecer medios para dominar las dificultades”<sup>22</sup>.*

## **MEMORIA TÉCNICA DEL PROCESO DE RESTAURACIÓN DEL LIENZO DE MURILLO *LA VISIÓN DE SAN ANTONIO DE PADUA* EN EL SIGLO XIX**

En este punto, en mayo de 1875 se comunicó desde Madrid la propuesta de selección del mejor candidato, el restaurador por oposición<sup>23</sup> del Museo Nacional de Pintura y Escultura, Salvador Martínez Cubells. Éste había nacido en Valencia en 1845 y era hijo del también pintor, restaurador y académico de renombre Francisco Martínez Yago.

Ese mismo mes, el cabildo lo nombró oficialmente y el rey le concedió la licencia para pasar a Sevilla por el tiempo que durase la intervención, acompañado de la Comisión formada por dos académicos de San Fernando de la Sección de Pintura: Carlos Luis de Rivera, como presidente de la misma, y Nicolás Gato de Lema. Antes de comenzar el trabajo, el cabildo puntualizó que únicamente se comprometía a asumir los gastos correspondientes al viaje y la manutención:

*“el trabajo personal asi del restaurador como de los demas Profesores que compusieron la Comision de esa Academia será enteramente honorífico y gratuito”<sup>24</sup>.*

<sup>21</sup> ARABASF, Madrid, sign. 1-45-6. Diario *La Andalucía*, 8 de marzo de 1876.

<sup>22</sup> Íbidem. Diario *La Andalucía*, 8 de marzo de 1876.

<sup>23</sup> Tras quedar primero en el concurso a una plaza de Restaurador celebrado en 1869.

<sup>24</sup> ARABASF, Madrid, sign. 1-45-6, 7 de mayo de 1875.

Volvemos con ello al carácter honorable o prestigioso que envolvió ciertas actuaciones en obras de primera talla y que justificó, en numerosas ocasiones, su falta de remuneración. Al mismo tiempo, desde el Ayuntamiento de Sevilla se recordó que el lienzo medía más de cinco metros y medio de altura por casi cuatro de anchura, por si preferían adquirir en Madrid la tela para el forrado y demás útiles necesarios<sup>25</sup>.

Ya en Sevilla, Carlos Luis Ribera y Nicolás Gato de Lema, además de actuar como supervisores de la restauración, redactaron una memoria pormenorizada en la que dieron cuenta de todo el proceso. Bien es cierto que en el siglo XIX esta práctica no era excepcional, pero este tipo de informes solían ser mucho más breves y en ellos apenas se describía la metodología seguida ni los materiales empleados. Por el contrario, el que nos ocupa constituye un documento de enorme valor para conocer todos los detalles en torno a este viaje y a la intervención practicada: desde la visita a la Catedral para proceder al reconocimiento de la obra, hasta la repercusión mediática que tuvo el resultado, pasando por el exhaustivo proceso de intervención realizado. El informe se presentó en la sesión convocada por la Real Academia de San Fernando el 12 de junio de 1876 y, a través de él, sabemos que la Comisión madrileña llegó a Sevilla a finales de mayo de 1875 y fue recibida por la delegación mixta hispalense, formada por destacados representantes de la Catedral y del Ayuntamiento. Todos los comisionados visitaron primero el archivo de la Catedral, donde se encontraba el fragmento de lienzo mutilado. Éste se hallaba bastante dañado a causa del mal embalaje durante su traslado desde Nueva York, por lo que se apreciaban bastantes lagunas en la superficie pictórica, sobre todo en el rostro, que dejaban a la vista la imprimación. Pese a todo, los académicos señalaron que, por suerte, se había conservado el contorno de la figura para facilitar la recomposición de la imagen. Además, el hecho de tener la imprimación al descubierto permitía estudiar la forma de trabajar del artista. Así, frente a la creencia de que Murillo pintaba sobre una imprimación oscura, que usaba como base sobre la que sobreponer los tonos claros mediante veladuras, en esta obra descubrieron otro procedimiento de ejecución. Sobre una imprimación ligera de color pardo, primero bosquejó la composición mediante un minucioso estudio de claroscuro. Una vez seco, fue superponiendo el color sobre el boceto en grisalla, terminando los matices con veladuras muy diluidas. Consideraron que este procedimiento justificaría la gradación tonal tan armónica conseguida por el artista, que supo luego “*ocultar*

---

<sup>25</sup> Íbidem, 10 de mayo de 1875.



*este procedimiento técnico con tan peregrina habilidad que no ha podido ser imitado*”<sup>26</sup>. A continuación pasaron a reconocer el resto del lienzo, ubicado en el retablo de la capilla bautismal de san Antonio.

El proceso de intervención comenzó con la construcción de una cama o tablero, de dimensiones algo mayores que la pintura, sobre el que poder colocar la tela mientras durase la restauración. Aprovechando el montaje del andamio para descolgar el cuadro, se decidió también restaurar el retablo y los marcos de las pinturas, así como forrar y limpiar otro lienzo de Murillo, el *Bautismo del Salvador*, localizado en el ático de dicho retablo<sup>27</sup>. Aceptadas todas estas propuestas, se instaló un taller de restauración provisional *in situ*, eligiendo para el caso la sacristía mayor de la Catedral, en cuyo centro se montó el gran tablero de madera que serviría de soporte durante la intervención. Tras desclavar el lienzo del bastidor, Salvador Martínez Cubells procedió a quitarle la gruesa tela que tenía adherida por el reverso, fruto de un reentelado anterior, documentado en 1831. La Comisión criticó con dureza esta intervención precedente, considerando que la tela de forrado era demasiado rígida y se había adherido con grandes cantidades de cola y de una manera irregular. De hecho, en algunas zonas fue necesario humectar la cola para reblandecerla y poder levantar la forración. Al mismo tiempo, la distribución desigual de la cola impidió el asentado homogéneo del lienzo usado en el reentelado, de ahí que el anterior restaurador realizase después una serie de incisiones por el anverso de la pintura para rebajar los abolsamientos de aire que separaban ambos soportes textiles. Como consecuencia, más tarde tuvo que unir, estucar y reintegrar al óleo estos múltiples cortes, provocando fuertes alteraciones de nivel y de cromatismo.

Tras la eliminación del forrado se limpiaron mecánicamente los restos de cola adheridos al reverso del lienzo. Sólo entonces se encajó con precisión el fragmento mutilado, fijándolo con un engrudo, y de forma provisional, al resto de la obra. Antes de proceder al nuevo entelado, se trató de realizar una primera limpieza mecánica de la pintura para eliminar,

*“el excesivo barniz de la clase mas ínfima que á brochazos habia sido depositado sobre el lienzo en espesas masas, los cuales formaban densos y desiguales velos, de bastante grueso”*<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> *Memoria*, 1876. ARABASF, Madrid, sign. 1-45-6.

<sup>27</sup> La Comisión recomendó alguna otra reforma en el inmueble, sobre todo que se cambiara una vidriera moderna, de color azul oscuro, para favorecer la entrada de luz en la capilla.

<sup>28</sup> *Memoria*, 1876. ARABASF, Madrid, sign. 1-45-6.

Acto seguido se protegió la película pictórica con retales de papel, gasa y un engrudo, y se preparó la nueva tela que iba a usarse en la forración<sup>29</sup>. El forrado se hizo a la gacha, con la siguiente receta:

*“harina de trigo, cola fuerte para darle mas consistencia, zumo de ajos como secante, y trementina para asegurar su duracion, porque con solo el engrudo podria apolillarse el lienzo, si era el local donde habia de existir muy seco, ó perder su pegue ó enmohecerse, si fuera por el contrario excesivamente húmedo. Añadiose á 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”*<sup>30</sup>.

La forración debía comenzarse y terminarse en el mismo día, por lo que sabemos que a las tres de la madrugada se preparó el engrudo, las planchas y demás utensilios a emplear durante el proceso. Éste se inició a continuación, en presencia de varios operarios que ayudaron a Martínez Cubells a extender la gacha, en caliente y con brochas, hasta cubrir la gran superficie de las dos telas que iban a quedar en contacto. Mediante poleas se bajó el gran bastidor que sujetaba la tela del reentelado y se alineó con el lienzo de *San Antonio*, con cuidado de hacer coincidir la trama y urdimbre de ambos soportes. Entonces se colocaron encima varios tableros de madera sobre unas almohadillas para proporcionar peso y, sobre ellas, el restaurador y un ayudante fueron extrayendo el engrudo sobrante. En algunos puntos concretos se emplearon planchas calientes y, al final, un cilindro de roble que permitiera compactar y repartir uniformemente el adhesivo. El informe es tan preciso que conocemos que, tras una hora de descanso, a las tres y media de la tarde se reanudó el trabajo, que requería que el cuadro se planchase antes de que el engrudo secase del todo. A la mañana siguiente se repitió esta última operación, de modo que el lienzo quedó por fin completamente asentado y, una vez desprotegido el anverso de la pintura, se pudo tensar y clavar de nuevo al bastidor. Entonces se colocó en un caballete, construido a medida, para comenzar la limpieza. De forma gradual se fue retirando el barniz envejecido, que en algunas zonas se hallaba pasmado<sup>31</sup>, al tiempo que se eliminaron con aguarrás los antiguos repintes al óleo. Al respecto, la Comisión volvió a llamar la atención sobre la manera de proceder

<sup>29</sup> En la memoria se detallan los materiales utilizados en la preparación de la tela del reentelado y del bastidor que se montó para tensarla.

<sup>30</sup> *Memoria*, 1876. ARABASF, Madrid, sign. 1-45-6.

<sup>31</sup> Pérdida de transparencia del barniz que se traduce en un efecto de empañamiento o blanqueamiento sobre la superficie pictórica.

poco ortodoxa de los antiguos restauradores, pudiéndose entrever en las críticas vertidas los avances de la disciplina:

*“quienes para ocultar su ignorancia, habian cubierto de pesadas nubes grupos enteros de bellísimos ángeles y querubes. Quitadas al fin las capas de color y los barnices que cubrían casi todo el cuadro, recobró este su antigua brillantez de colorido, una luz sorprendente, un dibujo fino y correcto (...) hasta dejar la obra maestra del gran Murillo limpia de toda mancha impuesta por manos profanas”*<sup>32</sup>.

En este punto el trabajo se paralizó durante un mes<sup>33</sup>, tras el cual se efectuó el plastecido o estucado de las lagunas y su posterior reintegración cromática, trasladando el cuadro desde la sacristía al vestíbulo de la *Puerta de San Cristóbal* para tener mejor luz.

El resultado final tuvo un fuerte impacto entre la sociedad sevillana de entonces, haciéndose eco del éxito de la restauración todos los medios de información. Hasta tal límite, que las instituciones hispalenses acordaron que el lienzo se expusiera varios días al público. La obra se mostró en medio de un solemne acto eclesiástico, durante el cual se colocó en el altar de plata, armado en el trascoro, para aumentar su espectacularidad. El cabildo expresó su gratitud y estima a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, reconociendo el mérito del trabajo efectuado por el ‘*desinteresadísimo*’ restaurador:

*“El lienzo de San Antonio acaba de ser colocado en su propio lugar, en la Capilla Baptisterio de esta Santa Iglesia. La restauración ha sido felizmente terminada con tal ingenio, destreza y perfección que ni el tacto mas esquisito ni el ojo mas perspicaz hallar podrían rastro alguno de la sacílega mutilación y otros desperfectos de que fué víctima la admirable obra (...) merced al acertado empleo y esmerada aplicación de todos los procedimientos que hoy alcanza el difícil arte de la restauración, el lienzo, en su totalidad, ha experimentado una especie de reanimación ó aumento de vida que lo hacen aparecer, si cabe, mas bello”*<sup>34</sup>.

Su agradecimiento al restaurador se concretó en varios obsequios; entre otros, una medalla de oro de tres onzas y un relicario sobre bandeja de plata.

<sup>32</sup> *Memoria*, 1876. ARABASF, Madrid, sign. 1-45-6.

<sup>33</sup> Con motivo de la licencia que la Dirección General de Instrucción Pública concedió a Salvador Martínez Cubells para tomar baños de mar y reponer su salud.

<sup>34</sup> ARABASF, Madrid, sign. 1-45-6, 28 de octubre de 1875.

También el Ayuntamiento hispalense recompensó los servicios del mismo con un cronómetro de oro encargado en Londres. En suma, a Salvador Martínez Cubells se le premió por el trabajo bien hecho con distintos galardones honoríficos que suplieron la falta de retribución.

Clausurado el acto, el lienzo fue repuesto en su retablo de origen y Salvador Martínez Cubells regresó a sus ocupaciones como primer restaurador en el Museo Nacional de Pintura y Escultura de Madrid.

## CONCLUSIONES

A la luz del caso estudiado queda de manifiesto la enorme capacidad de determinados bienes culturales a la hora de articular una identidad, llegando a desencadenar una intensa activación patrimonial. Ésta puso en jaque a las principales instituciones, nacionales y locales, que en el siglo XIX asumieron la gestión, conservación y restauración de las obras de arte más destacadas. Entre ellas, no hay duda de la hegemonía que tuvo la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, como primer órgano responsable de la vigilancia y control de las intervenciones acometidas en obras de singular importancia en todo el territorio nacional.

Por lo que respecta a los avances en la disciplina de la restauración, advertimos que en el último tercio del siglo XIX el desarrollo profesional del restaurador presentaba enormes contrastes. Por una parte, se reconocía la especificidad y dificultad que entrañaba esta profesión. Esto es evidente desde el momento que, para intervenciones destacadas, se reclamaba al profesional más cualificado: aquel que diera pruebas del mayor dominio teórico-práctico en la materia, puesto que había sido seleccionado en un concurso por oposición para trabajar en el principal taller institucional del país. Pero, por otra parte, advertimos que su trabajo continuaba estando supeditado a la supervisión de personas de mérito y que su actuación en obras maestras seguía viéndose como una cuestión de honor y de prestigio. Y esta misma consideración honoraria suplió, a menudo, su falta de retribución. En consecuencia, su función estaba sujeta todavía a cierta indefinición profesional y no se consolidaría hasta el siglo XX.

## BIBLIOGRAFÍA

CARRETERO MARCO, C. (2005) Restauración en el siglo XIX. Materiales, técnicas y criterios. En *II Congreso del GE-IIC. Investigación en Conservación y Restauración*. Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 169-179.

MACARRÓN MIGUEL, A. M. (2002) *Historia de la conservación y la restauración: desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Tecnos, 2002.

MURO OREJÓN, A. (1961) *Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Apuntes para la historia de Real Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Imprenta Provincial, 1961.

POLERÓ Y TOLEDO, V. (1855) *El arte de la Restauración. Observaciones relativas a la Restauración de cuadros*. Madrid: Imprenta M. A. Gil, 1855.

PRATS CANALS, L. (1997) *Antropología y Patrimonio*. Barcelona: Ariel, 1997.

SANTAMARINA CAMPOS, B. (2005) Una aproximación al patrimonio cultural. En Hernández, G.; Santamarina, b.; Moncusí, a. y Albert, M. *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2005, pp. 21-51.

RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, M. D. (1994) *Conservadores y Restauradores en la Historia de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales: estudio del perfil y la formación*. Madrid: Gráficas Olimpia, 1994.

## AGRADECIMIENTOS

En la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en Sevilla: a D. Juan Cordero Ruiz y D. Francisco Arquillo Torres (Académicos numerarios de la Sección de Pintura), por sus testimonios y conocimientos aportados en las entrevistas concedidas para mi tesis doctoral. A D<sup>a</sup>. Margarita Toscano San Gil (Bibliotecaria) por sus aclaraciones y aliento durante los tres meses de trabajo en el archivo hispalense.

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid: a D<sup>a</sup>. Mercedes González de Amezúa y del Pino (Conservadora del Museo de la Academia), a D. Adolfo Rodríguez (Restaurador del Museo de la Academia), a D<sup>a</sup>. Judith Gasca Miramont y D<sup>a</sup>. Ángeles Solís Parra (Conservadoras-restauradoras de la colección de vaciados en yesos de la Academia), por compartir conmigo sus impresiones y su tiempo.

Por último, a D<sup>a</sup>. Margarita López (Coordinadora de Actividades de la Catedral de Sevilla) y D. Pedro Fera Fernández (autor de las fotografías) por su disponibilidad en la realización y envío de las imágenes incluidas en este artículo.