

Agentes, acciones y redes patrimoniales en la historia de la conservación y restauración del patrimonio catedralicio de Sevilla a través de los archivos históricos

El presente artículo se apoya en la investigación del Archivo Catedralicio de Sevilla, que da lugar a novedosa información sobre la conservación y restauración patrimonial desde 1900 hasta 1950 en la catedral hispalense, concretamente sobre pintura, escultura y retabística, estudiada fundamentalmente desde las acciones y los actores. La metodología aplicada de estudio transversal desde la historia del arte, la conservación y restauración y la gestión del patrimonio, ayudan a identificar sinergias y dinámicas patrimoniales en las que los diversos agentes que intervienen con el Cabildo son fundamentales para entender cómo se genera la salvaguarda del patrimonio catedralicio. Esta perspectiva antropológica en la investigación aportada, que nos hace cambiar el punto de interés desde el objeto artístico hacia el agente conservador, pretende contribuir a la historia de la conservación y restauración del patrimonio cultural, proponiendo la sostenibilidad generada por las redes entre los diversos agentes culturales y sociales.

Ana Galán Pérez. Investigadora Grupo HUM 673 SOS Patrimonio, Universidad de Sevilla. Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza, Diplomada en Conservación y Restauración de Pintura por la ESCRBCC.
ana.galan@asoc-amma.es

Palabras Clave: catedrales, patrimonio, conservación y restauración, archivo, pintura, escultura, retablos..

Fecha de recepción: 26-9-2014



EL PROCESO METODOLÓGICO DE LA INVESTIGACIÓN DE ARCHIVO PARA LA HISTORIA DE LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

El artículo que presentamos a continuación se apoya en una nueva mirada investigadora de los archivos. Si bien la historia del arte resulta una herramienta fundamental de trabajo en archivos para construir una línea argumental, los resultados obtenidos se han generado a través de una metodología caledoscópica inédita que forma parte de la metodología de la tesis doctoral defendida por la autora en el año 2011. Esto es, desde la búsqueda en el archivo, pasando por el sistema de organización de la información, así como la construcción de los contenidos, los resultados son dinámicos según el aspecto o tema que se ha pretendido destacar respecto del conjunto investigado.¹ Así, el presente contenido forma parte de un discurso patrimonial completo: la formación de la colección catedralicia desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX, los procesos de conservación y restauración y

sus normas (también del mismo periodo) y los procesos de puesta en valor y difusión (reproducciones, visitas turísticas y exposiciones temporales).

Dicha complejidad se traduce en la consideración de todos los campos de nuestro instrumento metodológico: la innovadora base de datos generada para ordenar y construir la información.² Es decir, hemos obtenido información muy diversa relacionada con la conservación y restauración de la colección catedralicia y que ha respondido a las siguientes preguntas: ¿cómo se ha conservado la colección catedralicia?, ¿quién ha propiciado su conservación y restauración?, ¿qué criterios se han seguido? En definitiva: ¿cómo ha propiciado el cabildo de la Catedral de Sevilla la conservación y restauración de la colección a lo largo de la primera mitad del siglo XX? Un puzzle de gran magnitud cuya exposición ha supuesto un arduo trabajo con los expedientes del archivo catedralicio.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURA

En el caso que aquí presentamos, plantearemos en primer lugar las intervenciones de pintura, escultura y retabística, afirmando que el Cabildo de la Catedral de Sevilla atiende de forma heterogénea a la conservación y restauración de su colección, distinguiendo a la misma por su tipología y naturaleza, por su finalidad y la categoría otorgada. Así, se distinguen, por una parte, el grupo de las actuaciones en conservación y restauración de pintura y las actuaciones en conservación y restauración de escultura y retabística, respecto a un segundo grupo bien diferenciado que responde a las actuaciones en conservación y restauración de artes decorativas: orfebrería, textiles y vidrieras y las actuaciones en conservación y restauración de instrumentos musicales y de medida. Es decir, varía la intención en la intervención de restauración según la tipología de la colección, tal como hemos comprobado siguiendo la clasificación que ofrece la propia naturaleza artística de los objetos de la colección, así como el intercambio epistolar entre los diversos agentes.

Del año 1917 nos consta el siguiente expediente sobre cuadros restaurados: "Sobre la Biblioteca Colombina. Relación de libros adquiridos, cuadros restaurados",³ unas breves

¹ GALÁN PÉREZ, A. "El patrimonio cultural. Una investigación sobre el patrimonio cultural y su gestión en los Archivos de la Catedral de Sevilla". En: *Libro de Actas, V CONGRESO Grupo Español del IIC Patrimonio Cultural: Criterios de calidad en intervenciones*. Madrid: Grupo Español del IIC, D. L. 2012, p. 315-322.

² GALÁN PÉREZ, A. "Iniciación a la investigación de patrimonio Cultural en Archivos Históricos. Las nuevas tecnologías como herramienta fundamental". En: *Libro de Actas, CEI. I Congreso Internacional. El patrimonio Natural y Cultural como motor de desarrollo: investigación e innovación*. Universidad de Jaén, 26, 27 y 28 de enero de 2011. Jaén: Universidad Internacional de Andalucía, 2012, p. 2180-2193.

³ Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS). Fondo Capitular. Fondo Histórico General, Num. Leg. 11191, Nº Exp.10.

notas sobre la Biblioteca Colombina, a modo de memoria de movimientos. Un contenido muy interesante desde el punto de vista de actuaciones en conservación y restauración pictórica, ya que nos habla de la Galería de los Prelados en la Biblioteca Colombina, y también de restauración documental al tratar las encuadernaciones de volúmenes antiguos. Aparecen sendos listados con dos fechas concretas, 1916 y 1917. Del 2º semestre de 1916, apuntan: “[...] Libros encuadernados: 58. Cuadros que han sido restaurados: 16 [...]”.

Y en 1917: “[...] Se han restaurado cuatro cuadros, habiendo quedado terminada con éstos la restauración de los que componen la Galería de los Prelados. Se han encuadernado 63 volúmenes de diferentes tamaños [...]”.

La Biblioteca Colombina fue acrecentando su colección gracias a las donaciones de particulares, y la tutela de libros y legajos pasó a ser una obligación de la misma, interviniendo en su conservación mediante una de las tareas conservadoras fundamentales en la restauración de libros como es la encuadernación, para evitar la pérdida de parte de los mismos.

La restauración de cuadros de la Galería de los Prelados de la Biblioteca Colombina está en la misma lista que la de libros encuadernados o las adquisiciones de libros. Sabemos por este expediente que la restauración completa se finalizó en 1917.

Sobre los criterios de intervención y prioridades en conservación y restauración, comprobamos cómo se atiende a un grupo concreto dentro de la colección catedralicia: una galería, esto es, un conjunto que tiene significado por sí mismo como es el de retratos de los prelados de la Biblioteca Colombina: “En los distintos Salones de la Biblioteca hay una Galería de retratos sevillanos ilustres y otra (galería) de arzobispos hispalenses, algunos de gran valor”.⁴ [pág. 44]

El siguiente documento que trata las actuaciones en conservación y restauración pictórica es del año 1926, “Restauración de Pinturas de Zurbarán en la Capilla de San Pedro”.⁵ Ubicados entre los expedientes de entradas y salidas de correspondencia, hemos encontrado en el archivo recortes de prensa del “Correo de Sevilla”⁶ con diferentes noticias sobre la limpieza y restauración de los nueve lienzos de Zurbarán que forman el retablo de la capilla de San Pedro. Estas noticias o artículos están firmados por José Sebastián y Bandarán, presbítero y capellán real en Sevilla a fecha de día 12 de diciembre de 1926. En dicho artículo se realiza una descripción histórico-artística de la capilla y los lienzos de Zurbarán pero, lo que es más interesante, Bandarán explica la intervención y las causas de deterioro de dichas obras: “El polvo de los siglos, la gran obra de reparación del Templo, la dificultad de limpiar frecuentemente el retablo por su elevación, habían oscurecido y afeado la hermosura de estos admirables lienzos; sobre todo el de la Inmaculada había sufrido la acción corrosiva de las deyecciones de las aves nocturnas, que corriendo los barnices amenazaban destruir el lienzo, quitados del retablo, forrados todos y asentados sobre nuevos lienzos, limpios de polvo y suciedad, y barnizados, sin sufrir la más mínima restauración, lucen ahora su prístina hermosura, perfectamente iluminados por discretos focos, hablando muy alto del ilustrado Cabildo que ha realizado labor tan benemérita”.

Resulta ilustrativo este artículo por varias cuestiones. Como hemos apuntado, el presbítero Bandarán destaca las causas de degradación principales de los cuadros: la suciedad y el polvo histórico, las propias obras de remodelación estructural de la Catedral y el amoniaco procedente de las deyecciones de murciélagos. Esto es, está distinguiendo los agentes de degradación en agentes estructurales y agentes biológicos.

El polvo acumulado es el mejor vehículo a través del cual la humedad puede constituirse agente de degradación y, aunque Bandarán no ofrece este dato, podemos entender que la acumulación de suciedad y detritus era lo suficientemente densa como para ser un medio generador de un aumento de la humedad.

La propia intervención de conservación y restauración se resume en: desmontaje de los lienzos, limpieza de suciedad superficial y barnices, consolidación del soporte (forrado),⁷ barnizado y montaje en nuevos lienzos.

Resulta significativo, y es un dato fundamental para nuestro estudio, cuando hace la mención de “sin sufrir la más mínima restauración”. Las actuaciones previas antes enumeradas forman parte del proceso de conservación del material constitutivo de las obras. Sin embargo, Bandarán entiende por restaurar la acción de reintegrar pictóricamente las lagunas o faltas en la pintura. Por eso, considera que es digno de mención que apenas se ha intervenido en la pintura del lienzo, es decir, se ha sido respetuoso, denotando un criterio de mínima intervención. El objetivo principal lo deja patente con la expresión: “lucen ahora su prístina hermosura”. Es decir, que han vuelto a recuperar su imagen original.⁸

Finalmente, Bandarán expone que los cuadros están: “perfectamente iluminados por discretos focos”, haciendo alusión a un aspecto de conservación preventiva y de museografía como es el de la iluminación.⁹

El siguiente documento de restauración pictórica pertenece al año 1945, donde consta la restauración de la pintura central del retablo de Pedro de Campaña en la Capilla del Mariscal de la Catedral de Sevilla. Advertimos cómo el interés por restaurar procede de una administración pública: “Solicitud de Restauración del Retablo de Pedro de Campaña en la Capilla del Mariscal. Ministerio de Educación Nacional, Dirección de Bellas Artes”.¹⁰ En la carta dirigida al arzobispo de la catedral, la Dirección de Bellas Artes notifica el mal estado del cuadro central del retablo de San Pedro, que se encuentra en peligro de perderse y solicita, por ello, que se autorice la restauración por parte del personal técnico de la Junta de Conservación de Obras de Arte.

Es decir, una entidad administrativa pública notifica y alerta del mal estado de una obra de arte dentro de la catedral. Pide permiso para que se autorice una intervención, hecho que también ocurre en el expediente siguiente, de 1947, y que trata la restauración de la tabla de “La Santísima Virgen de Gracia con San Jerónimo y San Pedro” de Juan Sánchez de Castro. El expediente, “El Cabildo acepta el ofrecimiento del Patronato del Museo de Bellas Artes de Sevilla para restaurar”,¹¹ consta de la carta de agradecimiento del Cabildo Metropolitano al presidente del Patronato del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla por el ofrecimiento de “cooperar en la conservación del rico tesoro artístico de esta Santa Patriarcal y Metropolitana Iglesia Catedral”. Notifica que: “El cabildo acordó por unanimidad aceptar agradecido el ofrecimiento de V.E. para solicitar de la Dirección General de Bellas Artes, la restauración de la tabla original del pintor Juan Sánchez de Castro, propiedad de la Santa P. y M.I. Catedral que representa a la Santísima Virgen de Gracia con San Jerónimo y San Pedro, que se llevaría a efecto aprovechando la venida a esta ciudad de los peritos artífices del Museo Nacional del Prado.”

Se trata de una carta en la que se especifica cuál ha sido el protocolo para llevar a cabo la restauración de una obra perteneciente a la colección catedralicia de la iglesia: en primer lugar, el ofrecimiento al Cabildo del Museo de Bellas Artes de Sevilla. En segundo lugar, el visto bueno del Cabildo, que re-

⁴ MONTOTO DE SEDAS, S. La Catedral y el Alcázar de Sevilla. *Los Monumentos Catedrales de España III*. Madrid: Plus Ultra, 1951.

⁵ ACS Fondo Capitular. Fondo Histórico General, Num. Leg 11194, N° Exp. 12.

⁶ Año 28, número 9552.

⁷ Forrado o reentelado, ha sido el término tradicionalmente más utilizado, actualmente sustituido por entelado (CALVO, A. *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p. 101).

⁸ Respecto de la restauración de estilo y el significado de reparación formal y estilística que conlleva, hace su estudio Ruiz de Lacanal (RUIZ DE LACANAL, M. D. *El Conservador-Restaurador de Bienes Culturales. Historia de la profesión*. Madrid: Síntesis, 1999, p. 162-163).

⁹ RICO, J. R. *Montaje de Exposiciones. Museos-Arte-Arquitectura*. Madrid: Editorial Sílex, 1996.

¹⁰ ACS Fondo Capitular. Fondo Histórico General, Num. Leg I-11200, N° Exp. 20.

conoce la profesionalidad de los restauradores que van a llevar a cabo dicha restauración, pues proceden del Museo del Prado. En tercer lugar, la notificación a la Dirección General de Bellas Artes, entidad estatal. Y en cuarto, y último lugar, la intervención llevada a cabo por los restauradores del Museo del Prado, a los que denomina: “peritos artifices”.² [pág. 45]

Este expediente nos aporta una información relevante, puesto que estamos siendo testigos de la iniciativa por parte de una institución que no es el propio Cabildo, sino el Museo de Bellas Artes de Sevilla, que además no va a ser dicha institución la que restaure, sino el Museo del Prado a través de ella. Resulta significativo que la colección catedralicia sea restaurada por agentes externos a la actividad cultural y artística de Sevilla. Nos puede llevar a pensar lo siguiente: ¿no hay restauradores en Sevilla o en Andalucía en 1947? Y ¿por qué la iniciativa no surge desde el propio Cabildo? Quizás la explicación la encontremos en el proceso intrínseco de generación de la disciplina conservadora y restauradora y, por ende, en el desarrollo de la profesión en el contexto de las academias y los museos. Sabemos que el Museo del Prado fue una institución pionera en restauración, a través de la cual se generó la Junta de Conservación de Obras de Arte y que atendió tanto al patrimonio museístico, como al de los templos o al de los organismos oficiales, debido a su representatividad en la “Real Orden del 14 de abril de 1924 sobre la Organización del servicio de restauración y conservación de obras de arte existentes en provincias”.¹²

Finalizamos el capítulo de actuaciones en restauración de pintura de los años 1956, 1957 y 1958, cerrando el ciclo sobre el tema. Por motivos de protección legal del contenido, pues en el Archivo Catedralicio no es posible consultar expedientes que no tengan más de 60 años, ha sido imposible su estudio. Sin embargo, su enunciado en la base de datos WINISIS del Archivo Catedralicio ofrece una información relevante para comprender la evolución histórica de la conservación y restauración de pintura. Además, hemos querido sacar a la luz dicha información para que una vez transcurridos los años pueda acometerse su investigación según los condicionantes legales de accesibilidad.

La intervención de restauración del cuadro “La Visión de San Antonio de Padua” de Murillo la trata el expediente de 1956. En el enunciado: “Comunicación de designación del Museo de BBAA de Sevilla de D. Manuel López Gil para la Restauración del cuadro Visión de San Antonio de Padua, de Murillo”,¹³ obtenemos una información sustancial al respecto de los procesos de restauración. En primer lugar, porque se va a restaurar el famoso cuadro robado de la catedral, recuperado y restaurado en 1875, llevándonos a la reflexión sobre la idoneidad o no de intervenir de manera tan seguida una obra, y del éxito o no de la primera restauración tras el robo. En segundo lugar, se hace referencia a quién va a llevar a cabo dicha restauración. Si bien en la intervención del siglo pasado, la realizada en 1875, se realizó por D. Salvador Martínez Cubells, restaurador por oposición del Museo Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en este caso, la restauración será realizada por D. Manuel López Gil, restaurador del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

También del año 1956, se recoge una carta en la que se expone la: “Comunicación de la decisión de sufragar gastos necesarios para la restauración del lienzo Visión de San Antonio de Padua”¹⁴ de Murillo de la Diputación de Sevilla. Es decir, los gastos derivados de la restauración los va a asumir una institución administrativa pública, como es la Diputación de Sevilla.¹⁵

El tercer documento es de 1957 y trata de la restauración del cuadro de Juan de Roelas de la Capilla de Nuestra Señora de

las Angustias. En la presentación de expedientes, cuyo contenido ha sido estudiado por descripción en su enunciado, se expone la: “Solicitud de permiso del Marqués de Tablantes para restaurar por cuenta y costo un cuadro de Roelas de la Capilla de Nuestra Señora de las Angustias. Expone el parecer de expertos”.¹⁶ En este caso, la iniciativa privada queda patente con el interés en sufragar los gastos de restauración de un cuadro en concreto de la colección catedralicia. Además, en dicho expediente, consta un informe de “expertos” en el que entendemos debería constar una valoración del estado de conservación y la propuesta a llevar a cabo.

Finalmente, y cerrando el ciclo de restauración pictórica, contamos con otra iniciativa privada para acometer la restauración de una pintura del año 1958: “Informe accediendo a la restauración del cuadro “San Juan Bautista” de Zurbarán. Ministerio Educación Nacional, Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría”.¹⁷ Podemos afirmar que son figuras como Murillo, Zurbarán o Roelas y sus obras, las que gozan de una especial atención y protección, tal y como hemos comentado, estableciendo un criterio de restauración según la catalogación histórico-artística.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE ESCULTURA Y RETABLÍSTICA

En 1926 se trata la restauración de la imagen de la Virgen de los Reyes,¹⁸ talla gótica de la primera mitad del siglo XIII que representa la patrona de la ciudad de Sevilla. Este expediente, “Decreto de amonestación de mala praxis. Restauración Imagen de la Virgen de los Reyes”,¹⁹ trata de una intervención de restauración en obra escultórica exenta que presidía la Capilla Real de la Catedral de Sevilla sobre un retablo de plata, obra de Luis Ortiz de Vargas entre 1643-1649.

La intervención de restauración es llevada a cabo por un escultor, el Sr. Ordóñez. Los “técnicos” que inspeccionan la talla elaboran un informe en el que describen que la restauración consistió en: “dar unas pinceladas en el rostro de las imágenes sin emplastecer, mezclando la pintura con aguarrás, haciendo solamente una veladura en los desconchados, ligeros toques de color en los espacios mayores faltos de pintura”. El Vicario General del Arzobispo, Jerónimo Armario, y Manuel Carrera (del Arzobispado de Sevilla) comentan que: “Dada la naturaleza del retoque²⁰ y el modo como se ha hecho, de manera que no puede decirse que sea una verdadera restauración y se puede eliminar fácilmente”.²¹ [pág. 47]

Atendiendo a los criterios que tienen unos y tienen otros respecto a lo que es y no es restauración, podemos afirmar que, si bien el criterio seguido por el escultor Sr. Ordóñez fue a nuestro parecer cuidadoso y muy específico (interviniendo sólo en grandes lagunas, con lo que sabemos que no repintó de nuevo la talla), contrasta con la determinación con la que los técnicos afirman que si no tiene emplaste (es decir, no tiene capa de preparación) y simplemente ha dado veladuras (no ha cargado de pigmento el medio, en este caso aguarrás) no se considera una verdadera restauración.

Por otra parte, queda constancia que la intervención fue realizada por un profesional con perfil de escultor y no de restaurador. Es un dato conocido a lo largo de la bibliografía que las restauraciones efectuadas en esculturas, tallas e imaginaria en general, hasta bien entrado el siglo XX, eran llevadas a cabo por escultores. Asimismo, resulta interesante la equiparación de “reparación” a la de “restauración”.

Resulta significativo cómo la amonestación es aplicada a José Sebastián y Bandarán, presbítero y Capellán Real, el 8 de septiembre de 1926, el mismo que el 12 de diciembre

¹¹ ACS Fondo Capitalar. Secretaría. Correspondencia. 11201, Exp. 5.

¹² RUIZ DE LACANAL, M.D. *El Conservador-Restaurador...*, p. 214-216.

¹³ ACS Fondo Capitalar. Fondo Histórico General, Transferencias 13, Nº Exp. 7.

¹⁴ ACS Fondo Capitalar. Fondo Histórico General, Transferencias 13, Nº Exp. 7.

¹⁵ CORTEGANA, J. “Restauración del gran cuadro de Murillo...”, p.107-110. Archivo *Hispalense*. Nº 81-82. Sevilla, 1957, p.107-110.

¹⁶ CORTEGANA, J. “Restauración del gran cuadro de Murillo...”, p.107-110.

¹⁷ CORTEGANA, J. “Restauración del gran cuadro de Murillo...”, p.107-110.

¹⁸ Restaurada en 1980 por D. Francisco Arquillo, restaurador y catedrático de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

¹⁹ ACS Fondo Capitalar. Fondo Histórico General, Num. Leg 11194, Nº Exp.9.

²⁰ La definición de retoque que consideramos vigente en la actualidad es: tipo de reintegración en pequeñas zonas de daños, sólo de capa pictórica, por la que se integran generalmente mediante ilusionismo (imitación exacta del tono original) o tono neutro. Debe limitarse a pequeñas faltas del original sin rehacerlo y llevarse a cabo con materiales reversibles y estables (CALVO, A. *Conservación y restauración...*, p. 198).

²¹ Reversibilidad: propiedad de un producto para ser eliminado sin dañar la obra original, o de poder volver a intervenir en la misma. Es una característica que deben reunir todos los materiales utilizados en restauración (CALVO, A. *Conservación y restauración...*, p. 198).

del mismo año redactará el artículo que hemos comentado anteriormente sobre la restauración de los lienzos de Zurbarán del retablo de la capilla de San Pedro. En dicho artículo se advierte una sensibilidad hacia la protección y salvaguarda de la colección catedralicia, por lo que no sabemos si está provocada por el triste acontecimiento que debió suponer para él dicha amonestación a su labor o si, por el contrario, el Arzobispado de la Catedral emitió un duro juicio contra uno de los agentes responsables de la custodia de la colección.

A continuación, le siguen un grupo de tres expedientes que tratan la intervención de conservación y restauración escultórica y retabística en el retablo mayor de la Catedral,²² de los años 1919, 1921 y 1926.

El primero, del año 1919, contiene la correspondencia dirigida al deán y al Cabildo de la Catedral sobre la: “Relación del trabajo de José Ordóñez que precisa hacerse en el Altar Mayor de esta Santa Iglesia Catedral para su conservación”,²³ y que está emitida por el propio José Ordóñez, quien elabora un breve proyecto de intervención de lo que se va a realizar en el retablo mayor.

Lo denomina: “Trabajo para su Conservación” y concreta este proyecto en los siguientes pasos: “Limpieza general. Limpieza del dorado con cuidado de no levantarlo. Colocar y asegurar piezas. Limpieza de la estatuaría, y complementar con las piezas que falten: cabezas, manos... Realizar en la parte alta del zócalo una crestería como la que ya existe. Reponer crestería en el parte media del zócalo. Reponer crestería en la zona baja. Reposición y dorado de las zonas que faltan. Hacer estudios para lo sucesivo sobre la forma en que se han de colocar los altares o adozamientos al Altar mayor en las distintas funciones solemnes del año sin que éstos molesten su singular grandiosidad”. [pág. 48]

Ordóñez destaca que su intervención se hará según el interés del Cabildo y, si es necesario, constituirá una comisión interna o que sean los mismos mayordomos los que realicen el seguimiento, limitándose a cumplir las órdenes que le den. Una vez más, encontramos la formación de comisiones específicas y puntuales del Cabildo para tratar asuntos relacionados con la colección catedralicia.

Respecto a la infraestructura para acometer la labor de restauración del retablo, Ordóñez especifica que: “[...] los andamios serán colgantes o balsos, colocados de manera que se puedan retirar si fuera necesario”. Además, solicita José Ordóñez “que se le faciliten las cuerdas y enseres necesarios (a parte de las maderas)”. El autor del proyecto lo denomina “presupuesto” si bien no aparece especificación alguna del coste.

En definitiva, el agente encargado de la intervención es un escultor, José Ordóñez, cuyo nombre ha aparecido en otros expedientes y podemos afirmar que se trata de un brevísimo proyecto de restauración, en el cual especifica qué se va a hacer, en cuánto tiempo y qué infraestructura necesita. Además de enumerar los pasos que va a dar, establece la intervención en un tiempo de tres años y medio a cuatro años. En dicho proyecto, una buena parte de la restauración consiste en la restitución de piezas, tratando sobre el criterio de intervención de restauración en los retablos. Esta tendencia de sustitución o restitución ya no es seguida por los criterios modernos de restauración, en los que prevalece siempre el original y en los casos en los que se eliminan de manera parcial o total elementos propios del retablo, se justifican y documentan ampliamente.²⁴

El segundo expediente sobre el retablo mayor de la Catedral es de 1921 y es el resultado de la alarma ante una nota de prensa que valora negativamente la intervención de restauración de Ordóñez de 1919.

En el “Traslado de la notificación por parte de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Sevilla por parte de la Real Academia de BBAA de San Fernando sobre el acierto de la Restauración del Altar Mayor de la Catedral”,²⁵ se activa todo un sistema de alarma y control.

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Sevilla pone en conocimiento del deán de la Catedral de Sevilla del oficio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: “La Junta visitó las obras por la alarma en la prensa en la que se criticaba el desacierto de la intervención. Estudió previamente los antecedentes, algo que ya venía haciendo. Las obras se encontraron muy acertadamente ejecutadas y dignas de las mayores alabanzas. La Junta considera de su deber dar notificación a la Comisión Provincial”.

En definitiva, la prensa alertó de una “mala ejecución” de la intervención de restauración que provocó que la Junta acudiera *in situ* a las obras. Una vez comprobado que todo era correcto, dio parte a la Comisión de Monumentos y ésta, a su vez, al Cabildo de la Catedral.

Una vez más la prensa es el reflejo de la inquietud social hacia lo que despierta su interés, considerándolo parte de su historia material, esto es, su patrimonio cultural. En este caso, la crítica y consiguiente alarma de los ciudadanos inicia todo un protocolo de actuaciones de las instituciones públicas, que podemos comprobar cómo han asumido su responsabilidad y su papel como tutores del patrimonio.

Finalmente, el último documento que trata la restauración del retablo mayor de la Catedral de Sevilla es de 1926 y recoge artículos de José Sebastián y Bandarán: “Recortes de prensa del Correo de Sevilla sobre la Restauración del Altar mayor de la Catedral de Sevilla por José Ordóñez y Rodríguez”.²⁶ En una primera parte del artículo, denomina como joya al retablo de la Catedral, dentro de un conjunto artístico destacado. Además, hace una descripción histórico-artística de su construcción y se enumeran aquellos maestros que participaron en la misma. A continuación, hace una breve relación de los daños sufridos por el retablo: el paso de los siglos dejó huella, como la carcoma, la pérdida de elementos, y destaca la caída de la bóveda en 1888 que contribuyó al deterioro: “falta de brillo, desaparición de los colores del estofado de los paños”.

Denomina al Cabildo de la Catedral como “celoso guardador de las riquezas artísticas”, que intentó restaurar el retablo después de que terminaran las obras de reparación de la bóveda en 1901: “El Cabildo, despojado de sus bienes acudió a una Casa Sevillana que ya había contribuido a patrocinar este tipo de empresas como la restauración de las puertas del templo. Sra. Emilia Osborne, viuda de de Ybarra costeó la restauración del retablo”.

La restauración duró siete años y la realizó el artista sevillano José Ordóñez y Rodríguez, de cuya labor dice: “[...] ya tiene el mérito reconocido por los críticos de arte”. Hace también una descripción de los pasos que se dieron en la intervención de conservación y restauración: “La intervención ha consistido en lavar y limpiar todas y cada una de las partes del retablo, sustituir piezas de antiguas y malas restauraciones, reponer centenares de labores perdidas, dejando el retablo en tan excelente estado que se podría equiparar el nombre de dicho artista con el de los entalladores que lo realizaron”.

²² El estudio sobre el retablo mayor (1981) así como su intervención de restauración fue llevada a cabo en 1977 por Francisco Arquillo y Ferrand, restaurador y profesor de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Se tiene prevista otra intervención, según la noticia en prensa 13/17/2010.
²³ ACS Fondo Capitular. Fondo Histórico General, Num. Leg 11192, N° Exp. 8.
²⁴ RUIZ DE LACANAL, M^o D. “La Conservación de Retablos: Catalogación, Restauración y Difusión”. En: *Actas de los VII Encuentros de Primavera de El Puerto. Sanlúcar de Barrameda* (Cádiz): Santa Teresa, Artes Gráficas, 2006.
²⁵ ACS Fondo Capitular. Fondo Histórico General, Num. Leg 11196, N° Exp. 5.
²⁶ ACS Fondo Capitular. Fondo Histórico General, Num. Leg I-11194, N° Exp. 12.

Es significativa la participación como agente económico de un particular, en este caso la Sra. Emilia Osborne, quien anota Bandarán que: "El mismo artista y con la misma patrocinadora, realizó la restauración de Nuestra Señora de la Sede, que ocupa lugar de honor en el Altar Mayor de la Catedral". Además: "Se solicita a la ciudad de Sevilla que agradezca a la Sra. Emilia Osborne su mecenazgo y a la Iglesia y sus ministros su labor conservadora, pues estiman y conservan con las obras de arte las verdaderas tradiciones, y desatender a aquellos que critican a aquellos que aparentando amor al arte o a las tradiciones no hacen sino lastimarla".

Este artículo está firmado a 11 de noviembre de 1926, y quizás se esté refiriendo a la restauración de la Virgen de los Reyes cuya amonestación le llegó a Bandarán en septiembre del mismo año. En este caso, sabríamos quién financió la restauración de dicha escultura, la Sra. Emilia Osborne, quien debió de jugar un papel fundamental en la conservación de la colección catedralicia. De nuevo, la labor de restauración la realiza el escultor José Ordóñez, y el encargado directo de dicha intervención es el redactor del artículo José Sebastián y Bandarán.

CONCLUSIONES

El contenido expuesto en los párrafos anteriores nos lleva a responder las preguntas anteriormente planteadas: ¿cómo se ha conservado la colección catedralicia?, ¿quién ha propiciado su conservación y restauración?, ¿qué criterios se han seguido? En definitiva: ¿cómo ha propiciado el Cabildo de la Catedral de Sevilla la conservación y restauración de la colección a lo largo de la primera mitad del siglo XX? Podemos afirmar que el Cabildo de la Catedral de Sevilla distingue e identifica las causas de degradación y reconoce cuándo ha de intervenir para detenerlas.

Un rasgo muy interesante es la red institucional generada por las actuaciones de conservación y restauración de la Catedral de Sevilla. De esta manera conocemos los siguientes nombres y perfiles que intervienen en estas actuaciones de la colección catedralicia:

- 1919, José Ordóñez y Rodríguez, escultor que lleva a cabo la restauración del retablo mayor de la Catedral.
- 1923, Manuel González, canónigo responsable del Reglamento de Custodia.
- 1923, Manuel Rodríguez González, responsable de enseñar el "Tesoro."
- 1926, José Ordóñez y Rodríguez, escultor que lleva a cabo la restauración de la Virgen de los Reyes.
- 1926, José Sebastián Bandarán, capellán real, responsable de intervenciones de restauración.
- 1947, Artífices del Museo del Prado, restauración de las tablas de Juan Sánchez de Castro.
- 1956, Manuel López Gil, restaurador del cuadro "La visión de San Antonio" de Murillo.

El cabildo catedralicio reconoce diversos perfiles profesionales en las actuaciones de conservación y restauración, distinguiendo significativamente las obras consideradas de gran peso en la colección, atendidas por instituciones como los museos y las academias.

Finalmente, podemos afirmar que la metodología de investigación ha sido la idónea para conocer procesos, identificar los agentes y posicionar a la catedral como una institución patrimonial a través del estudio de los documentos de archivo estudiados con otro prisma innovador, que puede ser utilizado de referencia para sucesivas investigaciones patrimoniales en los archivos históricos.

BIBLIOGRAFÍA

ARQUILLO TORRES, F. "La Restauración del Retablo". En: *El Retablo Mayor de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1981.

BAGLIONI, R., LOSADA, J. M^o. "Hacia una estrategia europea de conservación preventiva". En: *P.H. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, N^o 33 (2000), p. 87-91.

GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, M. "El retablo Mayor de la Catedral de Sevilla y sus artistas". En: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. I (1927), Sevilla, Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, p. 13, 20.

GONZÁLEZ LÓPEZ, M. J. "Técnicas y problemática de los retablos en madera policromada. Pautas para establecer una metodología de estudio para su conocimiento e intervención". En: *La Conservación de Retablos. Catalogación, restauración y difusión, actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto*. N^o 9 (2006), Concejalía de Cultura de El Puerto de Santa María (Cádiz), p. 177-223.

MACARRÓN, A. M^o y GONZÁLEZ MOZO, A. *La Conservación y Restauración en el Siglo XX*. Madrid: Tecnos, 1998.

ROMERO VIGUERA, R. y MUÑOZ MEJÍAS, S. "Estudios previos necesarios para el proyecto de intervención en el retablo mayor de la Iglesia del Sagrario de la Catedral de Sevilla". En: *La Conservación de Retablos. Catalogación, restauración y difusión, actas de los VIII Encuentros de Primavera en El Puerto*. N^o 9 (2006), Concejalía de Cultura de El Puerto de Santa María (Cádiz), p. 389-402.

SERRERA CONTRERAS, J.M. "Coleccionismo regio e ingenio capitular: datos para la historia del Descendimiento de Pedro de Campaña". En: *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, Vol. LXX (1987), N^o 215, Sevilla, p. 164.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Valladolid: Ed. Sever-Cuesta, 1977.

FOTOGRAFÍAS

1 Biblioteca Colombina, c. 1950 (Fotografía: © Universidad de Sevilla).

2 Carta del Cabildo de la Catedral de Sevilla agradeciendo al Patronato del Museo de Bellas Artes de Sevilla su interés en restaurar la tabla del pintor Juan Sánchez de Castro. 1947 (Fotografía: Ana Galán).

3 Virgen de los Reyes. Detalle de reintegración (Fotografía: <http://labambalina.blogspot.com.es/2013/08/besamanos-la-virgen-de-los-reyes.html> [Consulta: 20 septiembre 2014]).

4 (Escoger un fragmento para la portada) Retablo mayor de la Catedral de Sevilla (Fotografía: http://agrega.educacion.es/galeriaimg/8d/es_20071227_1_5043868/es_20071227_1_5043868_captured.jpg [Consulta: 20 septiembre 2014]).