

Restauración y conservación en los inicios del Museo de Bellas Artes de Sevilla

Rafael de Besa Gutiérrez

Resumen: Estudio centrado en las primeras actividades de conservación y restauración efectuadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla gracias a la Comisión de Monumentos Artísticos y a la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla. Se parte desde la desamortización de Mendizábal de 1835 hasta la creación del Museo y sus primeros años de funcionamiento. En estos inicios del Museo se empezó a atender al estado de su colección, la cual demandaba con urgencia tener algún profesional de la restauración, resultando problemática la contratación por designación directa de Manuel María Alarcón. Por ello se optó en 1872 por el modelo del concurso oposición. Se completa este estudio con la aportación de un inventario inédito fechado en 1861 que recoge las obras del Museo que precisaban de intervención y el gasto económico y temporal que implicaban.

Palabras clave: Museo de Bellas Artes de Sevilla, Comisión de Monumentos Artísticos, Real Academia de Bellas Artes, conservación, restauración, museología

Restoration and conservation in the early days of the Museum of Fine Arts of Seville

Abstract: Study focused on the early conservation and restoration activities carried out at the Museum of Fine Arts of Seville thanks to the Commission of Artistic Monuments and the Royal Academy of Fine Arts. It starts from the disentailment of Mendizabal in 1835 until the creation of the Museum and its first years of operation. In these early days of the Museum, attention was given to the state of its collection, which urgently required the presence of a restoration professional. The direct appointment by Manuel María Alarcón proved problematic, leading to the decision in 1872 to adopt the model of opposition. This study is complemented by an unpublished inventory dated in 1861, which lists the Museum's paintings which requiring intervention and the economic and temporal expenses involved.

Keywords: Museum of Fine Arts of Sevilla, Commission of Artistic Monuments, Royal Academy of Fine Arts, conservation, restoration, museology

Restauro e conservação nos primórdios do Museu de Belas Artes de Sevilha

Resumo: Estudo centrado nas primeiras atividades de conservação e restauro realizadas no Museu de Belas Artes de Sevilha graças à Comissão de Monumentos Artísticos e à Real Academia de Belas Artes de Sevilha. Parte-se da desamortização de Mendizábal de 1835 até à criação do Museu e os seus primeiros anos de funcionamento. Nestes primórdios do Museu, começou-se a atender ao estado da sua coleção, a qual exigia com urgência ter algum profissional de restauro, resultando problemática a contratação por designação direta de Manuel María Alarcón. Por isso, optou-se em 1872 pelo modelo do concurso público. Completa-se este estudo com a contribuição de um inventário inédito datado de 1861 que recolhe as obras do Museu que necessitavam de intervenção e a despesa económica e temporal que implicavam.

Palavras-chave: Museu de Belas Artes de Sevilha, Comissão de Monumentos Artísticos, Real Academia de Belas Artes, conservação, restauro, museologia

Introducción

La colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla es una de las más importante del país, siendo necesaria toda nueva aportación que pueda completar su historia. Por ello, planteamos como objetivo de este trabajo incorporar datos inéditos al relato de la conservación y restauración de su patrimonio, para, de esa forma, poder entender las vicisitudes que ha sufrido desde sus orígenes y hasta que la creación de la figura del profesional de la restauración se entendió como algo imprescindible. Para ello hemos empleado una metodología historiográfica basada en la recopilación de fuentes documentales consultadas en diferentes archivos institucionales, que se completa con una revisión bibliográfica de monografías y artículos publicados en revistas académicas.

La problemática de la Desamortización y el estado de las obras recogidas.

Nos ubicamos en la Sevilla de la década de 1830; años en los que se llevó a cabo la desamortización que mayor efecto tendría sobre el patrimonio de la Iglesia: la de Juan Álvarez Mendizábal. A través del Real Decreto de 25 de julio de 1835 se suprimieron los monasterios y conventos de religiosos "que no tuviesen más de doce individuos profesos"^[1], pasando aquellos bienes eclesiásticos a pertenecer al Estado. Para la recogida del inabarcable patrimonio existente en aquellos edificios religiosos de la provincia se recurrió a la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla. El personal académico se encargó de crear una comisión centrada en reunir aquellas obras, con todas las dificultades que implicaba, sobre todo en lo referente al almacenamiento, siendo el primer espacio para este propósito el Hospital del Espíritu Santo de la calle Colcheros (hoy Tetuán)^[2]. Lógicamente cualquier almacén quedaba empequeñecido ante la magnitud de las obras recogidas, y ya no solo en cuanto a sus dimensiones, sino de que resultasen estar acondicionados correctamente para protegerlas. De ahí que la Academia empezase a tratar la idea de la creación de un Museo en el que albergar todas las riquezas que se recogiesen, algo que finalmente fue aceptado mediante Real Decreto de 16 de septiembre de 1835. Un mes más tarde se creó la *Comisión del Museo*, desde la que siguieron dirigiendo los trabajos de recogida (Besa 2018: 41-54). Aquellas labores se extendieron a lo largo de los años siguientes, siendo interrumpidas por la amenaza del conflicto carlista (invierno de 1836), momento en que las obras se repartieron por distintos puntos de la ciudad, tales como el convento de San Pablo o la Catedral. Una vez pasó la amenaza, los componentes de aquella Junta del Museo habían quedado dispersos por lo que se efectuó en 1837 mediante Real Orden de 27 de mayo, una renovación que hizo que pasasen a denominarse *Comisión Científico-Artística*. Aquello fue el origen de la *Comisión de Monumentos Históricos Artísticos* (López 2011), institución muy ligada a la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla al compartir miembros y local. Tras años de

dificultades, finalmente la sede destinada a Museo sería el exconvento de la Merced [Figuras 1 y 2], espacio en el que confluirían además del Museo Provincial y la Comisión de Monumentos, la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla y su Escuela de Arte.



Figura 1.- Museo de Bellas Artes de Sevilla, Laurent, archivo del autor.

Hay que entender este espacio de tiempo que abarca desde el inicio de la desamortización de los bienes monásticos hasta el traslado de obras a la Merced, como un momento de gran complejidad, agitación social y tremenda amenaza para el patrimonio sevillano. La actual colección hoy atesorada en el Museo es una mínima parte de lo que pudo haber sido. El azote francés de la década anterior había causado estragos en las riquezas de la ciudad (Valdivieso 2009), contabilizándose hasta 999 obras las que fueron llevadas al Alcázar para formar el museo napoleónico tal y como recogió Gómez Ímaz (1896). Aquellos cuadros sustraídos terminaron dispersos por todo el mundo, especialmente tras el fallecimiento del Mariscal Soult, tema ampliamente estudiado por Ignacio Cano en su tesis doctoral (2016), a través de la cual podemos hacernos una idea de lo que podría haber sido una parte importante de actual Museo de Bellas Artes.

Volviendo a los años de la desamortización, habría que entenderlos como de gran complejidad para gestionar el patrimonio existente en la ciudad, momento que muchos aprovecharon para enriquecerse. Esto se debió a que todavía no estaba desarrollado socialmente el concepto de la protección patrimonial y a la existencia de una importante demanda de obras de arte por parte de coleccionistas, principalmente extranjeros.

Gran parte del personal de las comunidades religiosas trató de ocultar aquel patrimonio, que no solo eran iconos de fe para sus miembros, sino que constituían una riqueza que podrían garantizarles cierta solvencia económica frente al futuro incierto que a muchos les esperaba. Por ello, las relaciones entre religiosos y coleccionistas extranjeros estaban a la orden del día. Se pudo llegar a parar alguna de estas ventas y envíos al extranjero, como

es el caso que conocemos gracias al oficio del Gobernador de Cádiz de 26 de octubre de 1835 en el que comunicaba “haber tenido noticias de que se trataba de exportar al extranjero varios cuadros de la Cartuja jerezana y de San Buenaventura de Sevilla, recuperándose después algunos, gracias al celo de los guardacostas de aquella provincia, entre ellos, cuatro de aquel cenobio y otro que representaba la Sagrada Familia, original de Rovira, que es, sin duda alguna, el que se conserva en el Museo sevillano” (Bilbao 1935: 13). Este tipo de abusos resultaron ser por desgracia algo bastante frecuente, llegándose a advertir a los antiguos priores de los conventos de Capuchinos, Montesión y los Remedios para que entregasen a la Comisión del Museo varias pinturas que habían ocultado (Bilbao 1935: 14). La problemática se extendió incluso a algún miembro cercano a la comisión de recogida, caso de Julian Benjamin Williams, cónsul inglés en Sevilla muy aficionado al coleccionismo (Lleó 2008) y enlace directo de personalidades como Richard Ford o el Barón Taylor, quien recorría la geografía española bajo un supuesto viaje literario que ocultaba el encargo del rey francés Luís Felipe de Orleans de formar una galería de arte español en el Louvre con un presupuesto de un millón de francos (Vigara Zafra 2018: 654). Lamentablemente para el patrimonio nacional, llegó a conseguir un éxito equivalente a más de cuatrocientas cincuenta cuadros, entre los que se encontraban grandes maestros de la escuela española (Guinard 1967: 202-203). A veces se llegaron a pedir explicaciones, como cuando “se acordó citar a Dn. Julian Williams para una Junta extraordinaria con motivo de necesitar la Comisión aclaraciones sobre la compra de unos cuadros”^[3], algo que no llegó a nada, ni tan siquiera a celebrarse y que nos da testimonio de la gran impunidad con que algunos operaban. Otra figura controvertida era la cabeza de la Comisión del Museo, Manuel López Cepero, deán de la Catedral de Sevilla y diputado en las Cortes de Cádiz; quien hiciera tanto por la protección del patrimonio durante el citado conflicto carlista (Besa 2018: 55-62), pero que había atesorado una inmensa pinacoteca a precios irrisorios durante la invasión francesa (Merchán 1979).

Además, la tasa de pillaje aumentó en la ciudad al correrse la voz de la valía de aquellas obras, por lo que, muchos aprovecharon el precintado de conventos como el momento más propicio para el saqueo. Ni en el propio Museo estaba garantizada la seguridad frente a los robos, algo desgraciadamente bien documentado en el relato del viaje a París de Esquivel, cuando el pintor notificó con urgencia a la Academia tras haberse encontrado colgado en los muros del Louvre todo un ciclo de pinturas de Valdés Leal procedente del monasterio de San Jerónimo, que sorprendentemente se encontraba en el Museo de Sevilla antes de que él partiera de viaje ^[4].

Ante este panorama, debemos quedarnos con el logro de la importantísima colección fundacional del Museo de Bellas Artes, pero, siendo conscientes de que, por su gran volumen, se nos escapa el verdadero alcance de las

pérdidas. La labor de los académicos fue inconmensurable, prácticamente estaban desbordados con la elaboración de los inventarios de cada uno de los edificios que intervenían. Con la posterior selección para su incorporación al edificio de la Merced llegó una criba importante, que atendió no solo a aquellas obras que no alcanzaban los niveles de calidad mínimos, sino también al estado de conservación en que se encontraban. Muchas obras sufrieron un enorme deterioro debido a todo el proceso en que se recogieron y almacenaron de un lugar a otro, teniéndose que recoger innumerables piezas de los distintos depósitos que había distribuidos a lo largo de la ciudad. Las obras de gran tamaño se transportaban sin marco y enrolladas, algo bastante complejo que, de no hacerse correctamente, podía implicar importantes daños. Incluso, una vez resguardados en los almacenes, seguían teniendo la amenaza que implicaban las malas condiciones de aquellos insuficientes espacios “bastantes insalubres, mal iluminados y ventilados, focos, cuanto menos, de humedad” (Vega 2004: 60). Esta problemática se agudizó en décadas siguientes debido a las necesidades económicas, llegando a tener un estado lamentable tal y como manifestó el arquitecto Manuel Portillo diciendo que “más bien que sala de Museo debe llamarse almacén en pésimas condiciones” que si no se atendía rápidamente “no tardará en amenazar ruina una buena parte de él, y si no se varían sus condiciones: ni pueden estudiarse las obras maestras del Museo, ni lo que es peor, conservarse los lienzos á causa de la gran humedad y falta de ventilación” ^[5].

Aquellas carencias llevaron a que aquellos cuadros que fueran de escasa o nula calidad artística se subastaran para aliviar los problemas tanto económicos como de espacio (Vega 2004: 60). Hemos podido localizar extensos inventarios de expurgo repletos de pinturas religiosas en terribles condiciones, siendo este el criterio de selección junto a la calidad artística. A lo largo de los primeros años de vida del Museo se realizaron en más de una ocasión, subastas de material dañado o sin valor artístico. Esa

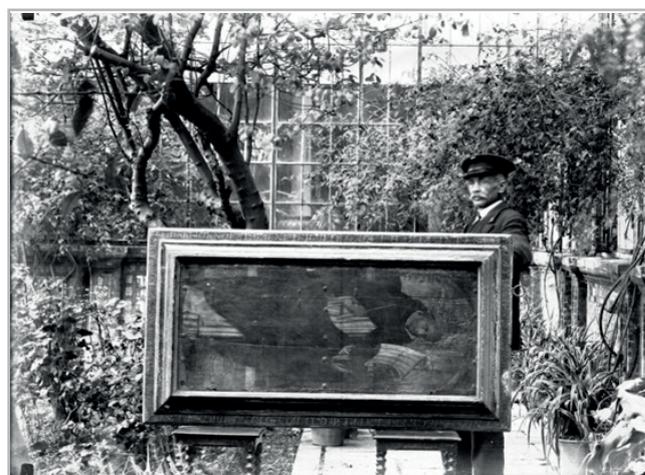


Figura 2.- Museo de Bellas Artes de Sevilla, portero con tabla anónima de San Telmo en el patio principal, fotografía de José Barraca, 1920, ©Fototeca Universidad de Sevilla.

posibilidad de vender de forma legal las obras recogidas implicó alguna polémica, como la que vino con la renuncia del vocal de la comisión José María Cabello tras manifestar "su falta de conformidad con las irregularidades que se cometen" (Besa 2018: 101-104). En cuanto al patrimonio almacenado por carecer del suficiente mérito como para exhibirse en el Museo, pasó a dejarse en depósito en parroquias o instituciones que los necesitasen para su culto.

El artista académico como restaurador

En estos primeros momentos aún no existía la figura del restaurador, por lo que eran los profesores de la Academia los que colaboraban con el Museo, como fue el caso de Antonio Cabral Bejarano. La necesidad de conocer a fondo la exactitud de los fondos almacenados dio lugar a que se redactase el primer catálogo del Museo, siendo este uno de los encargos que más presión recibió de cara a estar listo para la apertura pública del salón n.º.1 (antigua Iglesia), proyectada para el primer domingo de mayo de 1842^[7].

En el edificio de la Merced confluían tanto los fondos del Museo como los de la Escuela de Arte, la cual se había trasladado junto a la Academia desde el Convento de San Acacio (actual Real Círculo de Labradores). A lo largo del verano de 1845, mientras se trataba la instalación de mejoras en el alumbrado para las clases, se dio parte del mal estado de muchos de los cuadros que allí se guardaban.

Tras esto, una comisión de académicos pasaron a examinar el estado de las obras y encontraron que muchas de ellas estaban deterioradas por el paso del tiempo^[8], por lo que se encargó a Manuel Barrón la restauración o sustitución de las que tuviesen mayores desperfectos y que fuesen más necesarias para el estudio.

En el caso de la restauración de las obras de arte que conformaban propiamente la colección del Museo, la actividad en estos primeros años fue bastante discreta debido a la falta de capital, teniendo preferencia siempre las piezas de primer nivel. La creación de la Comisión de Monumentos resultó crucial, aumentando progresivamente la atención que estos temas recibían ya que su reglamento obligaba a velar por el estado de las obras (López Rodríguez 2011).

Alguno de los ejemplos más destacables de este interés por la protección y el adecentamiento de las obras de arte serían el encargo de una moldura para el cuadro de Santa Justa y Rufina de Murillo^[9] o la constante preocupación por la conservación del San Jerónimo de Torrigiano, la cual entendían que "no estaba segura y que acaso pudiera ocurrir alguna desgracia que fuese irreparable"^[10], lo que llevaría a que se le instalase un sistema de soportes que la mantuviera sujeta [Figura 3].

En septiembre de 1847, a propuesta de Antonio Cabral Bejarano (pintor, académico y conserje del Museo), se



Figura 3.- San Jerónimo, Pietro Torrigiano, hacia 1525. Fotografía J. Lacoste, Madrid, procedente del Catálogo del Museo Provincial de Sevilla de 1912.

empezó a estudiar la restauración de una serie de cuadros que peligraban debido a su mal estado. La tesorería solo contaba con 11.931 reales, por lo que únicamente podían atender a los cuadros más necesitados. Para la inspección y selección de las obras se nombró al encargado del Museo, Manuel Cano, quien recomendó "que se sienten y forren al momento los cuatro cuadros de Murillo que están en peor estado, poniéndoles molduras iguales a las q^º. está colocada en la actualidad" así como "que se empiece la composición de los cuadros de Don Juan Espinal p^º. poderlos colocar"^[11]. Cano señaló además la necesidad de abrir una linterna para mejorar la iluminación de la sala. Antonio Cabral Bejarano resultó ser uno de los grandes dinamizadores de aquellos trabajos, implicándose hasta el punto de donar su sueldo de todo el año 1848, destinándolo a la restauración de los cuadros de Murillo^[12]. Aquella intervención la completó en septiembre de 1849, siendo muy aplaudida por el presidente de la Academia, Miguel de Carvajal, quien acordó buscar alguna obra

para regalársela en agradecimiento por “lo bien que ha desempeñado los trabajos que se le encomendaron”^[13]. Tras las obras de Murillo, las siguientes en ser abordadas fueron las de Espinal.

La creación de la figura del restaurador del Museo de Bellas Artes

En los siguientes años, conforme el Museo iba adquiriendo cada vez más entidad y reconocimiento social, la conciencia por la protección de sus obras iba también en aumento, resultando del todo insuficiente la implicación de los profesores y académicos. A lo largo de la década de 1850 se efectuaron una serie de intervenciones de urgencia en la estructura del edificio tras derrumbarse el muro exterior y amenazar ruina la bóveda del salón debido a la presencia de grietas en los arcos del techo. Aquella restauración se extendió a lo largo de la década dedicándole el gasto mínimo posible para evitar el desastre. A consecuencia de aquellas obras, se notificó al gobierno de la provincia que “todos los cuadros han sufrido considerablemente y con particularidad los del Salón 1º, que fue Iglesia. Se hace indispensable el descolgarlos, aun los que están a gran altura, limpiarlos y refrescar su superficie”. Las reformas no solo afectaron a los cuadros, sino que las alteraciones hechas en los muros hicieron que “la pintura de estos se ha destruido completamente y presenta un aspecto en extremo repugnante y nada digno”. Sin duda, las obras de consolidación del edificio se limitaron a su estructura, sin atender a la conservación de los grandes cuadros allí atesorados.

Esta actitud debió repetirse en otros museos cuando un mes después llegó un escrito del Ministerio de Fomento indicando que habían recibido numerosas quejas de intervenciones negligentes en cuadros antiguos, por lo que se veían obligados a emitir una Real Orden que prohibiese cualquier tipo de restauración de obras de arte. Junto a esto, invitaban al gobierno de la provincia a que consignase una partida de su presupuesto para la creación de una plaza de restaurador, para lo cual, la Diputación Provincial contactó con la Comisión de Monumentos instándola a que efectuase un informe con el número de obras que precisaban de restauración y de los medios necesarios.

En la primavera de 1861, la Dirección general de Instrucción Pública trasladó una petición de la plaza por parte de un restaurador llamado Carlos Domínguez, del que indicaban tener buenos antecedentes^[15]. Esta sugerencia no fue bien recibida por parte de Miguel de Carvajal al tratarse de un total desconocido. Por ello, manifestó al gobernador civil la necesidad extrema de “un restaurador hábil que salve de la destrucción que ya amenaza a tantas obras de arte”, ya que, “con excepción de los de Murillo y algún otro, en 20 años no se les ha tocado”^[16]. Aquella difícil situación fue ratificada por la Real Academia de San Fernando tras la visita de dos de sus miembros, quienes hicieron hincapié

en las malas circunstancias en que se encontraba el salón principal, con muy poca iluminación y “con las paredes aun como quedaron al levantar los retablos y cuadros, es decir, a trechos blancos y a trechos mal pintados de verde, y, que los cuadros en general necesitan estirarse y acuñarse bien los marcos, operación fácil y sencilla pero importantísima para la conservación de las pinturas y más aún en un clima tan cálido como el de Sevilla”^[17].

Aquel toque de atención por parte de las autoridades funcionó; las obras recomendadas para el salón principal se efectuaron bajo la dirección de Balbino Marrón (Besa 2018: 149-153) y finalmente la Comisión de Monumentos elaboró un informe exhaustivo sobre el estado de la colección dirigido al Gobernador de la Provincia, señalando las obras que requerían de intervención y su estado junto al tiempo y dinero a invertir en su restauración. Adjuntamos la transcripción del texto íntegro de aquel informe, el cual hemos localizado en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla [Tabla 1]^[18].

Este informe, hasta ahora inédito, es de importancia capital para la historia del Museo de Bellas Artes de Sevilla, ya que manifiesta la preocupación del personal de la institución por la protección de su patrimonio tras años de trabajo. Nos muestra el primer plan real de intervención sobre la colección, resultando un estudio serio y exhaustivo que sentaría a largo plazo las bases del museo que tenemos en la actualidad. De su lectura podemos hacernos una idea completa del estado de gran parte de la colección fundacional del Museo de Bellas Artes, sobre todo atendiendo al estado en que se encontrarían tras las vicisitudes anteriormente reseñadas. Otro aspecto importante es que se incluye una sección con obras pertenecientes a la Real Academia de Bellas Artes. Este se trata de uno de los primeros inventarios de cuadros que señalan los de su propiedad, algo fundamental para el difícil estudio de su patrimonio, tarea compleja por compartir en aquellos años los mismos espacios de la Merced con el Museo.

No sorprende que los primeros puestos del listado estén reservados para grandes firmas como las de Murillo, Zurbarán, Valdés o Herrera, ya que era del todo lógico esa atención primaria a las más que obvias obras maestras. Lo que sí nos sorprende es encontrar dentro de los primeros diez, a firmas anónimas que además se encontraban en buen estado, como es el caso de las cabezas de San Pablo y San Juan Bautista enmarcadas en la órbita de Sebastián de Llanos o Valdés Leal. Quizás respondiese a la búsqueda de encontrar alguna firma tras unos trabajos establecidos en apenas cuatro días, pero sobre todo iría enfocado en conseguir el mejor estado posible para evitar problemas a la larga. Esto podemos interpretarlo como un criterio de gran modernidad en esta mitad del siglo XIX, indicándonos de que ya existía una temprana conciencia del concepto de la conservación preventiva (García 2013) entre el personal del museo sevillano.

Autores	Asunto q representan	Estado en q se halla	Tiempo de su Reston	Costo de ella
Murillo	Una Concepcion	R	90 d ^s	2.000
Esteb. Marquez	S. Ambrosio	R	8	80
Zurbaran	Refectorio de la Cartuja	R	30	600
Valdes Leal	Una Conc. [Concepcion] con Angeles	R	8	300
Herrera el V.	San Gregorio	R	4	100
E.S.	San Juan Evangelista	B	4	100
E.S.	La cabeza de S. Pablo	B	4	80
Herrera el V.	S. Hermenegildo	R	60	1.400
E.S.	La cabeza del Bautista	B	4	80
E.S.	San Pablo	B	4	100
Herrera el V.	S. Pedro Sevaste	R	4	100
Alonso Vazquez	San Serapio en el mart ^o [martirio]	M	25	600
Pacheco	S. Pedro Nolasco	R	8	300
E.S.	Un religioso Carmelita	R	5	80
Herrera el V.	Sta. Dorotea	R	4	100
Zurbaran	Un crucifijo	B	2	60
E.S.	Una V. con el niño en los brazos (en tabla)	M	15	250
J. Simon Gutierrez	Escena de la vida de S ^{nto} Domingo	B	15	200
Andres Perez	S. Nicolas de Vari	B	4	80
Frutet	Jesus camino del Calvario	B	15	400
Y	Descendimiento	B	15	400
Andres Perez	La Virgen con el niño Dios en los b ^{rs} . [brazos]	M	8	160
J. Simon Gutz	Asunto de la vida de Sto. Dom ^o .	B	15	200
Castillo	Transito de San Jose	R	6	120
A.Perez	S. Vicente Ferrer	R	3	40
Herrera V.	Sta. Teresa	R	5	100
J.S. Gut ^z	Asunto de la vida de Sto. Dom ^o . [Domingo]	M	15	600
J. Castillo	S. José tabla	R	10	200
Herrera	S. Basilio	R	5	100
Esteban Marquez	S. Agustin y el niño Dios	R	5	100
Ayala	S. Felipe	R	8	120
E.S.	Ympon [Impresión] de las llagas (Tabla)	M	10	200
J.S. Gut ^z	Asunto de la vida de Sto. Dom ^o . [Domingo]	R	12	500
E.S.	S. Agustin	M	10	200
Ayala	S. Juan Evang ^t	R	6	120
Clemte Torres	S. Andres	R	8	200
E.S.	Jesus curando en la Piscina	M	8	200
Dom ^o . Mart ^z	La Conc ⁿ con muchos ang ^s . [Concepción con muchos ángeles]	R	15	300
E.Selln ^a	La Piedad, las M. y S.J.	B	8	200
E.S.	Una concepc ^{ión} con angeles	M	10	200
Valdes	Los Desp ^o [Desposorios] de S. Catalina	R	6	120
E.S.	Jesus dando vista a un ciego	R	6	160
A.Perez	La Cena	R	6	160
Ayala	S. Felipe	R	8	200
Frutet	J. Crucificado con el B y M [buen y mal] ladrón	M	30	1000
P. Céspedes	La Cena	R	20	600
Ayala	S. Andrés	M	8	200
A.Perez	Jesus lavando ds ^o [discipulos]	R	6	160
E.Marquez	San Agustin Jesus y la V. [Virgen]	R	15	300
Martin de Vos	Juicio Final	R	20	600
Valdes L	Baut ^{mo} S. Geronimo	R	10	240
Zurbaran	Un Sto. Obispo	M	12	300
Herrera el V.	San Basilio C ^a [Cesarea]	M	30	1000
Zurbaran	S. Jeronimo	M	15	300
Zurbaran	Un arzobispo mer ^o [mercedario]	R	10	300
	Un Sto Obispo Merc ^o	M	15	400
E. Alemana	La Piedad	R	10	160
Zurbaran	Un Crucifijo	R	6	100
Herrera el V.	S. Demetrio	M	8	160

Alonso Vazq ^z	Una red ^{on} [redencion]de cautivos	B	10	200
Pacheco	S. Pedro Nolasco C ^o [cautivos]	B	6	120
Valdes L ^{al}	Un Venerable Gerónimo	R	10	240
Herrera V.	Una Sta de la Ord ⁿ . de S. Basilio	R	4	80
Pacheco	Retratos	M	8	200
E.S.	Sta Justa	B	4	80
Yd.	S. Franco de Pa ^a [Paula]	B	4	80
Yd.	Sta. Teresa	R	4	80
Yd.	Sta. Rufina	R	4	80
Pacheco	Retratos	M	8	200
Valdes L ^{al}	Un Venerable de la Ord ⁿ . Gerónimo	R	10	240
Herrera V.	Un Sto Arzobispo	R	4	80
Valdes	Tentación de S. Geronimo	R	8	240
Id.	La Asuncion rodeada de Angl ^s	R	8	240
Zurbaran	Sto Domingo	R	4	100
Herrera el M	Sta Ana y la Virgen	R	10	200
Zurbaran	S. Franc ^o de medio cuerpo & ^a	M	15	300
E.S.	Una Concep ⁿ con grupo de ang ^s	B	3	120
E.S.	S. Vic ^{te} [Vicente] Ferrer	B	1	20
Valdes L ^{al}	Un Sto Monje apareciéndosele la Virgen	B	8	160
Zurbaran	Un crucifijo	B	8	200
E.S.	S. Frn ^{co} arrojándose a las zarzas	B	6	100
Valdes Leal	Un Venerable Gerónimo	B	8	200
E.S.	El cardenal D. Gil de Albornoz	M	8	200
E.S.	Sta. Eulalia	R	2	40
Herrera el M.	S. Fernando	B	3	100
E.S.	Una Virgen de belen	R	4	100
E.S.	S. B ^{me} [Bartolomé]en el martirio	R	2	40
E.S.	S. Sebastian	M	4	80
E.S.	S. Ant ^o [Antonio] Abad	R	3	60
Pacheco	Una concepcion	R	8	200
E.S.	Un Sto. disputando con varias personas y la Virg ⁿ . de la Merced	B	6	120
Valdes L ^{al}	S. Geronimo azotado por los ang ^s [ángeles]	B	2	60
Zurbaran	Cristo con un paño blanco	M	10	240
E.S.	Ntra Sra. de los Portentos	R	2	40
E.S.	La Sacra familia	M	20	500
E.S.	La Anunciacion (tabla)	M	10	200
E.S.	El salvador del mundo	B	3	80
E.S.	La Ascension de la Virgen	B	3	80
E.S.	El triunfo de la fe	R	20	500
E.S.	La destruccion de la idolat ^a [idolatría]	R	20	500
E.S.	Jesus camino del calvario	R	6	160
E.S.	Un país	R	5	100
E.S.	El Cartujo D. Valdes ramos	R	60	1500
E.S.	Retratos de Relig ^o Cartujos	R	3	60
E.S.	S. Juan predicando	R	3	60
E.S.	S. Juan bautizando C ^o [Cristo]	R	3	60
Soriano	Vida de S. Agustin	R	4	100
E.S.	Una St ^a en el martirio	R	4	80
E.S.	La Oración del huerto	R	5	100
E.S.	El Prendim ^{to} de Cristo	R	5	100
Soriano	Vida de S. Agustin	R	5	100
Soriano	S. Agustin conversando	R	8	160
Id	Vida de S. Agustin	R	8	160
E.S.	La Anunciación	B	2	60
E.S.	Sra Sta Ana	B	2	60
E.S.	La Virgen y San Jose	R	4	100
E.S.	Una Concep ^{on} y ang ^s	R	12	300
E.S.	El jubilo de la Porciúncula	R	5	100
E.S.	S. Hugo	R	6	160
	S. Agustin	M	5	120
	S. Joaquin	B	2	60

	La Magd ^a C ^o	R	8	200
	Ntra Sra de los Dolores	R	3	60
	S. Juan Bautista	R	6	160
	S. Fran ^{co} arrojandose	R	1	60
	Resurrección de Lazaro	R	5	120
	St ^a Rosa L ^a [Lima]	R	4	100
Arteaga	El Sacerdote Melquisedec			
Id.	El S. Achimelec	R	15	400
	Academia			
Lucas Valdes	Alegoría de la insto ⁿ de la orn 3 ^a C ^a [Alegoría de la Institución de la Orden Tercera de San Francisco]	R	15	400
Id.	Sta Ysabel Reina de Ungría	M	30	800
Cristobal Lopez	La Virgen concediendo el Rosario de Sto. Domingo	M	30	1000
E.S.	S.Juan Evangelista	B	3	80
E.Mad ^a	Retrato de clerigo D. Pedro [ilegible]	R	5	120
Soriano	La Virgen de la Correa	R	12	300
E.S.	La venida del Esp ^{tu} Santo	R	15	500
E.S.	S. Ambrosio-Gregorio	M	20	500
Yd.	S. Ambrosio	M		
Yd. Mad ^a	La Virgen atendiendo a los Cs [cielos]	R	4	100
Simon Gut ^z	Consagracion de S. Agustin	M	30	800
Arteaga	S.Migl y el Diablo	M	10	200
E. Mad ^a	Jesus en el Desierto & ^a	R	8	200
E.S.	Una monja Virgen con el niño Dios	R	8	200
E.S.	S. Franco Caracciolo	M	10	240
E.S.	S. Jose y el niño	R	6	160
E.S.	S. Agustin	M	10	250
E.S.	Martirio de S. Juan Evang ^{ta}	M	20	500
E.S.	La Coronacion de la Virg ⁿ	R	12	300
E.S.	La Piedad, el Señor las M ^{as} C ^a	R	4	160
E.S.	Jesus cargando con la Cruz	R	4	160
E.S.	Retratos de varios Cartujos R.	R	60	1.500
E.S.	S. Geronimo	R	6	200
E.S.	Una Virgen de Belen (tabla)	M	20	640
Andres Perez	Juicio Final		8	200
E. Alemana	La Anunciacion (tabla)		15	320
			4 años, 4m ^s y 130 d ^s	1.590
				39.140
				Sev ^a . 20 Dic. 1861 El Vicepre ^{te}

Tabla 1.- Museo Provincial. Numero de los cuadros pertenecientes al mismo que exigen restauración con expresion de sus autores, nº, tiempo que deberá invertir en ella y su costo. ARABASIH, Antecedentes del Museo Provincial de Pinturas y Esculturas de Sevilla, s.f.

Se deduce un especial interés por aquellas obras maestras de gran tamaño, para las que proponen una mayor partida presupuestaria, como es el caso de una *Inmaculada* de Murillo (la Colosal) [Figura 4], para la que piden una dedicación de tres meses y 2000 reales o el *San Hermenegildo* de Herrera el Viejo (dos meses y 1400 reales). Otras obras destacables serían el *Tríptico del Calvario* de Frans Francken I [Figura 5], la *Visión de San Basilio de Cesárea* de Herrera el Viejo o la *Virgen con Santo Domingo* de Juan Simón Gutiérrez, para las que pide para cada una un mes de dedicación y 1000 reales. También es destacable la atención a los ciclos de retratos de los cartujos, estableciéndose por separado dos grupos, uno de nueve obras y otro de doce, marcando para cada uno dos meses y 1500 reales.

Este informe está firmado el 20 de diciembre de 1861 por el vicepresidente de la Comisión de Monumentos y

presidente de la Real Academia de Bellas Artes, Miguel de Carvajal y Mendieta. A través de él, se estableció un plan de trabajo que debía extenderse unos 1.590 días, lo que equivaldría a un periodo de 4 años, 4 meses y 130 días con un coste presupuestario de 39.140 reales. Aquello implicaba la obligación de contratar a un profesional de la restauración, para quien planteaban una asignación de entre ocho y diez mil reales, "digna remuneración si se ha de atender a que el que la ejecute sea un profesor". Aquí radica la gran importancia del inventario aportado, que no solo nos ofrece valiosísima información sobre el estado de la colección, sino que derivó en la creación del puesto del restaurador-conservador. El proyecto para el adamentamiento del Museo y convertirlo en referente era una realidad, sin embargo, aquel propósito aun tardaría en alcanzarse debido a la negligente actitud (la cual trataremos a continuación) del que sería su primer



Figura 4.- Inmaculada Colosal Murillo. Fotografía José María González-Nandín y Paúl, 1925. ©Fototeca de la Universidad de Sevilla.



Figura 5.- Detalle del Tríptico del Calvario, Frans Francken I. Fotografía José María González-Nandín y Paúl, 1925. ©Fototeca de la Universidad de Sevilla.

restaurador, Manuel María Alarcón (Vicente Rabanaque 2012: 239-245).

Aprovechando la necesidad de un restaurador, Manuel María Alarcón envió el 23 de septiembre de 1863 una solicitud de creación de la plaza acompañada de su currículo a la principal institución para la conservación del patrimonio de la nación, la Real Academia de San Fernando (Vicente Rabanaque 2010). El que se dirigiera directamente a la academia madrileña se debía a que la de Sevilla no podía crear ese tipo de puesto sin su autorización (Vicente Rabanaque 2008: 61-62), algo establecido por la Real Cédula de 6 de junio de 1803 y que instauraba a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como “el organismo real para la tutela de los Monumentos del Reino” (Ruiz de Lacana, 1994: 104). La recepción en Madrid de aquella solicitud les llevó a ponerse en contacto con Sevilla solicitando información del candidato.

La academia sevillana recibió aquella propuesta con interés, pasando a supervisar el proceso la sección de pintura, al acordar la junta que “en ningún caso se proceda á la restauración de cuadro alguno de primera clase sin que por una Comisión de Profesores del seno de la misma se inspeccionen los trabajos”^[20]. La sección respondió positivamente a la solicitud de información por parte de la madrileña, siendo emitido el juicio por Julian Benjamin Williams (Lleó Cañal 2008), quien supervisase el trabajo de Alarcón en los lienzos del Hospital de la Caridad y “ha tenido el placer de verla ejecutada con la mayor perfección, y de igual modo la de otros lienzos de su propiedad, constándole haber ejecutado con igual éxito la de otros de dentro y fuera de la Capital”^[21]. Desde la Real Academia de San Fernando se envió igual consulta a la Comisión de Monumentos, pero al no responder, se retrasó el proceso hasta el mes de diciembre de 1863. Esta situación fue aprovechada para postularse por Juan Cabral Bejarano, familiar del primer director del Museo, Antonio Cabral Bejarano (Valdivieso 2014: 19), quien sin embargo remitió la solicitud sin acreditar ningún mérito ni formación, motivo por el que fue descartado^[22].

El nombramiento de Manuel María Alarcón vendría dado mediante Real Orden de S.M. la Reina el 6 de febrero de 1864 (Vicente Rabanaque 2012: 242-243) estableciéndose la condición de que “solo se hagan las restauraciones más precisas y siempre con conocimiento y dirección de la Academia de Bellas Artes”, por lo que fueron nombrados para ello algunos miembros de la sección de pintura y de la Comisión de Monumentos^[23].

El primer problema al que se enfrentaron fue la actitud apática del restaurador, quien tras haber conseguido el nombramiento por Real Orden sin competir con ningún otro candidato, derivó en un sentimiento de protección que le permitió una actividad profesional del todo repudiable. Si tras las primeras llamadas de atención, hubiese respondido de forma comprometida, su actitud habría dejado de ser un lastre. Sin embargo,

tras desempeñar el cargo durante seis años, el balance resultó ser negativo. Aquella actitud negligente repercutió en que las obras que necesitaban de urgente intervención quedasen en el ostracismo, no permitiendo además la intervención de ningún otro profesional al ser exclusivamente competencia suya. La ruinosa situación coincidió con la dirección del Museo por parte de la Comisión de Monumentos, aunque fue afrontada en 1867 cuando pasó a depender de la Real Academia de Bellas Artes. Su presidente, Miguel de Carvajal, denunció “los muchos días que faltaba al cumplimiento de su deber el restaurador de los cuadros de este Museo de pinturas, D. Manuel María Alarcón, y el poco tiempo que en los que asistió empleaba en sus tareas”^[24].

Aquello fue abordado no solo como un problema de personal, sino que esa conducta perjudicaba a las obras que amenazaban ruina, por no mencionar la nefasta imagen que daba el Museo y la mala influencia que brindaba al resto de dependientes del establecimiento. Por ello se formó el “Expediente de averiguación de los trabajos hechos, asistencia y conducta del restaurador desde 16 de febrero de 1864 a 26 de octubre de 1867”^[25]. El presidente de la Academia, Miguel de Carvajal, dejó constancia de las numerosas faltas de asistencia y de su respuesta mediante “frívolos pretextos o razones poco justificadas”, quien, a pesar de haber quedado fuera del gobierno durante la reorganización de la Comisión de Monumentos, pudo ser testigo solamente del sentado y restauración del Padre Eterno de Zurbarán. En la elaboración del informe se llamó a testificar a varios de los miembros del personal del Museo a principios de noviembre de 1867. En la consulta a José Ma de Álava, vicepresidente de la Comisión de Monumentos, explicó como Alarcón efectuó su trabajo en contadas ocasiones a lo largo de los años, por lo que “no se hayan sentado más que cuatro cuadros pequeños de Zurbarán, el Santo Tomás del mismo autor y el San Andrés de Roelas, y sentado y limpiado el San Antonio y el Nacimiento de Murillo”. Por su parte, el conserje Francisco de Sales Reyna se centró en la tendencia a ausentarse de su puesto de trabajo, algo que llevó a José Ma de Álava a encargarle anotar de forma estricta aquellas faltas, añadiendo además que cuando aparecía resultaba ser por cortos espacios de tiempo, unas dos horas, “exceptuando las ocasiones en que los trabajos del sentado de grandes cuadros le exigían emplear en ellos más de diez y ocho ó veinte no interrumpidas”. Aquello fue corroborado por otros miembros como el celador Isidoro Aguado o por los mozos de sala, Manuel Villoslada y José Fernández Estuardo, quienes recibieron el encargo de anotar exhaustivamente las horas de entrada y tiempo de trabajo entre el mes de mayo y octubre de 1867. Si atendemos a las cifras recogidas, entre mayo y julio acudía una media de 15 días al mes durante unas 2 horas; pero pasando a final de verano tenemos cifras de 6 días en agosto, 3 en septiembre o 5 en octubre... añadiendo a estos bochornosos datos el que, mientras “estaba en la casa, la mayor parte de él se le veía en los demás salones

del Museo en conversación con los pintores que a él concurren, ó fumando en los corredores”. Habría que unir a esto los problemas legales e impagos a procuradores que desembocaron en la orden del juzgado de primera instancia del distrito de la Magdalena de retenerle la tercera parte del sueldo de 10.000 reales que disfrutaba.

El expediente disipó cualquier duda del negligente comportamiento del restaurador, por lo que el presidente se vio obligado a llamarlo y tras mostrarle sus repetidas faltas, buscó una amonestación mediante la cual pudiese conseguir enmendar su conducta^[26]. Pero, como pudo verse en años siguientes, la informalidad siguió imperante en la actitud de Manuel María Alarcón tras enviar a la Academia una comunicación el 7 de febrero de 1870 en la que presentó su dimisión debido a su mal estado de salud. Eso sí, ofreciéndose a seguir en cuanto mejorase su situación. Cuando Miguel de Carvajal trató de ponerse en contacto con Alarcón, éste ya se había mudado a Málaga con su familia, por lo que el presidente decidió suspenderlo de empleo y sueldo.

Se procedió a notificar aquello al ministro de Fomento y a la Diputación Provincial rogando que se modificase el sistema de acceso al puesto de restaurador, sacándose la plaza por oposición con un jurado compuesto por profesores de la Academia^[27]. Al conocerse esta problemática, la Diputación quiso que se le remitiese un informe donde se recogiese el listado de obras en las que intervino, a lo que el presidente respondió que “Alarcón se distingue más por su notable aptitud, que por su asiduidad en el trabajo”^[28], por lo que al menos sabemos que el poco trabajo que hizo debió ser de calidad. Debido a la importancia de los cuadros que restauró, estuvo bajo la inspección de los profesores Joaquín Domínguez Bécquer y Eduardo Cano (Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos 2018: 245-246) ya que algunos como el *Padre Eterno* de Zurbarán se encontraban en un estado lamentable. El listado de obras es el que sigue:

El Padre Eterno de Zurbarán; el gran lienzo del Santo Tomás de Aquino del mismo autor, la Concepción grande de Murillo, el San Antonio y el nacimiento del mismo Murillo, y el cuadro de Roelas, también gran lienzo como el Santo Tomás y la Concepción, el que representa el Martirio de San Andrés; y sentados en dobles lienzos y ya dispuestos para restaurarse cinco cuadros de Zurbarán representando á San Bruno, San Francisco de Asís y Tres Santos Obispos, habiendo restaurado igualmente los cuadros de azulejos que vinieron de las estinguidas Yglesias de San Felipe Neri y Monjas de la Asuncion^[29].

A pesar de la necesidad, la propuesta tardó un par de años en retomarse con la implantación del acceso mediante concurso oposición, siendo Francisco Solano Requena, profesor de dibujo lineal y adorno, quien obtuviera la plaza el 21 de noviembre de 1872, con un salario de dos mil quinientas pesetas anuales que disfrutó hasta su fallecimiento el 21 de enero de 1905^[30].

Conclusiones

Llegados a este punto del relato, hemos visto como el camino desde la desamortización a la creación del Museo de Bellas Artes estuvo plagado de dificultades de todo tipo. Sin embargo, gracias a la implicación de aquel círculo de intelectuales que formaron parte de las distintas comisiones, el proyecto pudo salir adelante. A pesar de las luces y sombras de aquellos años, se pudo conformar una extraordinaria colección fundacional y que, gracias al buen criterio de su personal, se atendió con especial relevancia a su protección. La lucha por conseguir solvencia económica y espacios adecuados serían las constantes de la institución en los años siguientes. Es de especial relevancia el inventario que damos a conocer, ya que es testigo manifiesto de un espíritu crítico de tremenda modernidad en unos años de especial inestabilidad social. Este sería el primer plan de trabajo serio de la pinacoteca sevillana, teniendo el noble propósito de crear el mejor museo posible. Pero, sobre todo, de hacer justicia a una colección artística de primer nivel gracias a su conservación y restauración a través de la creación de un puesto específico para ello.

Notas

- [1] Gaceta de Madrid, nº. 211, 29/07/1835: 841-842.
- [2] Sevilla, Archivo de la Comisión de Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Sevilla [ACMHAS], Libro de Actas I, 11-VII-1836.
- [3] *Ibid.*, 23-XI-1835
- [4] *Ibid.*, 4-X-1841.
- [5] Sevilla, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría [ARABASIH], *legajo 94*, exp. 5.
- [6] ACMHAS, *Libro de Actas I*, 4-X-1841.
- [7] *Ibid.*, 9-IV-1842.
- [8] ARABASIH, *Libro de Actas II*, 13-VII-1845.
- [9] *Ibid.*, 11-IV-1845.
- [10] ACMHAS, *Libro de Actas I*, 23-XII-1848.
- [11] *Ibid.*, , 3-V-1848.
- [12] *Ibid.*, 9-II-1849.
- [13] *Ibid.*, 26- IX-1849.
- [14] ACMHAS, *Antecedentes del Museo Provincial*, oficio 20-VII-1869.
- [15] *Ibid.*, 1-V-1861.
- [16] *Ibid.*, 15-VI-1861.

- [17] *Ibid.*, 6-VIII-1861.
- [18] ARABASIH, *Antecedentes del Museo Provincial de Pinturas y Esculturas de Sevilla*, s.f.
- [19] ARABASIH, *legajo 82*, exp.6.
- [20] *Ibid.*, 2-X-1863.
- [21] ARABASIH, *Libro de actas de la sección de pintura*, 30-IX-1863
- [22] *Ibid.*, 9-I-1864.
- [23] *Ibid.*, 7-III-1864.
- [24] *Ibid.*, 26-X-1867.
- [25] ARABASIH, *legajo 82*, exp.6.
- [26] ARABASIH, *libro de actas IV*, 4-XI-1867.
- [27] ARABASIH, *libro de actas V*, 1-VI-1870.
- [28] *Ibid.*, 12-IX-1870.
- [29] *Ídem.*
- [30] ARABASIH, *legajo 82*, exp.8.

Referencias

- BESA GUTIÉRREZ, R. (2018). *El Museo de Bellas Artes de Sevilla en el siglo XIX*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- BILBAO Y MARTÍNEZ, G. (1935). *Discursos leídos en la solemne recepción del académico de número Excmo. Gonzalo Bilbao y Martínez y contestación del Excmo. Marceliano Santa María y Sedano celebrada el día 21 de marzo de 1935*. Madrid: Impr. de Galo Sáez.
- CANO RIVERO, I. (2016). *Pintura sevillana y la invasión francesa: la colección del Mariscal Soult*. Tesis doctoral inédita. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, I. M. (2013). "Historia de la conservación preventiva. Parte I", *Ge-Conservación*, 5: 27-41. <https://doi.org/10.37558/gec.v5i0.195>
- GÓMEZ ÍMAZ, M. (1896). *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla el año de 1810*. Sevilla: E. Rasco.
- GUINARD, P. (1967). *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*. París: Presses Universitaires de France.
- LLEÓ CAÑAL, V. (2008). "Julián Benjamín Williams y el comercio de arte en la Sevilla del siglo XIX", *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 36: 187-204.

LÓPEZ RODRIGUEZ, R. (2011). *La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

MERCHÁN CANTISÁN, R. (1979). *El deán López-Cepero y su colección pictórica*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.

RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, M^a. 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.

RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, M^a. D. (2018). *Conservadores y restauradores. La historia de la conservación y restauración de bienes culturales*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Trea.

VALDIVIESO, E. (2009). "El expolio artístico de Sevilla durante la invasión francesa", *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras. Minervae Baeticae*, 37: 261-267.

VALDIVIESO, E. (2014). *Antonio Cabral Bejarano*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

VEGA TORO, M. (2004). "El Museo de Bellas Artes de Sevilla hasta la creación de su primer reglamento", *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, 3: 56-64.

VICENTE RABANAQUE, M^a T.; SANTAMARINA CAMPOS, V.; SANTAMARINA CAMPOS, B.; et. al. (2008). "Del artista al restaurador. La construcción del espacio de la restauración como disciplina", *Arché*, 3: 57-64.

VICENTE RABANAQUE, T. (2010). "La Real Academia de San Fernando como baluarte de la conservación patrimonial"; : *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 110-111: 177-189.

VICENTE RABANAQUE, T. (2012). *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. Nacimiento y reconocimiento de una profesión*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

VIGARA ZAFRA, J. A. (2018). "La galería española de Luis Felipe de Orleans y sus vinculaciones con el patrimonio pictórico de Córdoba". *Boletín de Arte*, 32-33: 649-664.

XIX", obra galardonada con el primer premio Archivo Hispalense de la Diputación de Sevilla. Ha publicado artículos en los que ha tratado temas de relevancia para la historiografía artística andaluza tales como son la Academia del Arte de la Pintura fundada por Murillo, la Escuela de Nobles Artes, la Hermandad de San Lucas de Sevilla y el gremio de pintores, la Real Academia de Santa Isabel de Hungría o el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Actualmente es profesor del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, habiendo impartido asignaturas en los grados de Historia del Arte, Turismo, Filosofía o Arqueología. También ha impartido docencia en la Escuela Superior de Enseñanzas Artísticas de Osuna en los grados de Diseño Gráfico y Moda, así como la secundaria y en el Aula de la Experiencia. Como investigador es miembro del grupo de Investigación HUM-171: Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y del Patrimonio Artístico Andaluz (CIHAPA) y ha colaborado con el Instituto de Academias de Andalucía. Coordina anualmente las Jornadas de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sevilla y la Real Maestranza de Caballería de Sevilla.

Artículo enviado 13/05/2024
Artículo aceptado el 08/07/2024



<https://doi.org/10.37558/gec.v26i1.1311>

Autor/es



Rafael de Besa Gutiérrez
rdebesa@us.es
Universidad de Sevilla
<https://orcid.org/0000-0002-0066-5622>

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla con acreditación a Profesor Contratado Doctor. Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Su línea de investigación se centra en las instituciones académicas para la formación artística y su relación con gremios y museos. Es autor del libro "El Museo de Bellas Artes de Sevilla en el siglo