

## **Entre el rescate y el olvido. La querrela que determinó la historia de unas pinturas murales, de Lucas Valdés, en la Sevilla del siglo XIX**

*Between the rescue and the oblivion. The dispute that determined the history of wall paintings of Lucas Valdes in Seville in the nineteenth century*



### **Teresa Vicente Rabanaque**

Doctora en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad Politécnica de Valencia.

### **Resumen**

Este artículo analiza la disputa que suscitó en el siglo XIX la conservación de las pinturas murales barrocas realizadas por Lucas Valdés en el atrio del Hospital de Venerables Sacerdotes (Sevilla). Frente a los defensores de la restauración de los murales por su alto valor artístico, otros justificaron su sustitución por su lamentable estado de deterioro. El debate involucró a las principales instituciones decimonónicas responsables del patrimonio y reclamó el dictamen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Real Academia de la Historia, en Madrid, como máximas autoridades responsables de la custodia del patrimonio nacional.

**Palabras clave:** Conservación. Restauración. Pintura mural. Lucas Valdés. Sevilla. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

### **Abstract**

This article analyzes the dispute that provoked in the nineteenth century the conservation of Baroque wall paintings realized by Lucas Valdés in the atrium of the “Hospital de Venerables Sacerdotes” (Seville). Facing those who advocated the restoration of the murals due to their high artistic value, others justified their substitution basing on their deplorable state of conservation. This debate involved the main institutions responsible for heritage during the nineteenth century and claimed the opinion of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando and the Royal Academy of History, in Madrid, as top officials responsible for the custody of the National Heritage.

**Keywords:** Conservation. Restoration. Wall painting. Lucas Valdés. Seville. Royal Academy of Fine Arts of San Fernando.



### **Teresa Vicente Rabanaque**

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, en Historia del Arte por la Universidad de Valencia y en Antropología Social por la Universidad Católica de Murcia. Doctorado Europeo en Conservación y Restauración de Bienes Culturales (2010) y Premio Extraordinario de Tesis Doctorales (2011) por la Universidad Politécnica de Valencia. Becaria para la Formación de Profesorado Universitario (FPU) por el Ministerio de Ciencia e Innovación (2006-2010). Colaboración en diversas publicaciones y proyectos de investigación sobre Patrimonio Cultural e Historia de la Conservación y Restauración. Autora de los libros: *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX. Nacimiento y reconocimiento de una profesión* (2012) y *Del restaurador de obras de arte al conservador-restaurador de bienes culturales. La consolidación profesional y disciplinar de la restauración en España* (2013).

Contacto: [tevira@dmea.upv.es](mailto:tevira@dmea.upv.es)

### **Agradecimiento**

Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a la Fundación Focus-Abengoa, que tiene su sede en el Hospital de Venerables Sacerdotes de Sevilla, por su disponibilidad, diligencia y colaboración al facilitar el envío y la reproducción de las imágenes de los dos lienzos de Lucas Valdés que se incluyen en este artículo.

## INTRODUCCIÓN

El presente artículo expone una disputa acontecida en el siglo XIX, acerca de la idoneidad de conservar o reemplazar dos pinturas murales atribuidas al célebre artista hispalense Lucas Valdés (1661-1725) y localizadas en el atrio de la iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes de Sevilla. Dicho hospital fue fundado en 1675 por Justino de Neve<sup>1</sup>, canónigo de la Catedral de Sevilla. Su construcción se encomendó al arquitecto Juan Domínguez, pero las obras finalizaron en 1697 a cargo de Leonardo de Figueroa. No cabe duda de que este edificio, junto a los bienes que alberga en su interior, constituye uno de los mayores ejemplos del barroco sevillano de la segunda mitad del siglo XVII.

Por lo que respecta a su patrimonio pictórico, cabe señalar que el ciclo iconográfico mural de todo el Hospital fue concebido por Juan Valdés Leal pero, debido a su avanzada edad y estado de salud, también intervino en él su hijo y discípulo Lucas Valdés, a veces en calidad de ayudante, y otras, como responsable de la ejecución (Serrera, Oliver y Portús, 1989; Fernández, 2003). En este sentido, los estudios realizados hasta la fecha han determinado que los años ochenta del siglo XVII marcaron un punto de inflexión en la carrera profesional del joven Lucas Valdés. Fue en esta década cuando comenzó a intervenir como principal colaborador de su padre y, tras el fallecimiento de éste<sup>2</sup>, pasó a asumir la dirección de numerosos proyectos artísticos. En particular, la contribución de ambos en el conjunto pictórico (tanto mural como de caballete) del Hospital de Venerables Sacerdotes de Sevilla se remonta al 14 de abril de 1686. En esta fecha se registró documentalmente a padre e hijo en el libro de cuentas del edificio, refiriéndose a Lucas Valdés como “Dn. Lucas” (Angulo, 1976:78-80; Fernández, 2003:19). Si bien en un primer momento no se especificó dónde trabajó cada uno de ellos, con posterioridad pasaron a detallarse los sueldos asignados a ambos por las labores concretas acometidas en la iglesia y la sacristía. Gracias a estos datos se ha podido constatar la presencia de Lucas Valdés en determinadas obras del recinto. A pesar de ello, identificar los trabajos que éste llevó a cabo con plena autonomía respecto a su padre es ya una tarea más delicada y compleja. Con todo, en opinión de algunos autores, el diseño de las magníficas pinturas del presbiterio, el crucero y la sacristía de la iglesia fue concebido por Juan Valdés Leal (quien, no obstante, debió contar para su manufactura con la colaboración de su hijo), mientras que es probable que este otro abanderase la realización del resto de los murales de la nave (Fernández, 2003:64). De lo que no hay duda es que el paso de Lucas Valdés por el Hospital de Venerables Sacerdotes, desde 1686 hasta 1703, revirtió en una estrecha vinculación entre el artista y la referida institución (Fernández, 2003:19). El mejor reflejo de este tránsito lo representa la impronta de sus pinceles en algunos de los más destacados lienzos y paneles murales del edificio.

---

<sup>1</sup> El canónigo Justino de Neve fue uno de los grandes coleccionistas y promotores del arte sevillano en el siglo XVII. Así lo atestiguan la fundación de insignes edificios (como es el caso que nos ocupa) y su impulso decisivo para emprender la reforma de notables templos hispalenses, entre los que destaca la iglesia de Santa María la Blanca. Esta faceta le llevó a entablar una estrecha vinculación con los artistas de mayor renombre de la época, siendo especialmente relevante su relación con Murillo, que ha sido objeto de la reciente exposición *Murillo y Justino de Neve. El arte de la amistad* (2012).

<sup>2</sup> El pintor Juan Valdés Leal falleció el 15 de octubre de 1690. Este acontecimiento justificaría la colaboración en la etapa final de su trayectoria laboral de su hijo Lucas Valdés (que entonces contaba con treinta años de edad), así como el relevo posterior que asumió éste último tras la defunción de su mentor.

Centrándonos ya en las pinturas situadas en el atrio de la iglesia del Hospital de Los Venerables Sacerdotes, su factura correspondería a la última etapa de trabajo de Lucas Valdés en el inmueble. Por tanto, su datación se situaría al término del siglo XVII (Fernández, 1989:78). Por lo que se refiere a su ubicación, el templo se proyectó con dos accesos: uno interior, al cual se llega desde el hermoso patio central del Hospital (tras atravesar la entrada principal al edificio por la Plaza de los Venerables), y otro exterior, a través del atrio que alberga las pinturas analizadas y que recae sobre la angosta calle Jamerdana [Ilustración 1]. Tal vez, esta localización contribuyó a la menor visibilidad de las pinturas, a las que tradicionalmente se les ha conferido una relevancia que dista mucho de la atención concedida al resto del conjunto pictórico. De hecho, si comparamos los estudios de los murales en los que participó este mismo artista en el recinto del Hospital (por ejemplo, los que cubren los paramentos de la nave y bóveda del templo) [Ilustración 2], constatamos que los que flanquean la entrada a la iglesia pasaron en gran medida desapercibidos. A pesar de ello, otro de los factores (y seguramente, el más destacado) que debió condicionar esta desigualdad fue el mal estado de conservación de los mismos. Por las fuentes consultadas sabemos que el acusado deterioro de estos murales fue una constante en su trayectoria histórica desde el siglo XIX, cuando encontramos las primeras referencias documentales alusivas a su restauración. Todo indica que esta fuerte degradación justificaría la menor atención que la historiografía ha concedido a ambas escenas. No en vano, la mayoría de investigadores han centrado su estudio en el programa iconográfico del resto del edificio, mientras que apenas mencionan la presencia y autoría de estas otras pinturas.



Ilustración 01. Fachada de la iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes desde la calle Jamerdana de Sevilla y pórtico de acceso al atrio en el que se encuentran las pinturas murales estudiadas. Elaboración propia.



Ilustración 02. Ciclo mural del interior de la iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes realizado por Juan Valdés Leal y Lucas Valdés. Elaboración propia.

A pesar de este olvido sistemático, en contadas ocasiones encontramos referencias específicas a algún elemento representativo de la composición. Por ejemplo, el célebre historiador ilustrado Antonio Ponz, en su obra *Viaje de España* (Ponz, 1786, ed. 1972:124), incluyó la transcripción de las dos inscripciones que acompañan a sendas pinturas, contribuyendo con ello a su identificación. En este punto sabemos que una

representa la *Llegada de los sacerdotes peregrinos al Hospital*, tal como recoge su leyenda inferior: “*Hic sacerdotum infermitas vertitur in salutem*”<sup>3</sup>, mientras que en la otra se pintó el *Auxilio a los sacerdotes en la enfermería del Hospital*, con el rótulo: “*Hic sacerdotum paupertas vertitur in solatium*”<sup>4</sup>. Ambos temas están en concordancia con las ideas contrarreformistas nacidas en el Concilio de Trento. En particular, con el espíritu de caridad y beneficencia derivado del acogimiento de eclesiásticos, que fue asumido en la *Regla y Estatutos de la Hermandad de Venerables Sacerdotes* de 1676 (Fernández, 1989:79-80; Calvo, 2003:410-412). Este motivo no resulta extraño, puesto que una de las premisas que alentaron la fundación de la mencionada congregación fue, precisamente, el asilo de clérigos ancianos, pobres y foráneos que quedaban al amparo de la mendicidad. Desde este prisma, el Hospital de Venerables Sacerdotes se concibió como un lugar en el que éstos pudieran hallar el cobijo y la atención oportunos.

Al margen de la importancia de estas inscripciones, y teniendo en cuenta el pésimo estado de conservación de los murales en nuestros días, en las diferentes investigaciones sobre el tema resultó definitiva la existencia de dos lienzos al óleo que se conservan en este mismo edificio. Ambos presentan unas dimensiones de 55 x 70 centímetros, han sido datados hacia 1690 y atribuidos al propio Lucas Valdés. En ellos se reproducen de forma fidedigna las escenas murales que el artista pintó después en el atrio del Hospital, por lo que debieron servirle de boceto (Morales *et al*, 1991:15; Calvo, 2003:405-406). No obstante, la calidad y el acabado que presentan en su ejecución han llevado a algunos autores a afirmar que no pueden tomarse por meros esbozos (Serrera *et al*, 1989:210-211; Fernández y Valdivieso, 1991:102-111; Fernández, 2003:90). Los dos cuadros se encuentran en la galería alta del hospital y, dado su buen estado de conservación, han facilitado un análisis más preciso y riguroso de la composición y de los principales elementos iconográficos de los murales del atrio. Por ejemplo, han arrojado luz a la hora de determinar la identidad de algunos de los personajes representados en el soporte mural. En este sentido, en la pintura que reproduce la *Llegada de los sacerdotes peregrinos al Hospital* [Ilustración 3] se ha reconocido el retrato de Justino de Neve, primer presidente de la Hermandad de Venerables Sacerdotes, entre los dos clérigos que aparecen en la pintura junto a un seglar (tal vez el marqués de Paradas) y dos sacerdotes peregrinos. Por su parte, en la que muestra el *Auxilio a los sacerdotes en la enfermería del Hospital*, estarían don Pedro y don Luis Corbert, benefactores de la institución, asistiendo a los enfermos con la ayuda de un religioso y un mozo<sup>5</sup> [Ilustración 4]. Asimismo, resulta llamativa la descripción de las arquitecturas representadas en ambos cuadros, que reproducen con detalle las del propio edificio. En particular, la presencia del hermoso patio del Hospital, caracterizado por la escalinata concéntrica de ladrillo y azulejo que circunda una fuente central [Ilustración 5], sirve de escenario a la primera de estas escenas, mientras que en la segunda puede reconocerse la enfermería baja o de San Pedro (Fernández, 1989:79-80 y 2003:90-91; Calvo, 2003:406-411).

---

<sup>3</sup> “Aquí la enfermedad de los sacerdotes se convierte en salud” (Morales *et al*, 1991:102).

<sup>4</sup> “Aquí la pobreza de los sacerdotes se convierte en consuelo” (Ibidem, p. 102).

<sup>5</sup> Fernández López recoge en varias de sus publicaciones una breve descripción iconográfica de los dos murales, así como algunas hipótesis relativas a la identidad de algunos de los personajes retratados. Ver Fernández (1989:79-80; 2003:90-91).



Ilustración 03. Lienzo que representa la *Llegada de los sacerdotes peregrinos al Hospital*, datado hacia 1690 y atribuido a Lucas Valdés. Hospital de los Venerables. Extraído de: Fundación Focus-Abengoa, Sevilla.



Ilustración 04. Lienzo que reproduce el *Auxilio a los sacerdotes en la enfermería del Hospital*, datado hacia 1690 y atribuido a Lucas Valdés. Hospital de los Venerables. Extraído de: Fundación Focus-Abengoa, Sevilla.



Ilustración 05. Patio del Hospital de Venerables Sacerdotes reproducida en la escena mural de la *Llegada de los sacerdotes peregrinos al Hospital*. Elaboración propia.

Hechas estas puntualizaciones, el mantenimiento de ambos murales en el siglo XIX planteó un dilema atendiendo a dos razones: por una parte, el grado de deterioro tan crítico que éstos mostraban a fines de dicho siglo y, por otra, el enorme valor patrimonial que representaban, no sólo en sí mismos, sino también en relación con el contexto donde se enmarcaban. Al respecto, ya hemos avanzado la importancia sociocultural que tiene el inmueble en su conjunto como uno de los mejores exponentes del barroco sevillano. En base a estas consideraciones, no es de extrañar que la presencia de estas pinturas abriese un debate antagónico entre la preservación y la pérdida de estos testimonios de la historia del arte sevillano. Esta última postura, que justificaba la eliminación de las pinturas, se vio refrendada por cuestiones estéticas con objeto de sanear el aspecto del espacio arquitectónico que servía de soporte a los murales.

Al hilo de este planteamiento, analizaremos cómo el caso que se expone a continuación constituye un ejemplo muy gráfico de la organización creada en la época para tutelar los monumentos histórico-artísticos e inspeccionar las restauraciones ejecutadas en ellos. Así pues, este estudio permitirá desentrañar la relación entre los distintos agentes implicados, en el que convergieron concepciones e intereses dispares. Por un lado, destacaremos la actuación del Hospital de Venerables Sacerdotes de Sevilla, que albergaba los murales y, en un primer instante, contrató a un artista de mérito para rehacerlos con objeto de adecentarlos. Por otro lado, analizaremos la acción de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos y de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, que mediaron en el asunto y recurrieron, cuando fue necesario, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y a la Real

Academia de la Historia —ambas en Madrid—, de las que dependía la última decisión. Dichas instituciones evitaron la destrucción de las pinturas, en base a los criterios de conservación y respeto imperantes en la época, y propusieron a los restauradores más adecuados para llevar a cabo su recuperación. Esto nos obliga a valorar, por una parte, el protagonismo que tuvieron los restauradores de obras de arte<sup>6</sup> en el proceso de rescate, activación y transmisión del legado patrimonial. Y, por otra, la disyuntiva que a menudo se produjo entre las diferentes instituciones, municipales o nacionales, que constituyeron el complejo engranaje de la tutela patrimonial, dada la heterogeneidad de criterios y discursos preponderantes.

En definitiva, como veremos, la necesidad de llegar a un acuerdo sobre el destino de ambas escenas nos remontará a la definición de qué es patrimonio, quién tenía potestad para delimitarlo y bajo qué categorías quedó definido, atendiendo a los criterios prevalecientes en materia de conservación y restauración en aquella época. A través del análisis de los datos consultados plantearemos, en última instancia, una reflexión sobre el funcionamiento de la estructura institucional decimonónica encargada de salvaguardar el Patrimonio Cultural. Sin duda, el conocimiento de esta estructura se torna indispensable para la comprensión y el estudio, tanto de la Historia de la Conservación y la Restauración, como de la propia Historia del Arte.

Llegados a este punto, cabe reseñar la relevancia de algunos investigadores precedentes que, con su esfuerzo y su trabajo, han contribuido a trazar el curso de la Historia de la Restauración española. Principalmente, quisiéramos destacar la labor de aquellos autores que han puesto el acento en la trayectoria y repercusión del colectivo profesional de los restauradores. En este sentido, y atendiendo al ámbito geográfico en el que se desarrolla este estudio en particular, nos parece obligada la referencia a la obra de María Dolores Ruiz de Lacanal *Conservadores y Restauradores en la Historia de la Conservación y Restauración de Bienes Culturales: estudio del perfil y la formación* (1994)<sup>7</sup>. Este libro, que vio la luz como resultado de la tesis doctoral que la autora defendió en la Universidad de Sevilla dos años antes, fue pionero en los estudios monográficos sobre Historia de los Conservadores y Restauradores en España. Asimismo, también nos parece esencial citar la célebre obra de Ana María Macarrón *Historia de la conservación y la restauración: desde la antigüedad hasta el siglo XX* (1995), publicada tan sólo un año después de la anterior. Ambos trabajos sentaron las bases de las investigaciones en esta materia; de ahí que constituyan un auténtico precedente para todos aquellos que, con posterioridad, hemos profundizado en este tema de intervenciones históricas en el contexto español<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Desde los orígenes institucionales de esta profesión en España, en el siglo XVIII, se identificó a este colectivo con el término de “restauradores de obras de arte”. Dicha denominación, desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, ha sido reemplazada por la de “conservadores-restauradores de bienes culturales”, más amplia y acorde con el proceso de patrimonialización cultural de nuestros días. Este proceso de transformación queda reflejado ya en el propio título del artículo de Mirambell (2002) y del libro de Vicente (2013).

<sup>7</sup> Cabe referenciar también la obra de Ruiz de Lacanal (1999), editada apenas unos años más tarde.

<sup>8</sup> Por lo que respecta al caso propuesto en el presente artículo, considero oportuno aclarar que, en origen, se redactó como un capítulo de mi tesis doctoral sobre Historia de la Restauración en España, defendida en 2010, y que se editó en dos libros: *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX: nacimiento y reconocimiento de una profesión*; y *Del restaurador de obras de arte al conservador-restaurador de bienes culturales: la consolidación disciplinar y profesional de la restauración en España (siglos XX y XXI)* publicados, respectivamente, en 2012 y 2013. Como reconocimiento a la deuda intelectual con las dos autoras señaladas, y dado que habían sido entrevistadas durante la investigación y formaron parte del tribunal de tesis, se les solicitó que fuesen ellas quienes

## 1.- Desarrollo y desenlace de una querrela patrimonial

Los orígenes del conflicto sobre la conservación de los murales de Lucas Valdés estudiados los conocemos gracias a la correspondencia que, desde el 20 de abril de 1866, mantuvieron el administrador del Hospital de Venerables Sacerdotes y el vicepresidente de la Comisión de Monumentos de Sevilla<sup>9</sup>. En una de estas primeras cartas, José María Ruiz García, administrador del Hospital de Venerables Sacerdotes, recopilaba los antecedentes del caso para informar a la Comisión de Monumentos de la situación en que se encontraban ambos murales. En vista del mal estado de las pinturas, y teniendo en cuenta su alta calidad técnica y su ilustre autoría, se llamó al pintor Antonio Cavallini para que diera su dictamen como experto. La razón de solicitar la valoración de Cavallini es que era el artista, en el contexto sevillano de la época, al que se reconocían mayores conocimientos en técnicas pictóricas murales, tanto al temple como al fresco. Éste hizo constar lo siguiente:

*“Todo el enlucido sobrepintado se hallaba desprendido de la pared y tan flojo que bastaría tocarlo para que se desmoronase por algunos puntos; que para restaurar las pinturas destruidas seria preciso afirmar las que existen y que él no conocía medio ninguno de poderlo hacer; que no le parecía bien dejarlas en tal estado, por el aspecto poco grato que presentaban, dado el lugar público que ocupan, ni hacían honor al ornato y mucho menos á las bellas artes que no gustan de lo feo (...) y que el dejarlas asi podria interpretarse por incuria y falta de celo en la Hermandad que las posee”*<sup>10</sup>

Cavallini constató el acusado deterioro de los murales y, viendo lo complicado de su restauración, aconsejó repintar las dos escenas. De entrada, su decisión se fundamentaba en motivos técnicos. Él desconocía el procedimiento de consolidar los estratos pictóricos, los cuales presentaban una alarmante descohesión respecto del soporte mural. Pero, sobre todo, incidía en cuestiones estéticas. Así pues, no veía procedente que las pinturas se mostrasen en tal estado; más aún, teniendo en cuenta que al estar en el atrio de entrada a la iglesia ocupaban un espacio público —todavía hoy son visibles desde la calle Jamerdana— [Ilustración 6]. Además, su aspecto no era digno de las Bellas Artes y podría ser interpretado como una falta de atención y cuidado por parte de sus propietarios. Estos argumentos, sumados a su suposición de retoques excesivos en intervenciones precedentes que habrían eliminado casi toda huella del original, justificaron su posterior ofrecimiento a rehacerlas por completo:

---

escribiesen el prólogo de presentación a ambos libros (el primero fue redactado por Macarrón y el segundo por Ruiz de Lacanal). El trabajo expuesto aquí debía haber quedado integrado al final de la primera de estas obras pero, dada la extensión de la misma, se decidió suprimirlo. Esta es la razón de que se presente ahora, revisado y ampliado.

<sup>9</sup> ARABASIH (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría), Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Sevilla, sección 7ª, leg.22. También se alude a este episodio en Angulo (1976:77).

<sup>10</sup> ARABASIH, *Ibíd.*, 11 de junio de 1886.

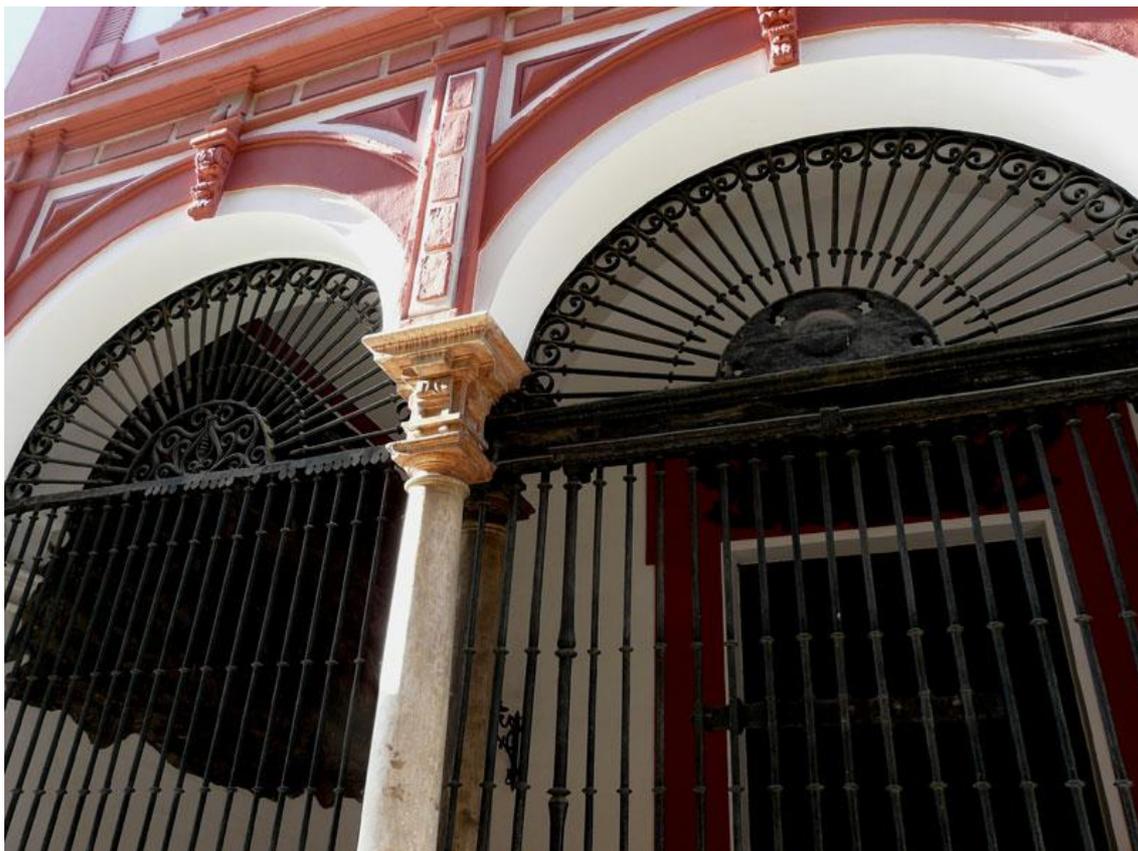


Ilustración 06. Vista desde la calle Jamerdana de la pintura mural de Lucas Valdés que representa la *Llegada de los sacerdotes peregrinos al Hospital*. Elaboración propia.

*“puesto que las pinturas primitivas eran muy pocas y en mal estado, pues en otras ocasiones habían sido compuestas y retocadas. Él era de parecer que se rehiciesen por completo, conservando cuanto fuese posible su carácter, dibujo y colorido, operación que él se atrevía á hacer de tal modo que las nuevas pinturas no desmereciesen de las viejas”.*<sup>11</sup>

Bajo este dictamen comenzaron los trabajos de renovación, cuando la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos intervino en el asunto para valorar si las pinturas existentes debían o no preservarse. La visita se llevó a cabo el 5 de junio a cargo de la Comisión integrada, entre otros, por José Gestoso y Eduardo Cano, académicos de Santa Isabel de Hungría (Pérez, 1979:298-301)<sup>12</sup>. Tras inspeccionar las pinturas, apuntaron que se trataba de dos frescos, realizados en el siglo XVII por Lucas Valdés, en los que se representaba la hospitalidad con los sacerdotes pobres y peregrinos:

*“Son sumamente interesantes en especial por la facilidad con que estan ejecutadas y por el marcado carácter de la época, siendo notables por las perspectivas en que sobresalió el artista. Estas obras son muy conocidas y estan citadas por Cean Bermudez”.*<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Ibid, 11 de junio de 1886.

<sup>12</sup> Asimismo, para profundizar en la figura de José Gestoso y Pérez, consultar el artículo de Ruiz de Lacanal (2013).

<sup>13</sup> ARABASIH, Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Sevilla, sección 7ª, leg. 22, 9 de junio de 1886.

Esta alusión explícita al pintor, historiador y crítico de arte ilustrado Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829)<sup>14</sup> nos parece significativa, puesto que fue uno de los principales defensores del valor histórico y artístico del patrimonio nacional. Por tanto, la referencia a Ceán Bermúdez constituía un signo indiscutible de la calidad de las pinturas y venía a apoyar la postura de quienes reivindicaban su defensa. Asimismo, la Comisión vio que en ese momento se conservaban la mayor parte de las figuras. Si bien el revestimiento estaba desprendido del muro en varios puntos, no eran muchas las lagunas destruidas por completo. Por ello, tras una amplia discusión, se acordó lo siguiente:

*“1º. Que esta Comision no puede en manera alguna autorizar la destruccion de las mencionadas pinturas por oponerse á todas las disposiciones vigentes en la materia y á las especiales instrucciones de las Reales Academias de San Fernando y de la Historia respecto á la conservacion de los monumentos. 2º. Que existiendo en la actualidad la mayor parte de las figuras y el fondo en estas composiciones, se deben hacer todos los esfuerzos imaginables para su conservacion, á fin de que se evite la sucesiva destruccion si no se ensaya algun medio para detenerla. 3º. Que en el caso de que V.S. se resuelva á la restauracion de las mencionadas pinturas, despues de asegurados, este Cuerpo provincial ofrece contribuir al mejor éxito de las operaciones que se practiquen con los conocimientos que puedan tener en la materia”.*<sup>15</sup>

Como resultado, se obligó a Cavallini a interrumpir su labor. El administrador del Hospital de Venerables Sacerdotes solicitó entonces el asesoramiento de la Comisión, para decidir de qué manera proceder y el artista más indicado para hacerse cargo de la intervención:

*“como no es decoro para la Casa, ni para las bellas artes, ni aun para el ornato público que el pórtico de esta Iglesia se quede en tal estado, yo suplico á esa ilustrada Corporacion se sirva de manifestarme el medio que se ha de emplear para afirmar el revestimiento que esta desprendido y la persona ó personas competentes que lo puedan realizar, asi como el artista mas apto para el todo de la reparacion”.*<sup>16</sup>

Dada la alusión a la figura del artista para intervenir en las tareas de conservación y restauración, nos parece pertinente destacar que, en este siglo, la diferencia entre artistas y restauradores era aún muy difusa. Bien es cierto que, por una parte, se crearon los primeros talleres de restauración en el ámbito institucional español y se reivindicó un reconocimiento profesional específico para el colectivo de restauradores. Pero, por otra parte, lo cierto es que todos ellos procedían del ámbito artístico y a menudo desarrollaron ambas disciplinas en paralelo. Por tanto, aunque en el siglo XIX se inició

---

<sup>14</sup> Fue uno de los mayores intelectuales de su tiempo. Protegido por Jovellanos, del que fue secretario, fue miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y gran amigo de Leandro Fernández de Moratín y de Francisco de Goya, quien pintó su retrato. Su obra más destacada es el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* (1800).

<sup>15</sup> ARABASIH, Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Sevilla, sección 7ª, leg. 22, 9 de junio de 1886.

<sup>16</sup> *Ibidem*, 11 de junio de 1886.

el recorrido hacia la especialización y profesionalización del restaurador, no fue hasta el siglo XX cuando alcanzó su consolidación plena<sup>17</sup>.

Volviendo al caso que nos ocupa, cuatro días después llegó la propuesta de los dos artistas-restauradores que la Comisión creía más competentes en Sevilla para hacer los ensayos de consolidación en las pinturas: Adolfo Fernández Casanova y Manuel Lucena. No obstante, la Comisión advertía que, si los resultados no fuesen satisfactorios, se debería dar cuenta de inmediato a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,

*“pues en manera alguna está en las facultades de la Comisión el autorizar que se destruyan las mencionadas pinturas”*.<sup>18</sup>

Por tanto, aunque la Comisión interviniese para asesorar, en caso de conflicto o contraposición de criterios, las decisiones últimas en obras de mayor envergadura debían comunicarse a la Academia de San Fernando para que ésta resolviese lo más conveniente.

Según lo previsto, desde el Hospital se llamó a Manuel Lucena, restaurador de los cuadros de la Catedral de Sevilla, para que asumiese la intervención. Éste, tras examinar las pinturas en dos ocasiones, expresó lo que sigue:

*“He visto que estan restauradas de tiempo antiguo y de mano torpe, no quedando de las primitivas mas que los fondos altos de los dos cuadros y estos tan deleznable que apenas pueden tocarse sin que se conviertan en polvo, por lo que creo muy difícil si no imposible su afirmación. Y como no tengo seguridad ni aun probabilidad de hacer sobre ellas una obra digna de arte y de los gastos que representa, no me puedo hacer cargo de su afianzamiento y restauracion”*.<sup>19</sup>

Lucena vino a reiterar los argumentos de Cavallini y, al igual que aquel, renunció a la responsabilidad de restaurar las pinturas. En vista de lo cual, el 17 de agosto de 1886 el Hospital volvió a reclamar la atención de la Comisión. Ésta lamentó la actitud del citado restaurador y decidió recurrir a la ayuda del otro candidato propuesto, Adolfo Fernández Casanova,

*“como especialmente competente este último en lo que se refiere al empleo de materiales y procedimiento mas oportuno para conseguir el fin apetecido”*.<sup>20</sup>

Pero, sobre todo, la Comisión recordó que el restaurador antes seleccionado, Manuel Lucena, no tenía autoridad para decidir la destrucción de los murales. Ante la postura cada vez más defendida por parte de los organismos municipales para rehacer las pinturas, dicha Comisión resolvió finalmente dar cuenta de lo sucedido a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para que mediase en la polémica. Con todo,

---

<sup>17</sup> Este tema ha sido abordado en diferentes trabajos monográficos; entre otros, Ruiz de Lacanal (1994, 1999), Macarrón (2002), Vicente (2012, 2013).

<sup>18</sup> ARABASIH, Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Sevilla, sección 7ª, leg. 22, 15 de junio de 1886.

<sup>19</sup> *Ibidem*, 29 de julio de 1886.

<sup>20</sup> *Ibidem*, 17 de agosto de 1886.

dado que no se había practicado ningún ensayo previo para asegurar los desconchados, la Comisión acordó inspeccionar de nuevo los murales antes de emitir su informe. En éste, manifestaba su intención de que,

*“unidos todos se salven de la destrucción esos recuerdos del pasado, si fuera posible, que bien merecen se haga el sacrificio de intentar los medios de conseguirlo”*.<sup>21</sup>

Es decir, más allá del aspecto estético y del grado de deterioro de los murales, se valoraba su significación patrimonial. Éstos constituían un legado cultural irremplazable que condicionaba el esfuerzo por su mantenimiento y su transmisión. Asumir una postura contraria iría en perjuicio de la Real Academia de San Fernando y de la Historia, de las que dependían las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos<sup>22</sup>. De tal modo, acudieron el día 20 de septiembre de 1886 a la Casa de Venerables Sacerdotes el vicepresidente de la Comisión Provincial de Monumentos, Claudio Boutelou, los vocales de la misma, Eduardo Cano, Fernando Belmonte y José Gestoso, junto con el secretario de ésta, Manuel Portillo, acompañados por Francisco Solano Requena, restaurador oficial del Museo de Pinturas de Sevilla.

Llegados a este punto, nos parece pertinente hacer un inciso sobre la importancia que tuvo esta última figura, Francisco Solano Requena, que fue el segundo restaurador que tuvo en plantilla el Museo de Pinturas sevillano durante la segunda mitad del siglo XIX. Con él se produjo un giro en el modelo de elección del mejor candidato para desempeñar este trabajo. Así, lejos del sistema de nombramiento por Real Orden todavía vigente en su antecesor, Manuel María Alarcón, a Solano Requena se le seleccionó tras la convocatoria de un concurso por oposición. Por tanto, personificó el mejor ejemplo hacia el inicio de la especialización e institucionalización de esta profesión en el caso hispalense. Conviene apuntar que la adjudicación de la plaza de restaurador dependía, en esta época, de la valoración de la Comisión Provincial de Monumentos y de los académicos de Santa Isabel elegidos para el caso, pero siempre bajo la conformidad de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De tal modo que, una vez más, constatamos la relevancia capital que tuvo esta institución en todos los temas concernientes a la conservación y tutela del patrimonio nacional. Incluso, en lo referente al establecimiento de los programas de oposición y posterior contratación de los profesionales dedicados a tales propósitos (Vicente, 2010 y 2012). Así pues, por las fuentes documentales consultadas sabemos que Nicolás Gato de Lema, secretario de la Real Academia de San Fernando, dio el visto bueno al programa de oposición<sup>23</sup> para la mencionada plaza de restaurador el 14 de abril de 1872. Tras el concurso, Solano

---

<sup>21</sup> Ibid, 11 de septiembre de 1886.

<sup>22</sup> Por cada una de las secciones de Arquitectura, Escultura y Pintura de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos se nombró a un académico de Bellas Artes. Ambas instituciones tuvieron un papel crucial a la hora de velar por la conservación del patrimonio, especialmente, de los edificios públicos (Vicente, 2010).

<sup>23</sup> Al analizar los programas de oposición a las plazas de restaurador convocadas en el siglo XIX, advertimos que este perfil estaba aún supeditado a las aptitudes y el prestigio de la figura del artista. Así lo evidencia que, en origen, fuesen más numerosas las pruebas dedicadas al dibujo y la pintura que las relacionadas propiamente con la restauración. Conforme avanza el siglo, esta tendencia se invertirá para conceder mayor protagonismo a los méritos de los aspirantes en la disciplina específica de la restauración. Esto es señal del desarrollo paulatino que se produjo hacia una mayor especialización técnica que, no obstante, no se consolidaría hasta el siglo XX (Ruiz de Lacanal, 1994; Vicente, 2012a).

Requena<sup>24</sup> fue elegido restaurador del Museo de Pinturas sevillano el 21 de noviembre de 1872, con el salario de dos mil quinientas pesetas anuales. Dicho cargo lo desempeñó hasta su fallecimiento, el 21 de enero de 1905<sup>25</sup>.

En definitiva, nos interesa destacar que Solano Requena trabajó tanto en el ámbito del museo como en otros proyectos externos para los que fue requerido de forma ocasional. Su intervención y criterio siempre contó con la supervisión directa de la Comisión Provincial de Monumentos y la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Con todo, en obras de primera fila o en las que no se dio un consenso unánime de actuación, se hizo necesario recurrir al juicio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como sucedió en este caso.

A Solano Requena se le reclamó, pues, para emitir su valoración como experto en restauración. Para asegurarse del estado de conservación en el que se encontraban realmente ambos murales, éste procedió a pasar una esponja,

*“con lo que desapareció el polvo de que estaban impregnadas, declarando que las pinturas lo estaban al oleo, lo que confirmaron varios Señores Vocales que las examinaron en el mismo acto”*.<sup>26</sup>

En segundo lugar y una vez descartado que se tratara de una técnica mural al fresco, evaluó los supuestos retoques que describían los anteriores restauradores. A la luz de los resultados obtenidos, determinó que la escena del lado izquierdo —que representaba la llegada de dos sacerdotes peregrinos al Hospital—, no tenía repinte alguno. Por el contrario, en la de enfrente —donde se pintó el auxilio a los sacerdotes en la enfermería baja del Hospital— se apreciaban pequeñas intervenciones muy puntuales<sup>27</sup>. Sin embargo, en este caso parecía no haberse eliminado el estuco antiguo sino que, sobre él, se había pintado con una capa de color muy fina. Por último, se observó que,

*“recientemente se han pasado de carbón todos los contornos y dintornos de estas pinturas”*.<sup>28</sup>

Y en tercer lugar, pasó a reconocer los daños, empezando por la de la izquierda:

*“La figura del portero tiene varios piquetes en las ropas. La del primer Sacerdote peregrino, algunos desconchados en parte del traje; en la del administrador también piquetes en las ropas. Tienen mayor daño las figuras del caballero y del eclesiástico que se ven á la derecha de esta composición, pues además de algunos piquetes, falta un pie y parte de la pierna, que estan*

---

<sup>24</sup> Previamente, la Dirección General de Instrucción Pública le nombró Conservador del Museo Provincial de Córdoba (1861). Asimismo, fue profesor de Dibujo Lineal y de Adorno en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla (1865) y de Dibujo de Figura en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz (1868), ocupando ambas plazas con carácter de interino.

<sup>25</sup> Sevilla, ARABASIH, leg. 82, expdtes. personales.

<sup>26</sup> ARABASIH, Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Sevilla, sección 7ª, leg. 22, 20 de septiembre de 1886.

<sup>27</sup> En la derecha de la composición, sobre la espalda del sacerdote enfermo y en la columna próxima a dicha figura.

<sup>28</sup> ARABASIH, Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Sevilla, sección 7ª, leg. 22, 20 de septiembre de 1886.

*borrados por la cal, así como hay un desconchado hecho violentamente que ha destruido las caras de ambas figuras”.*<sup>29</sup>

Frente a estos deterioros, en la composición de la derecha se advertía una laguna en la colcha de la cama y parte inferior de la misma, al tiempo que se habían destruido los pies del caballero. Por lo demás, la pintura se encontraba salpicada de pequeñas pérdidas:

*“Reconocidos los piquetes, se ve que profundizan mas o menos en el estuco, pero que sus bordes estan perfectamente adheridos al muro”.*<sup>30</sup>

A la luz de estas otras observaciones, se reconsideró la posibilidad de salvaguardar las pinturas. De hecho, según recogen las fuentes, ambas fueron restauradas finalmente en 1891 (Gestoso, 1917:153; Fernández, 2003:64).

Gracias a las fotografías que realizó José Barraca en 1919<sup>31</sup>, tenemos a día de hoy un testimonio gráfico del aspecto que presentaban los murales en las primeras décadas del siglo XX [Ilustraciones 7 y 8]. Sin embargo, según recogen los Libros de Actas del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes hispalense, en los años treinta de dicho siglo el deterioro de los murales volvió a requerir de nuevo su intervención. De tal modo, en la Junta General de 26 de abril de 1933 la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría autorizó una nueva restauración de los dos murales. Poco después, en la de 18 de mayo de 1933, el administrador del Hospital de Venerables Sacerdotes pidió presupuesto a dos restauradores, que aparecen referenciados como Lacarcel y Alarcón, para acometer la intervención. Pero en 1934 continuaba el tema sin resolver, decidiéndose lo que sigue:

---

<sup>29</sup> *Ibíd*em, 20 de septiembre de 1886.

<sup>30</sup> *Ibíd*.

<sup>31</sup> Se trata de dos fotografías en blanco y negro, sobre soporte de vidrio y formato de 18x24 cm., que el autor realizó en julio de 1919 y se encuentran catalogadas en la Fototeca de la Universidad de Sevilla (Sección de Pintura. Núm. de registro: 4-1434 y 4-1435).



Ilustración 07. *Patio del asilo*, José Barraca, 12 de julio de 1919. Extraído de: Fototeca de la Universidad de Sevilla (nº de registro 4-1435).

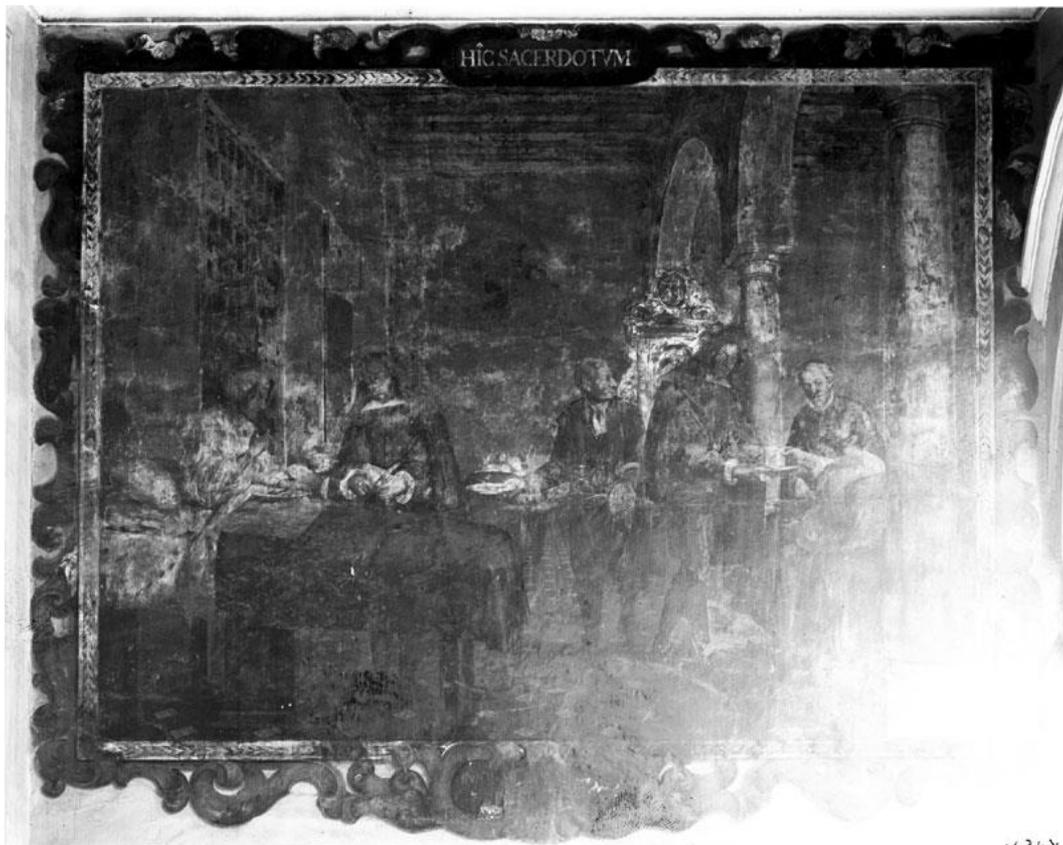


Ilustración 08. *Dependencia del asilo*, José Barraca, 11 de julio de 1919. Extraído de: Fototeca de la Universidad de Sevilla (nº de registro 4-1434).

*“estando próximo a venir a Sevilla el restaurador del Museo del Prado, señor Arpe, él debería ser escogido para realizarlas con seguro éxito”*.<sup>32</sup>

En este sentido, Manuel Arpe y Retamino fue uno de los restauradores más destacados en las primeras décadas del siglo XX en el contexto español. El 31 de julio de 1922 fue nombrado “Restaurador-Conservador” del Ministerio de Educación Nacional por oposición, quedando adscrito a la Junta de Conservación de Obras de Arte y desempeñando su cometido en los talleres del Museo Nacional del Prado (Vicente, 2013:307). Entre las actuaciones más aclamadas de su carrera profesional destacó su participación en la salvaguardia de numerosas obras de arte de primera fila durante la Guerra Civil española (1936-1939). De hecho, ante el peligro de destrucción y la urgencia por poner a salvo los mejores fondos del patrimonio nacional, se consideró prioritario que Arpe participase en el traslado de los mejores fondos del Museo Nacional del Prado a la Sociedad de Naciones, en Ginebra, hasta su posterior regreso a Madrid al terminar la contienda (Alonso, 2003; Vicente, 2013).

Desde nuestra consideración, tal vez la gravedad de estas circunstancias debió aplazar y frustrar, en esta otra ocasión, los deseos de restaurar las pinturas estudiadas del Hospital de Venerables Sacerdotes de Sevilla. Lo cierto es que, aunque no podamos aportar la documentación con la resolución adoptada, la prueba más concluyente de que se decidió preservar las pinturas la hallamos, en la actualidad, al contemplar los murales en su lugar de origen. No obstante, sobrecoge su alarmante deterioro, como puede apreciarse en las fotografías que se incluyen en este artículo [Ilustraciones 9-11]. Su aspecto de abandono contrasta todavía más con el resto de pinturas murales del edificio, restauradas entre 1987 y 1991 gracias a un acuerdo con la Fundación Focus-Abengoa, que desde 1991 tiene su sede en este inmueble.

---

<sup>32</sup> ARABASIH, Libros de Actas 1933-1935, 29 de enero de 1934.



Ilustración 09. Estado general actual de la pintura mural de Lucas Valdés que representa la *Llegada de los sacerdotes peregrinos al Hospital*. Elaboración propia.



Ilustración 10. Estado general de la pintura mural de Lucas Valdés que representa el *Auxilio a los sacerdotes en la enfermería del Hospital*. Elaboración propia.



Ilustración 11. Detalle de las patologías que presenta el mural: *Auxilio a los sacerdotes en la enfermería del Hospital*. Elaboración propia.

Algunos autores han denunciado en la actualidad el pésimo estado de conservación en que se hallan las pinturas, agravado por las nefastas restauraciones que, a su juicio, han tenido en el pasado (Fernández, 1991:108; Valdivieso, 1988:283-295). Si las comparamos con las fotografías que tomó José Barraca en 1919, constatamos la acusada degradación que han sufrido los murales, pues a día de hoy las escenas representadas resultan prácticamente ilegibles. En ellas apenas se intuyen las molduras barrocas que las enmarcan, pero resulta inviable el reconocimiento de los personajes retratados.

## 2.- Conclusiones

El caso analizado en este artículo nos parece un claro exponente de la estructura patrimonial creada en el siglo XIX para establecer y garantizar los criterios de actuación en obras de primera fila del patrimonio nacional. Como hemos visto, en caso de disyuntiva, los organismos locales no sólo contaron con el dictamen de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos y la Real Academia de Bellas Artes provincial. Antes de tomar cualquier determinación en proyectos relevantes fue imprescindible consultar a la Real Academia de la Historia y, sobre todo, a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que tenían su sede en Madrid. Este engranaje patrimonial decimonónico refleja, por tanto, un fuerte centralismo por el que la Academia de San Fernando se erigió en el principal órgano gestor y custodio de todo cuanto competiera a las Academias Provinciales en materia de protección de los monumentos y obras de arte más destacados. En concreto, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se fundó por el Real Decreto de 12 de abril de 1752 y, desde 1777, se le asignaron funciones para la defensa de los valores artísticos. De ahí que, por la Real Cédula de 6 de junio de 1803, se convirtiese en el organismo real para la tutela de los Monumentos del Reino (Ruiz de Lacanal, 1994:104). Por tanto, las Reales Academias de Bellas Artes tuvieron un papel primordial, no sólo para juzgar los proyectos presentados en cualquier ámbito artístico (en especial, arquitectónico y urbanístico), sino también a la hora de arbitrar cualquier intervención patrimonial significativa<sup>33</sup>. De tal modo que la Academia fue desde sus inicios una institución artística, que se constituyó con autoridad pública para la protección y tutela de las Bellas Artes. Pero, a su vez, fue un centro oficial docente que debía supervisar la restauración. Esto justifica que comisionase a los profesionales más indicados para valorar determinadas obras del patrimonio nacional y, de considerarlo oportuno, asumir su intervención.

En paralelo, en el siglo XIX asistimos al lento pero paulatino proceso de institucionalización y consolidación de la figura profesional del restaurador, que en lo sucesivo irá desmarcándose de su perfil artístico originario para reclamar su reconocimiento profesional. A esto contribuyó el desarrollo e influencia que la ciencia comenzó a tener en el ámbito de la restauración, lo que revirtió en la consecución de nuevos procedimientos técnicos y materiales más estables. Asimismo, este proceso de progresiva definición de la conservación y restauración modernas fue simultáneo al nacimiento y desarrollo que experimentó en el siglo XIX el concepto de patrimonio, que impulsó a este colectivo profesional para acometer la recuperación y difusión de determinados bienes histórico-artísticos. Con ello, en la segunda mitad de este siglo se produjo una contratación ininterrumpida de restauradores, sobre todo en el ámbito

---

<sup>33</sup> Así quedó patente en la Real Orden de 23 de julio de 1850, dictada por el Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas (Muro, 1961:115).

institucional del museo, que reclamó un modelo de organización cada vez más técnico, diversificado, especializado y complejo. Sólo así se entiende que, en estas décadas, asistiéramos a la convocatoria cada vez más frecuente de plazas por oposición, con vistas a seleccionar al candidato más cualificado, frente al sistema por nombramiento real que había prevalecido hasta entonces. A pesar de todo, hay que decir que estos incipientes avances no terminarán de consolidarse hasta el siglo XX.

En suma, en el transcurso del siglo XIX la prioridad de la Real Academia pasó a ser la supervisión de las restauraciones, por lo que las decisiones más relevantes en materia de conservación y restauración de obras de arte debieron contar con el beneplácito de esta institución inspectora. Incluso, como hemos visto, desde mediados del XIX se encargó de aprobar tanto los programas de oposición convocados para la plaza de restaurador, como el tribunal considerado más adecuado, a su juicio, para evaluar estos ejercicios. De este modo, aunque siempre bajo tutela de la Academia, se delegó la praxis de las intervenciones en los restauradores que trabajaban en los talleres de los museos nacionales, cuya capacitación estaba avalada por el hecho de haber ganado un concurso por oposición (Vicente, 2010 y 2012a). Por todo ello, podemos decir que el papel de las Reales Academias de Bellas Artes (y, en especial, de la de San Fernando) determinó la actividad del restaurador en estos años, así como el futuro de las obras de arte que fueron encomendadas a este colectivo profesional para garantizar su preservación. En consecuencia, resulta indudable la repercusión que tuvo esta institución en el mantenimiento y transmisión del legado patrimonial.

En el caso particular analizado, deducimos que el veredicto académico en cuanto a la importancia de las pinturas murales referidas y la autoría de Lucas Valdés, fueron los argumentos definitivos para solventar la polémica suscitada en torno a su mantenimiento. Sin embargo, hoy se nos presentan como congeladas en el tiempo, en un estado de deterioro que las hace casi ilegibles a pesar de la gran superficie de pintura que aún muestran. Quizás, por ello, sean un buen ejemplo para plantear que la no destrucción no siempre implicó la conservación y puesta en valor de los bienes culturales. La falta de presupuestos, que fue una constante en todo el país, debió priorizar las intervenciones en determinadas obras que, de algún modo, garantizaran el éxito de la operación. Además, no podemos olvidar que el patrimonio ha sido definido como un proceso de “construcción social o sociocultural” (entre otros, García, 1998:18; Prats, 1998:63; Ballart y Juan, 2001:11; Ariño, 2002:133; Santamarina 2005:24). La razón es que implica siempre una selección y jerarquización que nunca es arbitraria, sino que responde a determinados intereses y prioridades.

En cualquier caso, la dificultad de plantear una recuperación efectiva que frenase la degradación nos lleva a pensar que, en muchos casos, el papel de las instituciones encargadas de la custodia del patrimonio debió ser más bien mediador, con objeto de evitar una pérdida irreparable. Con todo, su influencia y actitud proteccionista frente al patrimonio permitió la pervivencia de buena parte de ese legado cultural más maltratado, a la espera de que llegasen tiempos mejores que trajesen consigo nuevas soluciones.

### 3.- Bibliografía

ALONSO ALONSO, R. (2003). «La actuación del Taller de Restauración del Museo Nacional del Prado durante la Guerra Civil». En: *Arte Protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid: Museo Nacional del Prado-IPHE, pp. 165-186.

ANGULO IÑÍGUEZ, Diego. «Casa de Venerables Sacerdotes». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría* (Sevilla), 4 (1976), pp. 41-96.

ARIÑO VILLARROYA, Antonio. «La expansión del patrimonio cultural». *Revista de Occidente* (Madrid), 250 (2002), pp. 129-150.

BALLART HERNÁNDEZ, José y JUAN I TRESSERRAS, Jordi (2001). *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel.

CALVO CALVO, Manuel Ángel. «Análisis iconográfico de la pintura de Lucas Valdés “Asistencia a los sacerdotes en la enfermería”». *Híades. Revista de Historia de la Enfermería* (Huelva), 10 (2003), pp. 403-412.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. «Nuevas pinturas de Lucas Valdés». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 2 (1989), pp. 77-90.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, José (2003). *Lucas Valdés (1661-1725)*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, José y VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique (1991). «El patrimonio artístico». En: *Los Venerables*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla.

GARCÍA GARCÍA, José Luis. «De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural». *Política y Sociedad* (Madrid), 27 (1998), pp. 9-20.

GESTOSO Y PÉREZ, José (1917). *Biografía del pintor sevillano Juan Valdés Leal*. Sevilla: Oficina Tipográfica de Juan P. Gironés.

MACARRÓN MIGUEL, Ana María (2002, 2ª ed). *Historia de la conservación y la restauración: desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Tecnos.

MIRAMBELL ABANCÓ, Miquel. «Del restaurador de obras de arte al conservador-restaurador de bienes culturales. Breve recorrido por la historia de la profesión». *Unicum* (Barcelona), 1 (2002), pp. 6-11.

MORALES PADRÓN, Francisco; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José; AYARRA JARNE, José Enrique y CHUECA GOITIA, Fernando (1991). *Los Venerables*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla.

MURO OREJÓN, Antonio (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.

PÉREZ CALERO, Gerardo (1979). «Eduardo Cano y el patrimonio artístico hispalense». En: *Homenaje al Dr. Muro Orejón*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 297-301.

PONZ, Antonio (1786). *Viaje de España*, tomo IX, ed. 1972. Madrid: Aguilar.

PRATS, Llorenç. «El concepto de patrimonio cultural». *Política y Sociedad* (Madrid), 27 (1998), pp. 63-76.

RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, María Dolores (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, María Dolores (1999): *El conservador-restaurador de bienes culturales. Historia de la profesión*. Madrid: Síntesis.

RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, María Dolores. «José Gestoso y Pérez. Teoría y Praxis de la Conservación». *Ge-Conservación* (Madrid), 5 (2013), pp. 59-70.

SANTAMARINA CAMPOS, B. (2005). «Una aproximación al patrimonio cultural». En: *La memoria construida. Patrimonio cultural y modernidad*; Hernández i Martí *et al.* Valencia: Tirant lo Blanch, pp. 21-52.

SERRERA, Juan María; OLIVER, Alberto y PORTÚS, Javier (1989). *Iconografía de Sevilla. 1650-1790*. Madrid: El Viso.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique (1988). *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones.

VICENTE RABANAQUE, Teresa. «La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando como baluarte de la conservación patrimonial». *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid), 110-111 (2010), pp. 177-189.

VICENTE RABANAQUE, Teresa (2012). *El restaurador de obras de arte en España durante los siglos XVIII y XIX: nacimiento y reconocimiento de una profesión*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

VICENTE RABANAQUE, Teresa. «El Restaurador de Obras de arte en España: Los primeros concursos por oposición en el siglo XIX y en la primera mitad del siglo XX». *e-rph. Revista electrónica de Patrimonio Histórico* (Granada), 11 (2012a), pp. 1-28.

VICENTE RABANAQUE, Teresa (2013). *Del restaurador de obras de arte al conservador-restaurador de bienes culturales: la consolidación disciplinar y profesional de la restauración en España (siglos XX y XXI)*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.