

LA CULTURA EXTREMEÑA ENTRE EL ROMANTICISMO Y EL MODERNISMO

I CENTENARIO DE LA MUERTE DE
NICOLÁS MEGÍA

(1845-1917)



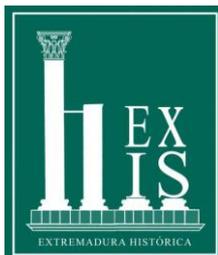
II CONGRESO DE LA FEDERACIÓN EXTREMADURA HISTÓRICA
XVIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

ACTAS

ACTAS

II CONGRESO DE LA FEDERACIÓN EXTREMADURA HISTÓRICA
XVIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

*La cultura extremeña entre el Romanticismo y el
Modernismo*



Excmo. Ayuntamiento de
Fuente de Cantos





II CONGRESO DE LA FEDERACIÓN EXTREMADURA HISTÓRICA
XVIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

Fuente de Cantos, 6 y 7 de octubre de 2017

PATROCINIO

Junta de Extremadura. Secretaría General de Cultura
Diputación de Badajoz
Excmo. Ayuntamiento de Fuente de Cantos
Asociación Cultural Lucerna

PRESIDENCIA

José Ángel Calero Carretero (Extremadura Histórica)
José Lamilla Prímola (Lucerna Asociación Cultural de Fuente de Cantos)

COORDINACIÓN

Felipe Lorenzana de la Puente (Sociedad Extremeñas de Historia)

COMISIÓN CIENTÍFICA

Ángel Bernal Estévez (Asociación Histórico-Cultural Maimona)
Joaquín Castillo Durán (Centro de Estudios del Estado de Feria)
Tomás García Muñoz (Asociación Histórica Metellinense)
Luis Garraín Villa (Sociedad Extremeña de Historia)
José Rodríguez Pinilla (Lucerna. Asociación Cultural de Fuente de Cantos)
Rogelio Segovia Sopo (Xerez Equitum, Asociación histórica)

COLABORACIÓN

Centro de Profesores y Recursos de Zafra
Sociedad Extremeña de Historia
Colegio San Francisco Javier (Fuente de Cantos)
IES Alba Plata de Fuente de Cantos
Imprenta Rayego

ACTAS

COORDINACIÓN

Felipe Lorenzana de la Puente (felilor@gmail.com)

© De la presente edición: Asociación Cultural Lucerna

© De los textos e imágenes: los autores

ISBN: 978-84-09-01283-1

Depósito Legal: BA-000463-2018

TRADUCCIONES

Isabel Lorenzana García (isalg93@yahoo.es)

DIEÑO DE LA PORTADA

Jorge Amaya Hidalgo (j.1556@hotmail.com)

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN

Gráficas Diputación de Badajoz

<http://www.extremadahistorica.com/>

<http://jornadahistoriafuentecantos.jimdo.com>

Fuente de Cantos, 2017

ÍNDICE

Pág.

<i>Presentación</i>	
José Ángel Calero Carretero	9
Relación de autores	11

PONENCIAS

<i>El sistema de las artes en tiempos de Nicolás Megía: provincia, nación, occidente</i>	
Carlos Reyero Hermosilla	19
<i>Tradición y modernidad en la obra de Nicolás Megía</i>	
Francisco Javier Pizarro Gómez	37
<i>En las márgenes del cambio de siglo. La literatura en Extremadura entre 1845 y 1915</i>	
Manuel Simón Viola	53
<i>Krausistas extremeños: renovación filosófica, social, política y pedagógica</i>	
Manuel Pecellín Lancharro	8

COMUNICACIONES

<i>Hace cien años. Fuente de Cantos en torno a la muerte de Nicolás Megía</i>	
Felipe Lorenzana de la Puente	99
<i>Apuntes inéditos y olvidados sobre Nicolás Megía Márquez, pintor de historia, y sobre su familia en Fuente de Cantos y en Monesterio</i>	
Antonio Manuel Barragán-Lancharro	121
<i>Óleos y acuarelas de Nicolás Megía en colecciones particulares de la ciudad de Zafra</i>	
Juan Carlos Rubio Masa y Guadalupe Rubio Navarro	151
<i>El mecenazgo artístico del Ayuntamiento de Fregenal de la Sierra: de Eugenio Hermoso a José Barragán (1898-1940)</i>	
Rafael Caso Amador	171
<i>El robo del San Antonio de Bartolomé Esteban Murillo. Romanticismo, arte y mentalidad</i>	
José Gámez Martín	185
<i>La cerámica artística. una razón más para salvar Tentudía (1881-1910)</i>	
Manuel López Fernández	197
<i>Don Blas José Zambrano García de Carabante (1874-1938): compromiso pedagógico y claves culturales</i>	
Ana María Montero Pedrera y D. Carmelo Real Apolo	211
<i>La transición secular en el ámbito local de la cultura en el suroeste de Badajoz</i>	
Andrés Oyola Fabián	223
<i>Veintidós días de octubre. La Junta Revolucionaria de 1868 en Almendralejo</i>	
Francisco Zarandíeta Arenas	239
<i>El obispo Soto Mancera y el patrimonio artístico religioso de Zafra</i>	
José María Moreno González y Juan Carlos Rubio Masa	261
<i>Alumnos ilustres de la Escuela Normal de maestros de Badajoz (1844-1900)</i>	
Carmelo Real Apolo	283
<i>La industria hidráulica en tiempos de Nicolás Megía. Batanes y Molinos en Fuente de Cantos</i>	
Manuel Molina Parra	297
<i>La ausencia de política sanitaria municipal en Alange a fines del siglo XIX</i>	
José Ángel Calero Carretero y D. Juan Diego Carmona Barrero	313

EL ROBO DEL SAN ANTONIO DE BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. ROMANTICISMO, ARTE Y MENTALIDAD

THE THEFT OF BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO'S ST. ANTHONY. ROMANTICISM, ART AND
MENTALITY

José Gámez Martín

Academia Andaluza de la Historia
josegamezmartin@yahoo.es

RESUMEN: Un robo convulsiona a la Sevilla y España de 1874 al ser sustraído el San Antonio de la obra en la que se representa la Celestial Visión del Santo Portugués pintado por el genial Bartolomé Esteban Murillo para la capilla bautismal de la Catedral de Sevilla. El suceso tuvo un gran efecto mediático y fue seguido por toda la prensa nacional y por una ciudad imbuida en la romántica mentalidad y que se sentía ultrajada en la pureza de sus sentimientos. El fragmento del cuadro fue ofrecido a un anticuario de New York que lo devolvió de manera voluntaria a la catedral hispalense, siendo de nuevo colocado en su histórico lugar tras ser restaurado por Salvador Martínez Cuvell de la Real Academia de san Fernando tras un choque de intereses culturales entre instituciones que reflejan diferentes visiones de la realidad artística. En el trabajo coincidente con el año Murillo se estudia con varias noticias de carácter inédito el proceso de ejecución de la obra por el genial pintor en una época cumbre de su carrera el año 1655, la devoción a San Antonio en la Magna Hispalensis que tiene su génesis en el siglo XIV, el interés del Cabildo Catedral por recuperar el tesoro perdido, su restauración y las fiestas de acción de gracias tras la consecución de un sueño poetizado con el mejor hechizo del romanticismo.

ABSTRACT: A theft shakes Sevilla and Spain in 1874: the image of St. Anthony in the work by the brilliant Bartolome Esteban Murillo representing the heavenly vision of the Portuguese saint is taken from the baptismal chapel of Seville Cathedral. The event had a great media impact and was monitored by all the national press and by a city which was immersed in the mentality of Romanticism and felt outraged in the purity of its feelings. The piece of the painting was offered to an antiques shop in New York, which voluntarily returned it to Seville Cathedral. It was again placed in its historical place after being restored by Salvador Martinez Cuvell, from the Real Academia de San Fernando, after a clash of cultural interests between institutions which reflect different visions of the artistic reality. This work coincides with the Año Murillo (the Year of Murillo) and studies the process by which Murillo created the work at the height of his career in the year 1655, the devotion to Saint Anthony in the Magna Hispalensis having its origins in the 14th century, the interest of the incumbents of the church in recovering the lost treasure, its restoration and the thanksgiving celebrations after the achievement of a poetised dream with the best spell of the Romanticism.

LA CULTURA EXTREMEÑA ENTRE EL ROMANTICISMO Y EL MODERNISMO
I Centenario de la Muerte de Nicolás Megía (1845-1917)

II CONGRESO DE LA FEDERACIÓN EXTREMADURA HISTÓRICA
XVIII JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS

Extremadura Histórica/Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2017

Pgs. 185-196
ISBN: 978-84-09-01283-1



En la Sevilla de 1874, respirando romanticismo y esperanzada por la llegada al trono del joven rey Alfonso XII, la sustracción de la imagen del San Antonio catedralicio de Murillo, convulsionó a la ciudad en fluorescencias de fe, arte, y devoción.

I. LA VISIÓN DE SAN ANTONIO DE MURILLO. SÍNTESIS DE LA ETERNIDAD DE UN CUADRO.

La llegada de Murillo a la Catedral de Sevilla se produce en 1655 y de la mano del canónigo Juan Federigui que ostentaba el cargo de arcediano de Carmona y que pertenecía a una ilustre familia de patricios afincada en la urbe y proveniente de Florencia.

Federigui nació en Sevilla el 14 de abril de 1598, siendo bautizado al día siguiente en la parroquia del Sagrario hijo del matrimonio formado por Luis de Federigui y Lucrecia Fantoni, tras su formación intelectual y ser ordenado sacerdote obtiene la canonjía catedralicia el 3 de marzo de 1622 y en el año mortífero de la terrible peste de 1649 tras el óbito del arcediano de Carmona Mateo Vázquez de Leca, figura eminente de la gran Sevilla barroca, el 11 de junio, Federigui obtenía tal dignidad tan solo tres días después.

Juan Federigui falleció el 7 de septiembre de 1658, sucediéndole en el arcedianato su sobrino Luís el día 23 del mismo mes

El calonge le encarga dos cuadros de los hermanos Isidoro y Leandro, prelados sevillanos del siglo VII lumbreras de la iglesia medieval y cuya devoción estaba siendo impulsada por el cabildo eclesiástico dentro de la efervescencia contrarreformista imperante.

Federigui pensó el encargo para que fuese decorada la suntuosa sacristía mayor, obra maestra de la arquitectura renacentista, especialmente adornada con relieves y grutescos y que tenía preparados dos grandes enmarques de madera que debían ser completados con sus correspondientes pinturas. En el cabildo del 19 de mayo el canónigo pide el beneplácito de sus compañeros para colocar los cuadros en aquel lugar indicando que los mismos “serían de mano del mejor pintor que avía oy en Sevilla que es Pedro de Murillo”. La incorrección en el nombre del pintor puede ser debida a una premura del escribiente o a una falta interpretativa del mismo comitente que sin embargo no duda en lo más mínimo en lisonjear la modélica faceta de nuestro artista tildándolo del mejor de la ciudad.

En aquellos momentos Murillo tenía treinta y cinco años y ha pintado la serie de san Francisco, realizado obras para colecciones particulares y terminando dos cuadros de apariciones de la Santísima Virgen a san Bernardo y a san Isidoro.

Los cuadros de los santos prelados cuentan con el beneplácito de los canónigos y las obras están impregnadas de cuadratura para ser vistas desde muy alto, figurando los mitrados en el centro de la composición con apacible serenidad, revestidos con los ornamentos litúrgicos pontificios y entre un espacio arquitectónico de gran riqueza ornamental.

Al año siguiente, recibe el encargo de realizar el cuadro de san Antonio para la ornamentación de la capilla de tal advocación, la cual se iba a dedicar a la recepción del Sacramento purificador bajo la responsabilidad del mayordomo de fábrica Alonso Ramírez de Arellano y del contador Arroyo que ante todo trabajaron en superar las difíciles condiciones lumínicas del

espacio sacralizado, consiguiendo que entrara en el mismo la acrisolada luz natural que tuvo que ser conjugada con la inclusión de una vidriera. Se trajo la pila bautismal desde la capilla aneja del Sagrario y se decidió que “se entalle la dicha capilla y se adorne lo mejor que se pudiese por racon de estar la pila del Baptisterio en ella”.

Para hacernos una idea de la solidez creativa del proyecto debemos leer el acta del cabildo fechada el de maro de 1656:

“Este día mandó el cabildo en conformidad, que la capilla de san Antonio que estava mandado se tallase, por averse reconocido no a de quedar vuena por ser la piedra tan antigua y estar pasada del agua y morena y no aver de salir alguna lavor en ella, ordene su señoría a los señores de fábrica se blanquee y adorne de todo lo necesario para que tenga el lucimiento que es conveniente de capilla del Baptisterio y para ello se aga un retablo y una pintura de S Antonio del tamaño de Stiago el qual se procure que sea del mejor pintor que hubiere en esta ciudad”.

Ramírez de Arellano quiso terminar pronto su labor intentando trasladar un cuadro del *Descendimiento* de la aneja capilla de las Angustias, pero su acelerada actitud no fue permitida por los demás miembros del cabildo que querían que la capilla siguiese consagrada a la devoción del santo portugués y de paso no permitir la injerencia de la familia Jacome en el recinto de las Angustias si el mismo hubiese sido abandonado por el cuadro cristífero.

Las prisas fueron tales que Murillo entregó el cuadro antes de la terminación del año y el dorado de la moldura del mismo fue encargado a Antón Pérez, dorado que fue perfeccionado en 1660 por Pedro de Medina Balbuena.

Los libros de fábrica informan de los pagos recibidos por el pintor, 34.00 maravedíes el 25 de agosto, 37.400 el 16 de mayo, 23.800 el 5 de octubre y 170.000 el 11 de diciembre, fecha en la que el encargo estaba concluido.

El cuadro es de una gran monumentalidad en su hechura como símbolo parlante de la adecuación estética del cabildo a los modismos artísticos imperantes. Está plenamente documentado que el gran lienzo de altar se introdujo en Sevilla a finales del siglo XVI siendo los primeros artistas en realizarlos el italiano Perez de Alesio, Alonso Vázquez y Juan de Roelas al que se considera el gran artífice y verdadero difusor de este tipo de obras, si tenemos en cuenta además el gran influjo que el estilo veneciano impregnó a su quehacer artístico.

Son los propios canónigos los que deciden que la pintura dedicada a san Antonio fuese de similar hechura a la de la capilla de Santiago, una de las más antiguas de la catedral sevillana por cierto una de las más antiguas de catedral hispalense, donada en 1398 a Juan Sánchez Caraso y su familia y en la que sobresalía el cuadro de Santiago en la famosa batalla de Clavijo realizado por Roelas en 1609 y que relucía en un retablo esculpido por Bernardo Simón de Pineda en 1663, en la misma fecha en la que pintó un cuadro para el mismo Juan de Valdés Leal con la representación del martirio de san Bartolomé.

Por otra parte, el interés por mantener la titularidad de san Antonio es sumamente convincente, por un lado, por mantener la oficialidad en la nominación de la capilla dedicada al santo portugués desde principios del siglo XV y por el otro el seguir consolidando la devoción del popular sacerdote lusitano.

Antonio de Padua marcó con una esplendente figura todo el siglo XIII, nació en Lisboa entre los años 1191 a 1195, siendo sacerdote de la orden franciscana, predicador y sustancioso teólogo que entregó su alma al creador en 1231 en tierras italianas de Padua, y que por su vida entregada a la propagación de la santidad fue elevado a la gloria del altar por el papa Gregorio IX en 1232, tan solo un año después de su muerte, siendo el segundo santo tras prontamente canonizado junto al dominico san Pedro de Verona en 1253.

Dentro de su excelsa biografía hay que reseñar su candidez, su misticismo popular, sus dotes taumaturgas, su amistad con san Francisco, sus visiones celestiales pero sobre todo su proverbial virtud en la prédica que le hizo ser llamado “Arca del Testamento” por el propio papa que lo canonizó, Gregorio IX, tras escuchar uno de sus sermones, sermones que alcanzaron una cima legendaria como las de sus citas bíblicas, más de seis mil en algunas de sus obras publicadas como *Los Sermones Dominicales* o *Los Sermones Festivos*. Su elocuencia y capacidad de transmisión le hizo merecedor al sobrenombre de “Doctor Evangélico” y al título oficial de Doctor de la Iglesia otorgado por Pío XII el 16 de enero de 1646, en una agonizante humanidad que necesitaba el consuelo de la paz tras los sufridos horrores de la recién acabada segunda guerra mundial.

No puede extrañar en lo más mínimo que ante este ejemplo de santidad los miembros del cabildo catedralicio pensasen que la factura de una obra de arte sobre Padua, sirviese al pueblo fiel para seguirle en sus virtudes y fuese intercesor ante el Altísimo de las necesidades del pecador peregrinante en el valle de lágrimas de la vida.

Una exaltación de san Antonio con la descripción pictórica de uno de sus milagros más populares se consideraba así una eficaz arma para rebatir la propagación de las tesis luteranas que negaban las bienaventuradas buenas obras, tesis protestantes que argumentaban únicamente la trascendencia de la fe para la salvación tras desvirtuar, para su conveniencia, las palabras de san Pablo.

Los elogios que a lo largo de la historia ha tenido la pintura murillesca son muy conocidos, ante todo subyugados por la impresión de grandeza y por el nítido descubrimiento en los poderes de la distribución de la luz. Al entrar la luminosidad natural desde la parte izquierda mediante la vidriera realizada, esta incide casi acariciando la dulce figura del Niño Jesús, que refulgente en un rompimiento de gloria se le aparece al santo, que de rodillas y extasiado espera que el Soberano Infante llegue a sus brazos como humilde, devota y confiadamente pidió a la Emperatriz de los Cielos, la Santísima Virgen María. Exquisitos también en su hermosura, los ángeles que acompañan a Jesús, teniendo un sinuoso, por preciso movimiento, el mancebo que, con las alas abiertas, la cabeza vuelta y el brazo extendido señala al santo.

La santa visión se desarrolla en una amplia sala, la cual deja ver el patio del convento que al estar imbuido de luz efectúa un idílico contraste de luces y de sombras y que considero mantiene una elevada significación icónica como espacio de la vida religiosa conventual, vida a la que son llamados aquellos que tras recibir la senda vocacional con las virtudes del Espíritu Santo, consagran su absoluta existencia a la Iglesia y a llevar a los hombres redimidos por Cristo hacia los caminos de la salvación eterna.

El pintor, el cabildo y la sociedad sevillana se mostraron sumamente complacidos con el estreno del cuadro que comenzó a ser absolutamente elogiado y que sin duda incrementó la

fama del pintor y ya su definitiva inclusión como el más venerado artista por parte de la población hispalense. Puede servirnos de muestra de esta encomiástica salutación a las excelencias del cuadro, la ya eternizada descripción del mismo, realizada por el poeta Fernando de la Torre Farfán que mantenía una relación amistosa con el artista, relación y que se cimentaría años después en 1671 cuando Farfán escribiese, por encargo del cabildo, la relación de fiestas sevillanas que estallaron en la ciudad con motivo de la subida a los altares de su conquistador Fernando III y en cuya faceta artística tanto contribuyó el talento de Murillo.

Así nos dice Torre Farfán de nuestro san Antonio:

“Su principal adorno es Admirable, por la Principal Pintura que está llenando su cabecera: Cuyo Estudio y tintas es de Nuestro Apeles sevillano, por quien Apeles en su edad estimaría llamarse Murillo el Griego. Representase en Gran Lienzo un Templo Grande, puesto en Excelente Perspectiva, y en medio de su hermosa capacidad, el Milagroso Paduano de Estatura Natural, en acción de arrojar las rodillas a la tierra y los brazos al Cielo: De donde, en Soberano Trono de Nubes Resplandecientes (que buela con las Alas de muchos hermosos espíritus) desciende la Belleza (como sobrenatural) de Jesús en la de Un Niño A entregarse en aquellos Afectos. A un lado, un Bufete tan relevado a fuerza del Arte, que hubo quien depusiese el aver visto un Páxaro trabajar por asentarse en él a picar Flores que salen de una Jarra, en forma de azucena.”

La real veracidad que da Farfán al cuadro se denota en la descripción de la mesa que el espectador ve tan natural que le hace sentir el revoloteo de un pájaro sobre las flores de pureza.

No es demasiado comprensible que se demorase hasta en diez años la construcción del retablo que cobijase la obra, por fin es el 2 de marzo de 1667 cuando se firma su ejecución con Bernardo Simón de Pineda que debía realizarlo en sintonía estructural con los ya ejecutados en las cercanas capillas de san Francisco y Santiago. El precio de la obra se ajustó a 800 ducados que fueron sufragados por la generosidad de “los devotos de san Antonio”. La máquina lignaria se acabó y colocó en la capilla pasados cuatro meses y ya el año siguiente a partir del mes de abril fue dorada por Pedro de Medina que según la documentación comenzó a percibir el salario semanal por su labor en los comedios del mes mencionado.

Para culminar la consagración de la capilla al primer Sacramento de la Iglesia, Murillo pinta el *Bautismo de Cristo* que corona el ático del retablo en 1668 (fig. 2), año en que nuestro pintor se halla inmerso en el inicio de la decoración pictórica para la sala capitular catedralicia.

II. EL ROBO DEL SAN ANTONIO: HISTORIA Y MILAGRO.

La mañana del 5 de noviembre de 1874 el deán catedralicio convoca a cabildo urgente, en él informa del robo de la imagen de San Antonio del cuadro venerado en la Capilla dedicada al santo. Por el procedimiento de urgencia se le comunica la noticia a la autoridad civil y el deán en persona, a la terminación de la reunión, marcha al Palacio Arzobispal para dar cuenta al prelado, fray Joaquín Lluch y Garriga, de tan infausto suceso.

La noticia se extiende con rapidez por la ciudad, y la consternación es manifiesta, incluso el dolor de los canónigos les hace decidir el día 16 realizar un triduo de desagravio a Su Divina Majestad “con motivo del robo perpetrado en la Capilla Bautismal y aplacar la divina justicia en las calamidades que afligen a la Iglesia en Sevilla y en particular al clero catedral”.

Se reciben cartas del Gobierno Civil y de las autoridades pertinentes para la localización de la imagen sustraída a las que contesta el cabildo con absoluta preocupación, siendo muy interesante la misiva enviada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: “el magnífico cuadro de San Antonio de Padua pintado por Murillo, que ocupa un lugar en la Capilla Bautismal de esta Santa Iglesia Catedral, ha sido destrozado, sustrayendo al santo, que recortado con un instrumento, sin duda muy a propósito, deja un hueco que Sevilla toda contempla poseída de ira y espanto... En la seguridad de que por su parte ese alto cuerpo contribuirá con su respetabilidad y reconocida eficacia a que el Gobierno de la Nación tome una parte activa en este afrentoso hecho”.

Las siguientes jornadas, en la correspondencia llegada a la catedral, se manifiesta el apoyo de muchas instituciones por conseguir el retorno de lo perdido, intentado seguir con la cotidianidad de la vida y sus hechos extraordinarios, así el año 1875 comienza con el canto del Te Deum de acción de gracias por el reinado del nuevo soberano, que fue celebrado con toda solemnidad el 6 de enero, día de la Epifanía.

A pesar de los años transcurridos, no ha quedado claro el motivo de este ultraje a la pintura murillesca, para unos fue la acción de un desequilibrado mental y para otros una buena oportunidad para el negocio clandestino de obras de arte, que ya en Estados Unidos estaba adquiriendo un protagonismo verdaderamente importante. Lo que sí es cierto es que a finales de enero fue ofrecida a un anticuario de Nueva York, y adquirida por el artista norteamericano William Scheams, que de forma generosa la entregó a la Embajada española, sin admitir algún tipo de recompensa por su ejemplar actitud.

El embajador comunica la venturosa noticia al Cabildo Catedral y a las autoridades madrileñas, siendo recogida la noticia con alborozo en las calles de la ciudad. El viaje del santo portugués fue en un barco de pasajeros, que arribó a Cádiz el día 19 de febrero, y al día siguiente por tren a la capital hispalense, donde fue entregado al juez instructor del caso, que era el de Primera Instancia de La Magdalena. Su señoría, personalmente lo lleva a la catedral la mañana del 21 de febrero y el Cabildo decide que haya repique de las campanas de la Giralda y que la imagen del santo sea colocada en el trascoro para que fuera venerada por los fieles y devotos.

Con la llegada de la pintura comienza un debate de implicaciones artísticas y políticas, sobre a quién debía encomendársele la tarea de restauración. No cabe duda que las condiciones económicas no eran las más boyantes, y se debía mantener un equilibrio diplomático para contentar a los posibles comitentes que quisieran realizar la tarea, por otra parte es indudable el interés artístico de la corporación en la conservación de sus bienes muebles, como curiosamente vemos en una noticia que considero inédita del Cabildo del 16 de junio de 1874, unos meses anteriores al robo que estudiamos, donde los canónigos acordaron que se quitase el velo que cubría este cuadro de San Antonio, el cual estaba siempre cubierto, decidiéndose que el mismo se retirase, no solo por el peligro que manifestaban las velas encendidas cerca de él, sino para que además se pudiese ver su esplendor artístico.

El primer ofrecimiento fue a cargo de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel radicada en Sevilla y presidida a la sazón por D. Miguel de Carvajal y Mendieta, que argumentó: “No contando la Academia con recurso en su presupuesto para los gastos que esto origine, solo tendrá a su cargo la parte artística y el uso de los útiles que posee”. El Cabildo Catedral el día

26 de febrero crea una comisión para tratar de la restauración, formando parte de la misma los canónigos tesorero, secretario y don José Torres Padilla, los representantes del Ayuntamiento, que fueron los señores José Buiza y Mensaque, teniente de alcalde; el marqués de Nervión y D. José Domínguez, regidores; así como el presidente de la Academia citada.

Considero que tiene sumo interés documentar la participación de don José Torres Padilla en esta artística comisión, sacerdote canario que marcó el cénit de la espiritualidad sevillana decimonónica siendo director espiritual de santa Ángela de la Cruz, de la dominica sor Bárbara de Santo Domingo conocida popularmente como la “Hija de la Giralda” al haber nacido en la famosa torre por ser su padre campanero de la misma y de la también mística mercedaria descalza Madre Sacramento. Era tal la humildad de don José que se decía nunca vio la Giralda por mirar siempre hacia el suelo, en esta ocasión se demuestra la implicación artística del ejemplar sacerdote, en proceso de beatificación, o al menos su total disponibilidad en el servicio al Cabildo Catedral.

Como no podía ser de otra forma, la Academia de Bellas Artes madrileña también se ofrece a realiza la restauración y de manera altruista. La comisión mixta estudia detenidamente la situación, y ya, el mismo 23 de febrero, escribe a Madrid solicitando que sea la Academia de la corte la que indique quién consideraba más a propósito para la realización de la tarea de reconstrucción de la obra.

También el Ayuntamiento sevillano se ofrece a sufragar los gastos, y el 25 de febrero, los canónigos ruegan a Madrid que envíe cuanto antes el nombre del artista encargado de realizar la restauración. Esta polémica se avivó los días posteriores, por un lado, los académicos sevillanos indicaban que era una obra de su competencia, y por el otro los madrileños no querían en ningún momento perder el privilegio que a su juicio les correspondía.

La comisión de canónigos indica a sus compañeros capitulares el Miércoles Santo 24 de marzo que ya tenían una resolución para exponer, pero el deán, con buen criterio, indicó que al estar en días espirituales de la Semana Santa, se decidiese la cuestión en la primera semana de Pascua, como así acaeció el viernes 2 de abril, en la que se comunica al Cabildo que la decisión se había tomado para que la realizara la Academia madrileña, lo que sin duda siguió originando un conflicto de intereses entre las dos instituciones. En la reunión citada se votó la idoneidad o no de la elección madrileña, estableciéndose la votación por insaculación mediante el empleo de las tradicionales bolas blancas y negras, las blancas a favor de Madrid y las negras de la Academia sevillana.

Con diecisiete participantes, el resultado del escrutinio fue de diez bolas blancas y tres negras, siendo los cuatro votos restantes y de forma negativa para las aspiraciones madrileñas, realizados por el tesorero y los señores Cubero, Arroquia, y el secretario del Cabildo que además hicieron constar su deseo de que así quedara reflejado en el acta para la posteridad.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando aceptó complacida el encargo, y el 24 de mayo siguiente comunica como propuesta de selección del mejor candidato al restaurador por oposición del Museo Nacional de Pintura y Escultura, Salvador Martínez Cubells. Este artista tenía tan solo treinta años de edad, y era hijo del también pintor, restaurador y académico, Francisco Martínez Yago.

Ese mismo mes, el Cabildo Catedralicio lo nombra de forma oficial, incluso el monarca le concede licencia para trasladarse a Sevilla por el tiempo de la restauración, para la que también se creó una comisión que estaba formada por dos académicos de San Fernando, pertenecientes a la sección de Pintura: D. Carlos Luis de Rivera, como presidente y D. Nicolás Gato de Lema.

La debilidad económica del Cabildo Catedral les hizo de nuevo escribir a Madrid para indicar que solo podían hacerse cargo del viaje de los emisarios y su manutención, respondiendo los señores académicos con: “El trabajo personal así del restaurador, como de los demás profesores que compusieron la comisión de esta Academia, será enteramente honorífico y gratuito”.

Por otro lado, el Ayuntamiento dirigió misiva a Madrid por si al ser el cuadro de tal tamaño correspondía de forma más factible comprar la tela para el forrado y demás elementos artísticos en la capital española, sufragando el municipio tales gastos.

La comisión llegó a Sevilla a finales de mayo de 1875, siendo recibida por la delegación de canónigos y concejales, examinando todos juntos el fragmento del lienzo, que se encontraba en el Archivo de la catedral. En los siguientes días, Carlos Luis Rivera y Nicolás Gato, redactaron una memoria de la situación encontrada que fue leída en Madrid en sesión académica y ya a la terminación de la restauración el 12 de junio de 1876.

Encontraron el cuadro bastante dañado, lo que achacaron al traslado desde Nueva York, apreciándose muchas lagunas en la superficie del lienzo, sobre todo en el rostro del santo, que dejaba al descubierto su imprimación, por lo que se decidió que comenzase con urgencia el proceso restaurativo tras ver también pormenorizadamente el resto del lienzo, que se encontraba en su ubicación original.

Ante todo, se hizo una cama o tablero, de extensiones superiores a la de la pintura, para colocar allí la tela mientras se reponía a su esplendor original, se elevó también un andamio para descolgar el cuadro y se aprovechó para restaurar el retablo y los marcos de las pinturas de la Capilla, así como para forrar y limpiar el cuadro del Bautismo que coronaba el ático.

La restauración se realizó en la Sacristía Mayor, y Martínez Cubells tuvo que quitar una tela que tenía puesta el cuadro en el reverso y que al parecer fue desafortunadamente elegida en una restauración que se llevó a cabo en 1831, intervención que fue muy criticada por los académicos por la rigidez de la tela del forrado, por lo que el lienzo tenía algunos cortes que hubo que unir, estucar y reintegrar al óleo.

Una vez eliminado el forrado fueron limpiados los restos de cola adheridos al lienzo, se pudo encajar el fragmento mutilado, y seguidamente se protegió toda la pintura con retales de papel gasa y un engrudo. El forrado se hizo *a la gacha*, consistente según la descripción académica de la siguiente manera:

“Harina de trigo, cola fuerte para darle más consistencia, zumo de ajos como secante, y trementina para asegurar su duración, porque con solo el engrudo podría apolillarse el lienzo, si era el local donde había de existir muy seco, o perder su pegue o enmohecerse, si fuera por el contrario excesivamente húmedo. Añadióse a este preparado, por último, cierta cantidad de miel para que, siendo como es insecable, diese cierta elasticidad al lienzo, evitando que pudiera el cuadro grietarse”.

De manera sucesiva y en el mismo día, se bajó el gran bastidor que servía para asegurar la tela del reentelado y se alineó con el lienzo de San Antonio, retirando el barniz envejecido y eliminándose los repintes del óleo, que fueron así descritos por los académicos:

“Quienes, para ocultar su ignorancia, habían cubierto de pesadas nubes grupos enteros de bellísimos ángeles y querubes. Quitadas al fin las capas de color y los barnices que cubrían casi todo el cuadro, recobró éste su antigua brillantez de colorido, una luz sorprendente, un dibujo fino y correcto... Hasta dejar la obra maestra del gran Murillo limpia de toda mancha impuesta por manos profanas”.

Una vez que se realizó el trabajo, él mismo se paralizó durante un mes, y transcurrido este tiempo se efectuó ya finalmente el estucado de las lagunas y la reintegración cromática, por lo que el cuadro fue trasladado al vestíbulo de la Puerta de San Cristóbal, o del Príncipe, para usar la luz natural de la que carecía la Sacristía Mayor, a la vez que se autorizaba a Salvador Martínez Cubells para que tomase baños de mar con tal de reponer una crisis en su salud.

Si observamos durante este periodo las actas capitulares de los calonges, vemos su interés por el trabajo artístico así como el constante seguimiento del mismo, desde el 26 de mayo, cuando se decide que la imagen de San Fernando no porte ya en sus manos las llaves de la ciudad en la procesión del Corpus por motivos de seguridad de estas, a la vez que se rezaba al santo conquistador por la feliz conclusión de la tarea, el 17 de septiembre, cuando se comunica que los trabajos están a punto de finalizar, o el 27 del mismo mes, cuando se decide conceder un regalo al señor restaurador y se deniega al fotógrafo Leiquire su petición para realizar fotografías en el estreno de la obra, eligiéndose para tal fin al profesional Juan Laurent, al que se considera de mayor magnitud en tal arte.

El 30 de septiembre se da por finalizado el milagro restauratorio, y se coloca el cuadro a la veneración de los fieles en la Sacristía Mayor y tras ellos en el altar de plata de Juan Laureano de Pina, colocado en el trascoro, para una solemne acción de gracias en función religiosa predicada por el señor chanter que iba a celebrarse el día 3 de octubre, pero que fue pasada al 13, día de San Eduardo, puesto que el Ayuntamiento no podía asistir por obligaciones políticas a la primera fecha propuesta.

Fue tal la admiración de los fieles que contemplaron la pintura, que incluso se propuso que la misma se mantuviese unos días en el trascoro en tan impactante y portátil altar, pero sin embargo decidieron los canónigos que volviese al sitio original, del que nunca debería haber salido, el mismo día siguiente a la fastuosa liturgia de acción de gracias.

La satisfacción de la ciudad fue ensordecedora, se recibieron cartas laudatorias, el gozo se contagió a la prensa, y tomo como un ejemplo de este lenguaje un fragmento de la carta que el 28 de octubre dirigió el Cabildo a la Academia de San Fernando:

“El lienzo de San Antonio acaba de ser colocado en su propio lugar, en la Capilla Baptisterio de esta Santa Iglesia. La restauración ha sido felizmente terminada con tal ingenio, destreza y perfección, que ni el tacto más exquisito ni el ojo más perspicaz hallar podrían rastro alguno de la sacrílega mutilación y otros desperfectos de que fue víctima la admirable obra ... Merced al acertado empleo y esmerada aplicación de todos los procedimientos que hoy alcanza el difícil arte de la restauración, el lienzo en su totalidad, ha experimentado una especie de reanimación, o aumento de vida que lo hacen aparecer, si cabe, más bello”.

Durante la función religiosa del 13 de octubre, el Cabildo Catedral entregó a Salvador Martínez Cubells una medalla de oro de tres onzas y un relicario de plata sobre bandeja del mismo metal como agradecimiento a su preclaro trabajo, agradecimiento que también quedó consolidado por el Ayuntamiento, que le regaló un cronómetro de oro especialmente encargado a Londres.

Como signo elocuente de la mentalidad historicista de la época, en la reunión capitular del 7 de diciembre se plantea la posibilidad de colocar una lápida conmemorativa en la capilla bautismal que narrase el suceso del robo y de la recuperación del cuadro, idea que fue votada y rechaza por escaso margen de votos.

El 26 de enero de 1876 se reciben las fotografías de Laurent, pero se le indica al pintor que, tras haber regalado copia de las mismas a diferentes autoridades, eran pocas las destinadas al Cabildo, por lo que solicitan un mayor número de las mismas, que el fotógrafo no envía hasta el 24 de abril.

Así quedó concluido un robo, la consternación y el milagro de una obra que sigue conjugando la admirable estela del arte en la *Magna Hispalensis*.

FUENTES DOCUMENTALES CONSULTADAS

Archivo de la Catedral de Sevilla: Para la biografía de Federigui, Sección I, Secretaría, Libros de Personal, Libros de Entrada de Señores Prebendados, ff. 13 y 22. En la misma sección: Expedientes de Limpieza de Sangre, legajo 61, año 1622. Se han dado últimamente algunos datos biográficos del canónigo, como su estancia en Roma como camarero secreto de Urbano VIII, que no corresponden cronológicamente ni con su edad ni con sus años de permanencia en Sevilla.

Los documentos capitulares sobre Murillo y la Catedral de Sevilla, especialmente lo concerniente en este trabajo, han sido ya estudiados por la crítica desde tiempos de José Gestoso, que ofreció ya los pagos por la realización del San Antonio en la *Guía Artística y Monumental de Sevilla*, tomo II, exclusivamente dedicado al templo catedralicio. Aunque quien esto escribe ha trabajado con los documentos originales, es preciso indicar que los mismos han sido muy bien recopilados en la obra de Pablo Hereza titulada: *Corpus Murillo. Biografía y documentos*, Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, que salió a la luz en diciembre de 2017. Igualmente considero de inexcusable lectura el artículo de Isabel González Ferrín y Nuría María Prados Torres titulado: "Documentando las obras de Bartolomé Esteban Murillo en el Archivo de la Catedral de Sevilla", también de muy reciente aparición en el *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, Vol. X, año 2017, págs. 325 a 359.

Fuente primordial para el estudio del robo y proceso restaurativo, especialmente desde el punto de vista catedralicio, es en la referida Sección I, Libros de Autos Capitulares el número 07268, que engloba los años 1873 a 1876, especialmente los folios 127, 132v y 133, 135, 137, 161, 162, 165v, 166v, 174, 187v, 190, 203, 224v, 226, 227, 276, 277, 281v.

Es digno de interés, y del que me he servido sobre todo para la visión de la Academia fernandina, el artículo de María Teresa Vicente Rabanaque: "La restauración como paradigma de la activación patrimonial decimonónica en Sevilla. Las Visiones de Murillo", *Temas de Estética y Arte*, Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, número 26, año 2012, págs. 259 a 280.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Sigue siendo un clásico absoluto e insuperable la obra de Diego Angulo Iñiguez: *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, 3 tomos, Espasa Calpe, 1981. Una aportación consistente la de Enrique Valdivieso: *Murillo. Catálogo razonado de sus pinturas*, Madrid, El Viso, 2011. Para terminar, la genuina visión, humanizándolo y enmarcándolo en su época que aporta Benito Navarrete Prieto en: *Murillo y las metáforas de la imagen*, Madrid, Cátedra, 2014.



Fig. 1: Bartolomé Esteban Murillo, *Autorretrato*



Fig. 2: Murillo, *Bautismo de Cristo*, catedral de Sevilla



Fig. 3: Murillo, *Visión de San Antonio*, catedral de Sevilla



Fig. 4: Información sobre la mutilación de la *Visión de San Antonio* de Murillo