

21 DE JUNIO 2018

13 DE ENERO 2019

Murillo

en el Archivo de Indias

OBRAS DE LA
REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE



Real Academia
de Bellas Artes
de San Fernando
rabasf.com



Con la inauguración de la exposición “Murillo en el Archivo de Indias. Obras de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte se suma a los actos conmemorativos del 400 aniversario del nacimiento de Bartolomé Esteban Murillo.

Ello ha sido posible gracias a la colaboración de la Dirección General de Bellas Artes y Patrimonio Cultural con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución que generosamente ha prestado cuatro excepcionales obras para su exhibición en Sevilla, de las cuales tres se muestran en la sede del Archivo General de Indias.

La muestra exhibe tres importantes lienzos de temática religiosa: *La Magdalena*, pintada en torno a 1650, *Éxtasis de San Francisco de Asís*, pintado entre 1645 y 1647, y *La Resurrección del Señor*, pintada hacia 1655, por primera vez en Sevilla de forma conjunta. Pertenecen a la primera etapa artística de Murillo y comprenden desde el primer encargo de importancia que recibe el pintor (El *Éxtasis de San Francisco de Asís*), pasando por uno de los mejores estudios de anatomía humana de su género (La *Resurrección del Señor*) hasta el ejemplo de un tema de éxito en el barroco español (La *Magdalena*).

Estas obras se muestran tras un exhaustivo proceso de limpieza, conservación y reintegración, realizado en los laboratorios del Instituto de Patrimonio Cultural de España,

With the inauguration of the exhibition “Murillo in the Archive of the Indies. Works from the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, the Ministry of Education, Culture and Sport presents its contribution to the commemorations of the 400th anniversary of the birth of Bartolomé Esteban Murillo.

This has been made possible by the collaboration between the Directorate-General of Fine Arts and the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, an institution which has generously lent four exceptional works for exhibition in Seville, three of which are on display at the General Archive of the Indies.

The exhibition comprises three major canvases on religious subjects: *The Magdalene*, painted in about 1650; *The Ecstasy of St Francis of Assisi*, painted between 1645 and 1647; and *The Lord's Resurrection*, painted in about 1655. These works are now being shown together in Seville for the first time. Belonging to Murillo's early artistic phase, they range from the first important commission received by the painter (*The Ecstasy of St Francis of Assisi*) to one of the finest studies of human anatomy in its genre (*The Lord's Resurrection*) and an example of a subject that was highly successful during the Spanish Baroque (*The Magdalene*).

Murillo

en el Archivo de Indias

OBRAS DE LA
REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

tras una minuciosa investigación, así como la realización de las imprescindibles analíticas y fotografías de las obras. Con ello se ha conseguido recuperar en todo lo posible unas pinturas de gran calidad artística e indudable interés histórico que podemos disfrutar en Sevilla. En el caso concreto de la obra *La Resurrección del Señor*, estos procesos de restauración tendrán lugar una vez finalice la muestra.

La sede de la muestra, el excepcional Archivo General de Indias, en el corazón de Sevilla, constituye un espacio emblemático para la exhibición ya que es la primera sede de la Academia del Arte de la Pintura en Sevilla, siendo el primer establecimiento de enseñanza artística con el que contó la ciudad, donde el propio artista enseñó a pintar.

La muestra se acompaña asimismo de distintos estudios específicos sobre la historia de estas obras de Murillo, sus restauraciones y sobre la historia de la propia sede, el Archivo General de Indias, que contextualizarán y enriquecerán la contemplación de las obras.

Esperamos que recorrer este simbólico espacio, donde Murillo enseñaba a pintar por las noches, y contemplar estas tres excepcionales obras de indudable calidad e interés histórico, sea un disfrute para los visitantes de esta exposición en un momento único: el 400 aniversario del nacimiento del artista.

Dirección General de Bellas Artes y Patrimonio Cultural
Ministerio de Educación Cultura y Deporte

These works are now shown after an exhaustive process of cleaning, conservation and reintegration carried out at the laboratories of the Instituto de Patrimonio Cultural de España. This was preceded by minute research on the paintings, and by essential analytical and photographic studies. The result has been the fullest possible recovery of a group of paintings of great artistic quality and undoubted historical interest, now on display for visitors to enjoy in Seville. In the specific case of *The Lord's Resurrection*, these restoration processes will take place after the exhibition closes.

The exhibition's exceptional venue, the General Archive of the Indies in the heart of Seville, is also an emblematic one, since it was the first building to house the Academy of the Art of Painting in Seville, the city's first artistic teaching establishment, where Murillo himself taught painting.

The show is also accompanied by various specific studies on the history of these works by Murillo, their restoration, and the history of the exhibition venue itself, the General Archive of the Indies. In this way, the works will be contextualised for an enhanced viewing experience.

We hope that visitors to this exhibition will enjoy wandering through this historic building, where Murillo taught painting at night, and contemplating these three exceptional works of undoubted quality and historical interest at a unique moment, the 400th anniversary of the artist's birth.

Directorate-General of Fine Arts and Cultural Heritage
Ministry of Education, Culture and Sport

Tres obras de Murillo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

José M. Luzón Nogué
Académico Delegado del Museo

Se cumplen ya más de doscientos años desde que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando incorporó en sus colecciones las tres obras de Murillo que aquí se seleccionan, junto con otra de *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres*. Los artistas copiaron de ellas detalles, estudiaron su composición y realizaron grabados que contribuyeron a su difusión¹. Los tres lienzos son de tema religioso².

La Magdalena penitente (ca. 1650) ingresa en la Academia de San Fernando para la sala de colorido en circunstancias muy particulares; es el primer cuadro incautado en una aduana, de acuerdo con las normas que prohibían la exportación de obras artísticas. El rey Carlos III había firmado, apenas dos años después de su llegada a España, un real decreto prohibiendo la exportación de pinturas y esculturas de artistas famosos que hubiesen fallecido. Se trata de una disposición similar a la que ya había aplicado en su etapa napolitana y que se cumplía de manera muy rigurosa para todo lo relacionado con las antigüedades. Se disponía en este real decreto que las penas a los infractores fuesen equivalentes a las dictadas para el contrabando y, en el caso de obras artísticas, éstas pasarían a la Academia, si eran de tema profano y a la Iglesia las de temática religiosa. A fines del siglo XVIII, sin embargo, se incrementó el tráfico ilícito de manera que, promovida por el protector de la Academia, el conde de Floridablanca, se dictó otra Real Orden el 2 octubre 1779, motivada sobre todo, por la salida incontrolada de murillos, alonso canos, zurbaranes y otros. En virtud de dicha Real Orden fue incautada en la aduana de Ágreda y depositada en la Academia el 5 de marzo de 1780³, esta María Magdalena de Murillo, que supuso para los infractores una multa considerable. El cuadro había sido tasado en 3.000 reales de vellón⁴.

Three works by Murillo in the Real Academia de Bellas artes de San Fernando

José M. Luzón Nogué
Academic Delegate of the Museum

It is now more than two hundred years since these three selected works by Murillo, together with another of St Didacus of Alcalá feeding the poor, joined the collections of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [Royal Academy of Fine Arts of St Ferdinand]. Artists copied details of them, studied their composition, and produced engravings that helped to make them better known.¹ The subject matter of all three canvases is religious.²

The Penitent Magdalene (c. 1650) entered the “colouring room” at the Academia de San Fernando in very peculiar circumstances. It was the first picture to be confiscated by customs officials under regulations forbidding the export of artworks. Just two years after arriving in Spain, King Charles III had signed a royal decree prohibiting the export of paintings and sculptures by famous deceased artists. The ruling was similar to one he had already issued during his Neapolitan period, which was strictly complied with where antiquities were concerned. The decree imposed penalties on offenders equivalent to those fixed for contraband, and stipulated that confiscated works of art would go to the Academia if their subjects were profane, and to the Church if they were



La Magdalena penitente.
ca. 1650. 161x108cm
The Penitent Magdalene
ca. 1650. 161x108cm

El tema de la Magdalena arrepentida es muy recurrente en el siglo XVII y lo encontramos tratado por otros artistas como Ribera y Carreño. Simboliza el valor que el cristianismo da al arrepentimiento y a la penitencia. En el mismo contexto hemos de situar el lienzo de Van Dyck en la que se postran ante la Virgen con el Niño los tres santos pecadores: el rey David, el hijo pródigo y la Magdalena. Murillo ha escogido para su versión de esta última una joven mujer que alza los ojos en una actitud de dolor, reforzando su gesto de súplica con las manos entrelazadas. Tiene los Evangelios abiertos en el regazo y se completa el simbolismo introduciendo un tarro de perfume, una calavera y una cruz. El primero recordando el episodio del Evangelio en que se postra a los pies de Jesús, la calavera como recuerdo presente de la vida terrenal y la cruz como símbolo de la salvación eterna. Los dos últimos son repetidos elementos en la iconografía de los santos penitentes.

religious. In the late 18th century, however, the illicit traffic grew so much that a new Royal Order was issued on 2 October 1779 at the urging of the principal patron of the Academia, the Count of Floridablanca, in response to the uncontrolled departure from the country of paintings by Murillo, Alonso Cano, Zurbarán and others. By virtue of that Royal Order, this painting of Mary Magdalene by Murillo was seized by customs at Ágreda and deposited at the Academia on 5 March 1780.³ The offenders were heavily fined, for the picture had been valued at 3,000 *reales*.⁴

The subject of the repentant Magdalene is a recurrent one in the 17th century, and we find it treated by other artists like Ribera and Carreño. It symbolises the value placed by Christianity on repentance and penitence. It is within the same context that we should view Van Dyck’s canvas showing the three holy sinners —King David, the prodigal son and the Magdalene— prostrate before the Virgin and Child. For his version of the Magdalene, Murillo has chosen a young woman who raises her eyes in an attitude of grief, her gesture of supplication reinforced by her clasped hands. She has the Gospels open on her lap, and the symbolism is completed by the inclusion of a jar of

Como todas las obras que ha mantenido la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en su colección, esta *María Magdalena* ha sido objeto de diversas intervenciones de restauración que no están bien documentadas. Solamente cuando se ha hecho una reciente limpieza y análisis pormenorizado del lienzo, se ha podido comprobar cuál fue el estado originario en el que lo concibió el artista. Es importante esta observación porque el fondo negro sobre el que hoy vemos resaltar con luz el rostro y las manos de la santa pecadora fue originariamente más suave. En las radiografías que realizamos en 2013, antes de decidir su limpieza en el Instituto del Patrimonio Cultural de España, se transparentaba un cielo de tonos desiguales. Quizás también un fondo de la cueva, que hoy se encuentra totalmente perdido bajo una capa de barniz fuertemente oxidado y unos repintes que han acentuado el contraste entre el fondo y las partes claras de la cara y las manos. Sobre este dato, surgido recientemente, tendremos que revisar buena parte de lo dicho sobre la influencia caravaggiesca en el joven Murillo. Tras su ingreso, el cuadro fue inmediatamente utilizado en la Academia de San Fernando para los fines didácticos a los que se había destinado. Al poco de llegar el joven grabador aragonés Simón Brieua, discípulo de Manuel Salvador Carmona, realiza un dibujo para grabado fechado en 1781. No se registran detalles del fondo, pero si nos muestra con claridad el pelo de la santa penitente. De igual modo, se ven claramente el tarro de perfume y la cruz apoyada sobre una calavera, que son símbolos habituales en la iconografía de la Magdalena.

Los otros tres cuadros de Murillo que ingresan en la Academia en 1813 proceden del Museo que en tiempos de José Bonaparte se había intentado formar en el convento del Rosario en Madrid. El mal estado del edificio y las circunstancias del momento hicieron inviable el proyecto, por lo que una parte de las obras es enviada a la Academia de San Fernando. Se conserva el inventario de las que fueron trasladadas, entre las que figuran “un éxtasis de San Francisco, muy maltratado y sin bastidor”; “un cuadro igual al anterior. Representa a San Diego que distribuye la limosna a los pobres, muy maltratado. Sin bastidor”; finalmente “un cuadro de 11 1/2 palmos de alto por 8 escasos de ancho. Representa la Resurrección de Ntro. Señor. Autor Murillo. Estropeado”⁵. En los tres casos se hace constar su deterioro y el hecho de que las telas llegan sin bastidor, lo que nos documenta que la primera de las intervenciones poco afortunadas de que fueron objeto tuvo lugar en la Academia.

perfume, a skull and a cross. The first recalls the Gospel episode where she lies at Jesus' feet, the skull is an ever-present reminder of earthly mortality, and the cross symbolises eternal salvation. The last two are elements appearing frequently in the iconography of penitent saints.

Like all the works that the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando has held in its collection, this *Mary Magdalene* has been the object of a number of poorly documented restorations. Only after a recent cleaning and detailed analysis of the canvas has it been possible to ascertain the original state of the painting as conceived by the artist. This observation is important because the black background against which the lighted face and hands of the saint stand out today was originally much softer. In the X-radiograms we took in 2013, before deciding to proceed with the cleaning of the work at the Instituto del Patrimonio Cultural de España, a sky of uneven tones showed through. There was perhaps also a back to the cave, now totally lost under a layer of strongly oxidised varnish and some repaintings that have accentuated the contrast between the background and the bright parts of the face and hands. Owing to these recent discoveries, we shall have to revise much of what has been said about the Caravaggese influence on the young Murillo. After entering the Academia de San Fernando, the picture was immediately used for the teaching purposes that had been assigned to it. Not long afterwards, the young Aragonese engraver Simón Brieua, a pupil of Manuel Salvador Carmona, made a drawing of it, intended for engraving and dated 1781. No details of the background are recorded, but the hair of the penitent saint is shown clearly, as are the jar of perfume and the cross resting on a skull, habitual symbols in the iconography of the Magdalene.



Éxtasis de San Francisco de Asís. 1645-1646. 172x183 cm.
Éxtasis de San Francisco de Asís. 1645-1646. 172x183 cm.

Éxtasis de San Francisco de Asís. Este cuadro pintado entre 1645 y 1647 aproximadamente pertenece a una serie destinada para el claustro chico del convento de San Francisco en Sevilla⁶. Se considera el primer encargo de importancia que recibió el joven Murillo, cuando aún no habían cumplido los treinta años y se estaba abriendo camino en una ciudad que contaba con maestros de alto nivel y reputación. El episodio que nos transmite está basado en un episodio de la vida del santo recogida por San Buenaventura, su primer biógrafo. Cerca ya el momento de su muerte sintió el deseo de ser reconfortado oyendo música. En un cierto momento oyó una música celestial que

The other three pictures by Murillo that entered the Academia in 1813 came from the Convento del Rosario [Convent of the Rosary] in Madrid, where an attempt had been made under Joseph Bonaparte to set up a Museum. The poor state of the building and the circumstances of the time made the project unviable, and some of the works were therefore sent to the Academia de San Fernando. The inventory of the pieces that were transferred has been preserved, and includes “an ecstasy of St Francis, badly mistreated, no stretcher”; “a picture like the previous one. It represents St Didacus distributing alms to the poor, badly mistreated. No stretcher”; and finally “a picture with a height of 11 1/2 palms and a width of barely 8. It represents the Resurrection of Our Lord. Artist Murillo. Spoilt”.⁵ In all three cases, it is noted that the works were deteriorated and that the canvases

interpretaba un ángel. El tema se hizo muy popular y fue representado por Francisco Vanni, Domenichino, Guercino y otros.

En la parte inferior hay una cartela explicativa, como era frecuente en estas series en las que se querían recoger y resaltar hechos memorables de la vida del santo. Leemos en ella: "Martirio Dulce, Gloria Repetida/Ilegado siente el Serafín humano/en su mortal dolor halla la vida/en su tormento, gozo soberano/crece el amor y en una y otra herida/ anima incendios de su ardor ufano/pide aliento a Dios hombre y dale aliento de un ángel la dulçura y instrumento."

En algún momento se ha considerado que este cuadro pertenecía a una época en la que el artista todavía no estaba plenamente formado. Esta opinión estuvo basada en una cierta torpeza que se veía en el acabado de la obra. La reciente restauración realizada, en el Instituto del Patrimonio Cultural de España, por la experta mano de María Dolores Fúster ha puesto de manifiesto que el cuadro estaba excesivamente restaurado con repintes. Varias intervenciones habían llegado a cubrir hasta tal punto la superficie original de la obra que apenas podía ponerse en plano de igualdad con otras del maestro sevillano. La reciente limpieza nos muestra una obra exquisita en la que se han recuperado partes que apenas podían verse con la calidad que realmente tenían. Esto ocurre con el oscuro hábito con rayas en el que apenas se percibía el movimiento de la tela, lo que se creyó un rasgo de inmadurez en el artista. Vemos ahora por vez primera un cuadro que ha estado oculto detrás de intervenciones poco expertas durante casi dos siglos.

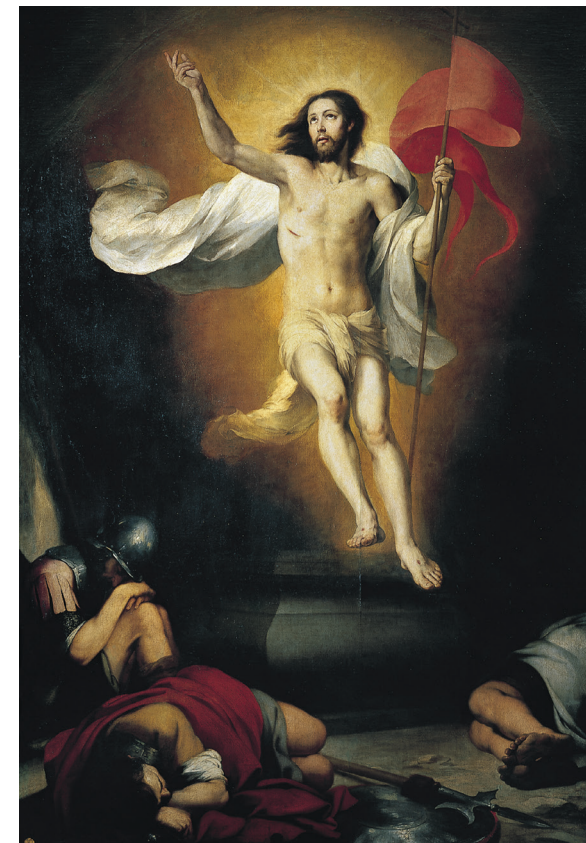
Este cuadro es obra de hacia 1645-46, junto con otro del mismo claustro en el que está San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres. Ambos ingresaron en la Academia, procedentes del depósito que se había hecho en el convento del Rosario de Madrid, después de la ocupación napoleónica. Habían estado primero en el Alcázar de Sevilla (1810), por orden de José Bonaparte, de allí pasaron al museo del Convento del Rosario (1811) y finalmente a la Academia de Bellas Artes en 1813.

lacked stretchers on arrival, which tells us that the first of the unfortunate interventions to which they were subjected took place at the Academia.

Ecstasy of St Francis of Assisi. Painted between approximately 1645 and 1647, this picture belongs to a series produced for the small cloister at the friary of San Francisco in Seville.⁶ This is considered the first major commission received by the young Murillo, not yet thirty, who was starting to make his way in a city with highly reputed master painters of proven skill. The episode related here is based on the account in the life of the saint by St Bonaventure, his first biographer. As St Francis approached death, he felt a need to be comforted by music. At a given moment, he heard celestial music played by an angel. The subject became very popular, and was depicted by Francisco Vanni, Domenichino, Guercino and others.

In the lower part there is an explanatory cartouche, a frequent feature of a series that was intended as a celebratory compilation of memorable events in the saint's life. It reads: "Sweet Martyrdom, Repeated Glory / feels the human Seraph upon arrival / in his mortal sorrow he finds life / in his torment, supreme bliss / love grows in one wound and the other / it fans the fires of his keen ardour / he asks God made man for encouragement, and encouragement is given to him by the sweetness and instrument of an angel."

It has been thought in the past that this picture belonged to a period when the artist was not yet fully trained, an opinion based on what was seen as a certain clumsiness in the work's finish. The expert restoration recently carried out at the Instituto del Patrimonio Cultural de España by María Dolores Fúster has made it evident that the picture was over-restored with repainting. Several interventions had covered the original surface of the work to the point where it could scarcely compare with other works by the Sevillian master. The recent cleaning shows us an exquisite painting, with parts recovered that could barely be seen before in their true quality. An example is the dark habit with its folds, the movement of whose cloth was barely discernible. This was thought to be a sign of the artist's immaturity. For the first time in nearly two centuries, we now see a picture



La Resurrección del Señor

1650-1600

243x164

La Resurrección del Señor

1650-1600

243x164

La Resurrección del Señor⁷. Al igual que el anterior, este lienzo fue llevado en 1810 al Alcázar de Sevilla. De allí se traslada a París por orden del mariscal Soult y, finalmente, se trae a la Academia de San Fernando en 1813, donde se restaura y queda para la enseñanza.

Originariamente estuvo en la capilla de la Expiración en el convento de la Merced

that was hidden beneath maladroit interventions.

This picture dates from about 1645-46, as does another from the same cloister showing St Didacus of Alcalá feeding the poor. Both were transferred after the Napoleonic occupation from the Convento del Rosario in Madrid, where they had been deposited, to the Academia. They had previously been taken in 1810, by order of Joseph Bonaparte, to the Alcázar [Royal Fortress] in Seville. From there they went to the Convento del Rosario in 1811, and finally to the Academia de Bellas Artes in 1813.

The Lord's Resurrection.⁷ Like the previous painting, this canvas was taken in 1810 to the Alcázar in Seville. From there it was transported to Paris by order of Marshal Soult, and it was finally brought in 1813 to the Academia de San Fernando, where it was restored and used for teaching purposes.

Calzada de Sevilla. Fue el tema central de un altar, hoy perdido, en el que brillaba la figura resplandeciente de Cristo a cuyos pies yacen, en primer término, los soldados dormidos que Murillo trata en posiciones de escorzo muy acusado. La figura de Cristo se eleva iluminando como una gran llama el fondo oscuro del cuadro. La parte superior formaba un medio punto que, en la restauración del XIX, fue objeto de modificación para hacerlo rectangular. De este modo la obra pierde parte del simbolismo con el que Murillo quiso evocar el espacio celeste.

Se fecha hacia 1655, cuando el artista se encuentra en plena madurez y reconocimiento. Es el momento en que está plenamente comprometido con la formación de jóvenes artistas, en una Academia de Pintura que había creado con Herrera el Mozo en Sevilla. Su gran preocupación es la enseñanza de la anatomía y en esta obra contemplamos el que se ha considerado uno de los mejores estudios del cuerpo humano en la pintura de su tiempo.

It was originally in the Chapel of the Expiration at the convent of La Merced Calzada in Seville, where it was the central image of an altarpiece, now lost. In the foreground, at the feet of the resplendent figure of Christ, lie the sleeping soldiers, whom Murillo paints in severe foreshortening. The rising figure of Christ illuminates the dark background of the picture like a great flame. The upper part formed a round arch that was modified during the 19th century restoration to make the picture a rectangle. The work thus lost part of the symbolism intended by Murillo to evoke the celestial space.

It dates from about 1655, when the artist was at the height of his maturity and fame. Murillo was at that stage fully committed to the training of young artists at an Academy of Painting he had set up in Seville with Herrera the Younger. His great concern was the teaching of anatomy, and this work has been considered one of the finest studies of the human body in the painting of the time.

- 1 Clemente Barrera, Javier Blas, Juan Carrete y Jose Miguel Medrano, *Calcografía Nacional: Catálogo General*, Madrid, 2004, vol II, p. 539 ss. Grabado de Manuel Barco por dibujo propio del *Éxtasis de San Francisco*, fechado en 1881.
Clemente Barrera, Javier Blas, Juan Carrete and Jose Miguel Medrano, *Calcografía Nacional: Catálogo General*, Madrid, 2004, vol II, p. 539 ff. Engraving by Manuel Barco of his own drawing of *The Ecstasy of St Francis*, dated 1881.
- 2 Se incluyen en la serie de los *Cuadros Selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, cuyos grabados se publicaron entre 1870 y 1885 con dibujos y grabados de Ricardo Franch, Manuel Barco y José Fernández Olmos y Federico Navarrete.
They are included in *Cuadros Selectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, a series of engravings of selected pictures at the Academia that were published between 1870 and 1885, with drawings and engravings by Ricardo Franch, Manuel Barco, José Fernández Olmos and Federico Navarrete.
- 3 RABASF, Archivo-Biblioteca, Actas 5 de marzo de 1781.
RABASF, Archive-Library, Actas [Records of Proceedings] of 5 March 1781.
- 4 María Dolores Antigüedad y Amaya Alzaga, *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2011, p. 24.
María Dolores Antigüedad and Amaya Alzaga, *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en los siglos XVIII y XIX*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2011, p. 24.
- 5 RABASF, Archivo-Biblioteca, 3-618, Depósitos de la Guerra de Independencia, 1813.
RABASF, Archive-Library, 3-618. Deposits from the War of Independence, 1813.
- 6 Enrique Valdivieso, Murillo. *Catálogo razonado de Pinturas*, Madrid, 2010, p. 259 ss.; Odile Delenda, "El Claustro Chico del Convento Casa Grande de San Francisco", en *El Joven Murillo* (cat. exp.), Bilbao/Sevilla, 2009, p. 201.
Enrique Valdivieso, Murillo. *Catálogo razonado de Pinturas*, Madrid, 2010, p. 259 ff.; Odile Delenda, "El Claustro Chico del Convento Casa Grande de San Francisco", in *El Joven Murillo* (exh. cat.), Bilbao/Seville, 2009, p. 201.
- 7 Enrique Valdivieso, *op. cit.* p. 73 ss y 306.
Enrique Valdivieso, *op. cit.*, p. 73 ff. and p. 306.

Restauración de las cuatro pinturas de Bartolomé Esteban Murillo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

M^a Dolores Fúster Sabater

Restauradora de pintura del Instituto del Patrimonio Cultural de España

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando posee cuatro obras de Murillo pertenecientes a su primera etapa artística. Dos de ellas, de notable tamaño, formaron parte de la serie de once cuadros que pintó para el llamado "Claustro chico" del Convento de San Francisco de Sevilla: *San Francisco confortado por un ángel* y *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres* (no presente en la exposición). Se trata del primer encargo significativo que Murillo recibió al ser nombrado Maestro pintor, datándose en torno a 1645. *La Magdalena* fue pintada entre 1650 y 1655 y es más reducida de tamaño. *La Resurrección del Señor* es una obra de gran formato que proviene de la capilla de la Expiación del Convento de la Merced Calzada de Sevilla y se data entre 1650 y 1660. Tenemos, pues, un abanico de unos 15 años en la ejecución de unas pinturas que pueden aportar claves importantes sobre la evolución de las técnicas pictóricas empleadas por el artista en el comienzo de su carrera.

El estado de conservación de las obras es, desgraciadamente, precario, pues la vida que soportaron hasta ser incluidas en la colección de la Academia fue muy azarosa. Todas ellas fueron trasladadas al extranjero de forma furtiva y sin garantías y se recuperaron in extremis para la colección del museo. *La Magdalena* viajaba de manera clandestina hacia el mercado europeo a pesar de la prohibición del rey Carlos III de exportar pinturas de Murillo fuera de España. Aprehendida en la aduana de Agreda en 1780 entró en la Academia en ese mismo año. Las otras tres pinturas fueron robadas por las tropas de Napoleón durante la Guerra de la Independencia y llevadas a Francia entre 1811 y 1812, después de pasar una temporada almacenadas de forma discutible en los

Restoration of the four paintings by Bartolomé Esteban Murillo at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

María Dolores Fúster Sabater

Painting restorer, Instituto del Patrimonio Cultural de España

The Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [Royal Academy of Fine Arts of St Ferdinand] owns four works by Murillo belonging to his earliest artistic phase. Two of them, of considerable size, formed part of the series of eleven pictures he painted for the so-called "claustrito chico" [small cloister] of the friary of San Francisco in Seville: *St Francis Comforted by an Angel* and *St Didacus of Alcalá Feeding the Poor* (not in the exhibition). Dated around 1645, this was the first significant commission received by Murillo after qualifying as a Master painter. *The Magdalene* was painted between 1650 and 1655, and is smaller in size. *The Lord's Resurrection* is a large-format work that comes from the Chapel of the Expiation at the convent of La Merced Calzada in Seville, and dates from between 1650 and 1660. We thus have a span of about 15 years for the execution of a set of paintings which could well yield important information about the development of the pictorial techniques used by the artist at the start of his career.

The state of conservation of the works is unfortunately precarious, as they suffered a number of vicissitudes before entering the collection of the Academia. All of them were smuggled abroad with few or no precautions and retrieved *in extremis* for the museum's collection. *The Magdalene* was travelling clandestinely towards the European art market, despite King Charles III's ban on exporting paintings by Murillo from Spain, when it was apprehended by customs officials in Agreda in 1780, and

Reales Alcázares de Sevilla. Se recuperaron en diversas circunstancias y se depositaron en la Academia a lo largo de 1813. Todos estos almacenajes y traslados ejecutados sin garantías no ayudaron a la conservación de unos cuadros ya antiguos y degradados por el tiempo. Los lienzos tuvieron forzosamente que ser desclavados y enrollados para los viajes, lo que dañó irremediabilmente las telas en las zonas cercanas a los bordes; vemos en ellos importantes roturas que indican que dichos desmontajes no fueron excesivamente cuidadosos, apareciendo en algunos casos importantes pérdidas de material. Todas estas faltas de los soportes se tradujeron también en diversas pérdidas en la capa de color.

Los peores daños se encuentran en las dos pinturas del Convento de San Francisco porque, al ser retiradas por los franceses, llevaban 150 años colocadas en un claustro abierto y soportando condiciones climáticas extremas entre el calor del verano y la humedad fría del invierno sevillano. Ponz¹ se hace eco en 1780 de las malas condiciones que presentaban entonces, aunque comenta que se protegían con unas cortinas que se descorrían en las festividades, o cuando un viajero interesado lo solicitaba, en lo que se puede considerar como un notable ejemplo de conservación preventiva por parte de sus responsables. Ceán Bermúdez también comenta esta serie de Murillo en una monografía publicada en 1806 y recogida por Diego Angulo², donde dice textualmente "...la lástima es que todos estos lienzos van por la posta a la ruina". *La Magdalena* y *La Resurrección del Señor*, siempre guardados en edificios cerrados, no sufrieron tantos inconvenientes.

it entered the Academia that same year. The other three paintings were stolen by Napoleon's troops during the Peninsular War, and were taken to France between 1811 and 1812 after being stored for a time in dubious conditions at the Reales Alcázares [Royal Fortress] in Seville. They were recovered in various circumstances and deposited at the Academia in the course of 1813. Being moved and stored so often without due care did little to aid the conservation of a group of pictures that were already old and worn by time. The canvases had to be untacked and rolled for travelling, which did irreparable damage to the fabric in the areas near the edges. Large tears are observable, indicating that the pictures were not dismantled with much care, and in some cases there are major losses of material. This damage to the supports also entailed various losses in the paint layer.

The worst damage is found in the two paintings from the friary of San Francisco, since when they were removed by the French, they had hung for 150 years in an open cloister, withstanding the extreme climatic conditions of Seville's hot summers and cold, wet winters. Ponz¹ remarked in 1780 on their poor condition at that time, although he also says they were protected by curtains that were opened during feasts or when an interested visitor asked to see them, which may be regarded as a noteworthy example of preventive conservation on the part of the friars responsible. Ceán Bermúdez also comments on this series by Murillo in a monograph published in 1806 and compiled by Diego Angulo². There he says textually: "... the pity is that all these canvases are going post-haste to wrack and ruin." *The Magdalene* and *The Lord's Resurrection* did not suffer these inclemencies as they were always kept in closed buildings.

Besides the damage done to the canvases and paint layers, we must add the dirt accumulated over the years, together with possible attempts to "revive" the paintings with traditional homespun remedies such as potatoes, onions or pork fat, and the layers of varnish added later, which inevitably oxidised and darkened the paintings.

The thick, oily preparations applied by the painter at the start of his career turned rigid and brittle in the course of time, particularly when displayed in the extreme conditions mentioned above. According to Angulo,³ one of the eleven paintings in the series, *Two Franciscans* (now in Ottawa), was bought by the English writer and Hispanist Richard Ford in 1831 from the British vice-consul in Seville, Julian B. Williams. As Ford relates in his letters, Williams explained that the French did not take the picture away from Seville because it was so stiff they were unable to roll it up.

This must have been the panorama when the paintings reached the Academia in the late 18th and early 19th centuries: deformed, stiff and torn canvases that had been untacked and rolled, with losses of both fabric and colour and an abundance of accumulated dirt. This is confirmed by the Academia's *Historical Inventories*, which also record how the paintings were subsequently exhibited and accordingly restored. *The Magdalene* is already listed in the inventory of 1796-1805⁴ as mounted



Estucado de lagunas.
Estucado de lagunas.

Proceso de limpieza
de barnices y
repintes antiguos
Proceso de limpieza
de barnices y repintes
antiguos



A los daños causados en los lienzos y capas de color hemos de añadir la acumulación de suciedad producida con los años y los posibles intentos de "reavivar" las pinturas por medio de remedios caseros y tradicionales, como el uso de patatas, cebollas o tocino y las capas de barniz añadidas que se volvían irremediabilmente a oxidar y oscurecían más las pinturas.

Las preparaciones gruesas y oleosas que aplicaba el pintor en sus primeros momentos se hicieron rígidas y quebradizas con el paso del tiempo; más aún en las condiciones extremas de exposición comentadas. Según Angulo³, una de las once pinturas de la serie, *Dos franciscanos*, ahora en Ottawa, fue comprada por el escritor e hispanista inglés Richard Ford en 1831 al vicecónsul inglés en Sevilla, Julian B. Williams. Según recoge Ford en sus cartas, Williams explicaba que los franceses no se llevaron ese cuadro de Sevilla porque estaba tan rígido que no les fue posible enrollarlo.

in a gilt frame. *The Lord's Resurrection* is cited in the 1817 inventory⁵ as located in the room preceding the Library. The two paintings from the friary of San Francisco are listed in the 1824 inventory,⁶ with certain errors, as rolled and in poor condition in the "Sala Obscura" [Dark Room], and they do not appear at all in that of 1829. There is no further trace of them until some photographs of 1910, now in the Moreno Archive, where they appear with their gilt frames and present a state of conservation similar to today's.

From this information, we know that the first two paintings, the best preserved, were restored shortly before they entered the Academia, while the works from the friary of San Francisco took longer to receive attention. We have no records or reports on the treatments applied, but we can be sure they were carried out by good professionals who knew their job. While it is true that the criteria governing restoration at the start of the 19th century were very different from those of today, it is also evident that these interventions put a halt to the drastic deterioration of the four pictures, enabling them to come down to us in acceptable conditions. It was then that the original canvases were relined with strong new fabrics, preventing further loss of the paint layer. Although old, these linings proved so effective that they could be retained in the current restoration, with the exception of *St Francis Consoled by an Angel*, which had become virtually detached from its backing and had to be completely relined. This is important in the case of *The Magdalene*, since it has enabled us to preserve both the lining and the original stretcher, which was in extremely good condition, and so safeguard an assembly dating from the late 18th century.

Tal debía ser el panorama al llegar las obras a la Academia a fines del siglo XVIII y principios del XIX: lienzos desclavados, enrollados, deformados, rígidos, desgarrados, con pérdidas de tejido y color y con abundante suciedad acumulada. De ello se hacen eco los *Inventarios históricos* de la Academia, así de cómo se fueron exponiendo y, por ello, restaurando las pinturas. *La Magdalena* ya aparece en el Inventario de 1796-1805⁴ montada en un marco dorado. *La Resurrección del Señor* se cita colocada en la sala anterior a la Biblioteca en el inventario de 1817⁵. Las dos pinturas del Convento de San Francisco aparecen reflejadas —con ciertos errores— como enrolladas y en mal estado en la “Sala oscura” en el Inventario de 1824⁶ y no se nombran en el de 1829. No hay nuevas noticias suyas hasta unas fotografías de 1910 del Archivo Moreno, donde aparecen ya guarnecidas en los marcos dorados y en un estado de conservación semejante al actual.

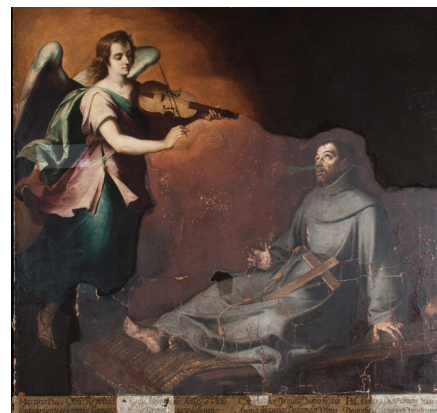
Por estas informaciones sabemos que las dos primeras pinturas, mejor conservadas, se restauraron poco después de su entrada en la Academia, mientras las obras del Convento de San Francisco tardaron más en ser atendidas. No tenemos noticias ni informes de estos tratamientos, pero podemos afirmar que se realizaron por buenos profesionales que conocían el oficio. Bien es cierto que los criterios sobre la restauración que había a principios del XIX difieren mucho de los actuales, pero es evidente que las intervenciones frenaron el drástico deterioro de los cuatro cuadros que han podido llegar a nuestros días en condiciones aceptables. Se forraron o re-entelaron entonces los lienzos originales sobre tejidos nuevos y fuertes, evitando nuevas pérdidas en la capa de color. Aunque antiguas, esas forraciones fueron tan eficaces que se han podido mantener en el tratamiento actual, exceptuando el caso del *San Francisco consolado por un ángel* que, al estar prácticamente despegado, hubo de ser forrado de nuevo. Es importante el caso de *La Magdalena* porque hemos podido conservar la forración y el antiguo bastidor, en notable buen estado, salvaguardando así un conjunto realizado a finales del siglo XVIII.

Peores consecuencias tuvieron las limpiezas aplicadas a las pinturas porque produjeron los llamados “barridos” o desgastes superficiales del color, debidos a los productos sumamente agresivos que se usaban en la época. Por último se disimularon las pérdidas con “envolturas” de gruesos repintes para completar las obras; repintes estos más antiguos hechos con óleo. Pero no sólo se pretendió con ellos dejar las pinturas como nuevas, sino que se intentó aumentar el “tenebrismo” que entonces se atribuía al arte español, oscureciendo artificialmente sus fondos para hacer resaltar sobre ellos unas figuras excesivamente limpias. Con ello sólo se consiguió descompensar las composiciones, tanto cromática como estéticamente, ocultando el juego de luces y

Far worse were the consequences of the cleanings carried out on the paintings, since the extremely aggressive products used at the time wore away at the colour film. Finally, losses were disguised with thickly applied inpainting to make the works appear complete, with oils used in the oldest cases. The purpose of this, however, was not only to leave the pictures looking like new, but an attempt was also made to increase the “tenebrism” then attributed to Spanish art, artificially darkening the backgrounds to make the excessively clean figures stand out against them. All that was achieved with this was to unbalance the compositions both chromatically and aesthetically, concealing the interplay of lights and shadows that the artist had so skilfully deployed to add volume and “air” to the more distant planes of the scene.

The variety of stucco fills and inpaintings added in later periods, now with materials lighter than oil, indicates that the four paintings were subjected to new treatments on a number of occasions, although these were fairly superficial interventions that simply added more layers of paint and varnish to those already existing.

When the paintings arrived at the Instituto del Patrimonio Cultural de España [Institute for the Cultural Heritage of Spain, IPCE] for their new restoration, we established that conservation treatments were less essential and necessary in this case than the elimination of all the previously



La pintura durante el proceso de limpieza.
La pintura durante el proceso de limpieza.



Estucado de lagunas.
Estucado de lagunas.

sombras sabiamente trabajado por el artista para añadir volumen y “aire” en los planos posteriores de las escenas.

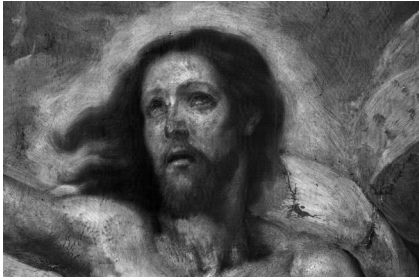
La variedad de estucos y repintes añadidos en épocas posteriores —ya con materiales más ligeros que el óleo— dan idea de que las cuatro pinturas fueron sometidas a nuevos tratamientos en varias ocasiones, aunque se trató de actuaciones bastante superficiales que simplemente añadieron más capas de repintes y barnices a las ya existentes.

Al llegar las pinturas al Instituto del Patrimonio Cultural del España para su nueva restauración, constatamos que los tratamientos de conservación no eran tan necesarios ni fundamentales en estos casos como la eliminación de todos esos materiales añadidos antiguamente y ya degradados. De esta forma, juzgamos primordial la recuperación y puesta en valor de las auténticas obras de Murillo parcialmente ocultas bajo ellos. Para llevar a cabo los tratamientos, en el IPCE se actúa siguiendo un protocolo que divide el trabajo en varias etapas complementarias:

En primer lugar se realiza una investigación exhaustiva de los cuadros, porque antes de actuar sobre ellos es fundamental conocer las obras desde todos los puntos de vista posibles: el histórico-artístico; el de los materiales constitutivos y las técnicas empleadas en su ejecución; el de la vida material soportada desde su creación hasta nuestros días; el de los añadidos aplicados posteriormente y su composición, así como

added materials, which were now degraded. Our priority therefore became the recovery and full appreciation of the genuine Murillo paintings that were partially concealed beneath them. At the IPCE, such treatments are carried out in accordance with a protocol that divides the work into several complementary phases.

First of all, exhaustive research is conducted on the paintings, since before acting on them it is essential to know about them from every possible angle. This includes the art historical analysis; that of the constituent materials and techniques employed in the work’s execution; that of the material vicissitudes it has undergone from its creation to the present day; and that of the later additions and their composition, and the real possibilities of eliminating them without damaging the original components. This knowledge is attained by using both direct sensory studies and analytical techniques at the service of the study of artworks. Physical analyses are thus carried out, such as X-radiograms, infrared reflectograms and ultraviolet fluorescences, which help to determine the way the painting was made, the damage it has suffered in the course of time, and the layers added during early restorations. In the meantime, chemical analyses of small microsamples identify the materials



La Resurrección del Señor.

Detalle de la imagen radiográfica antes de comenzar el tratamiento de restauración.

La Resurrección del Señor. Detalle de la imagen radiográfica antes de comenzar el tratamiento de restauración.

las posibilidades reales de su eliminación sin dañar a los componentes primitivos, etc. Para alcanzar este conocimiento se utilizan tanto estudios sensoriales directos como técnicas analíticas al servicio del estudio de las obras de arte. Se acometen, así, análisis físicos como radiografías, reflectografías de infrarrojos y fluorescencias de ultravioletas, que ayudan a determinar la manera en que se realizó la pintura, los daños que se han producido en ella con el paso del tiempo o las capas añadidas durante las restauraciones antiguas. Por otra parte, los análisis químicos de pequeñas micromuestras caracterizan los materiales utilizados en preparaciones y pinturas originales, su distribución estratigráfica y las mezclas de colores que aplicó el pintor. Estos estudios no sólo ayudan a conocer la problemática de una obra de cara a su restauración, sino que aportan datos significativos para poder alcanzar una visión completa de la producción de un artista y de la evolución de sus técnicas de trabajo.

Es así mismo imprescindible elaborar una documentación fotográfica exhaustiva que sirva como fiel testigo de todos los pasos seguidos durante el proceso de restauración.

Una vez reunidos los resultados de los análisis se decide sobre ellos cuáles son los procedimientos más idóneos para cada obra concreta. En el caso del *San Francisco consolado por un ángel* la actuación tuvo que ser más extrema debido a su delicado estado de conservación; fue necesario desforrar y volver a re-entelar el lienzo antes de proceder a la limpieza de la pintura. En los demás casos no fueron necesarias medidas previas de conservación o fijación y se decidió mantener las forraciones antiguas, por lo que se procedió directamente a aplicar el tratamiento de limpieza. Se completó la eliminación de todos los repintes, barnices y estucos existentes, recuperando las pinturas originales en su verdadero estado de conservación. Tras las limpiezas se fijaron las capas originales de imprimación y color con materiales de origen natural afines a los utilizados por el artista, para ayudar al mantenimiento y estabilidad de las obras en el futuro.

used in original preparations and paints, their stratigraphic distribution, and the colour mixes applied by the painter. These studies not only help to determine the specific problems involved in a work's restoration but also contribute significant data for reaching a full understanding of an artist's production and the development of his working techniques.

It is also essential to make an exhaustive photographic record documenting every step taken during the restoration process.

Once the results of the analyses have been gathered, they are used to decide on the most appropriate procedures for each specific artwork. In the case of St Francis Consoled by an Angel, its delicate state of conservation made a more extreme intervention necessary. The canvas had to be removed from its backing and relined before the cleaning of the painting could commence. In the other cases, no previous conservation or consolidation measures were necessary, and it was decided to retain the original linings. This made it possible to proceed directly to the cleaning treatment. All the inpaintings, stucco fills and varnishes were completely removed, and the original

Sobre las pinturas originales, ya recuperadas y estabilizadas, se realizaron *reintegraciones cromáticas* para devolverles una visión general completa y lo más ajustada posible a lo que Murillo quiso expresar en cada una de ellas. Los materiales empleados en estos procesos serán fácilmente reversibles sobre el óleo original, es decir, podrán ser fácilmente eliminados en actuaciones venideras sin dañar a los materiales originales.

Con estos tratamientos de conservación, limpieza y reintegración se ha conseguido recuperar en todo lo posible unas pinturas de gran calidad artística e indudable interés histórico, que la acción coordinada del tiempo y de diversos y lamentables sucesos históricos, junto a la superposición de capas de pintura añadidas en diferentes restauraciones, habían logrado enmascarar tristemente.

paintings were thus recovered in their true state of conservation. After cleaning, the original layers of priming and colour were consolidated with natural materials assimilable to those used by the artist, so helping to ensure the maintenance and stability of the works in the future.

Once the original paintings had been recovered and stabilised, chromatic reintegrations were performed to restore them as fully and accurately as possible to what Murillo wished to express in each one. The materials used in these processes must be easily reversible on the original oil, meaning they can easily be removed in future restorations without damaging the original materials.

With these conservation, cleaning and reintegration treatments, we have gone as far as possible towards retrieving some paintings of great artistic quality and undoubted regrettable historical interest, which had sadly been masked by the joint action of time, with its various regrettable historical events, and the superimposition of added layers of paint in different restorations.

1 Antonio Ponz, *El viage de España*, vol. IX, iii, pp. 31-33

Antonio Ponz, *El viage de España*, vol. IX, iii, pp. 31-33.

2 *Ibidem*

Ibidem

3 Diego Angulo Íñiguez, *óp. cit.*, vol II, pp. 12-13.

Diego Angulo Íñiguez, *op. cit.*

4 *Noticia de las pinturas que posee la Real Academia de San Fernando según el orden de su numeración.* — [1796-1805]. - 41 h. - Manuscrito. — Signatura actual 2-57-2 "6. Santa María Magdalena, original de Murillo, su alto dos varas, y una y media de ancho, con marco dorado".

Noticia de las pinturas que posee la Real Academia de San Fernando según el orden de su numeración. — [1796-1805]. - 41 h. - Manuscript.— Current catalogue no. 2-57-2. "6. Santa María Magdalena, original de Murillo, su alto dos varas, y una y media de ancho, con marco dorado" [6. Saint Mary Magdalene, original by Murillo, two yards high and one and a half wide, with gilt frame].

5 *Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1817...* - Madrid, Fuentenebro, 1817. - 64 h. - Signatura SLR-061-ACA "[P.30], Sala que da paso a la Biblioteca- Cuadros... nº 257. La Resurrección del Señor, de Murillo".

Catálogo de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en este año de 1817... - Madrid, Fuentenebro, 1817. - 64 h. - Catalogue no. SLR-061-ACA "[P.30], Sala que da paso a la Biblioteca- Cuadros... nº 257. La Resurrección del Señor, de Murillo" [P.30, Room leading into the Library. - Pictures... No. 257. The Lord's Resurrection, by Murillo].

6 *Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando.*

— 1824. — [139] h. - Manuscrito. - Signatura 3-620 [f.84r]: "Sala Obscura en la misma que fue de Geometría... Un rollo donde se hallan dos cuadros: - San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres. Cuadro roto y muy estropeado. Alto 6 pie s, ancho 6 pies 4 pulgada s. De Murillo. - Otro san Diego en éxtasis y un ángel. Enteramente roto y muy descascarado. Compañero del anterior, pintado según su colorido por Zurbarán". *Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando.* — 1824. — [139] h. - Manuscript. - Catalogue no. 3-620 [f.84r]: "Sala Obscura en la misma que fue de Geometría... Un rollo donde se hallan dos cuadros: - San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres. Cuadro roto y muy estropeado. Alto 6 pie s, ancho 6 pies 4 pulgada s. De Murillo. - Otro san Diego en éxtasis y un ángel. Enteramente roto y muy descascarado. Compañero del anterior, pintado según su colorido por Zurbarán" [Dark Room in the former Geometry Room... A roll containing two pictures: - Saint Didacus of Alcalá feeding the poor. Torn and badly damaged picture. Height 6 ft., width 6 ft. 4 inches. By Murillo. - Another St Didacus in ecstasy and an angel. Torn all over with very bad flaking. Pair of the former, painted to match its colouring by Zurbarán].

La lonja en la que Murillo enseñó a pintar

Manuel Romero Tallafigo

Catedrático Emérito de la Universidad de Sevilla

Según la inscripción de la puerta principal, el 14 de agosto de 1598, “començose a a negociar” en la Lonja de Sevilla, mandada hacer por el “cathólico y muy alto y poderoso Don Phelipe segundo, rey de las Españas, a costa de la unibersidad de los mercaderes”. Sobre el solar de las Herrerías del Rey, en los aledaños del Alcázar Real, junto a los atrios del Colegio y Universidad de Santo Tomás, ya las naves de la catedral de Santa María, surgía una gran Lonja. Surgía un nuevo paisaje urbano; del pulido y labra del hierro se pasaba al confuso rumor de voces de cónsules, mercaderes, cargadores, maestros de nao, pilotos... Plumas y tintas de escribanos redactaban matrículas, seguros, juros, averías, quiebras, bancarrotas y memorias de naufragios. Se nutría así uno de los archivos del actual archivo de Indias, el llamado fondo de los Consulados.

La Lonja está en obras la primera mitad del siglo XVII. Los mercaderes comparten protagonismo con arquitectos y aparejadores como Francisco de Mora, Alonso de Vandelvira, Miguel de Zumárraga y Pedro Pérez Falconete. A sus órdenes pululan casi un centenar de personas entre asentadores, arraeces de bateles del río, carpinteros, pedreros, carreteros y alhameles a caballo, sobrestantes, albañiles y peones, que fueron pagados por el gravamen del “tercio del uno por ciento” de toda mercancía y dinero de nacionales y extranjeros que entrara o saliera de Sevilla para las Indias, levante o poniente.

The merchants' exchange, where Murillo taught painting

Manuel Romero Tallafigo

Emeritus Professor of the University of Seville

According to the inscription on the main portal, it was on 14 August 1598 that “trading commenced” at the *Lonja*, or Merchants' Exchange, in Seville, whose construction had been ordered by the “Catholic and most high and powerful Philip the Second, King of the Spains, at the cost of the university of the merchants”. On the former site of the King's Smithies, near the Royal Fortress and next to the courts of the College and University of Santo Tomás, now the aisles of the Cathedral of Santa María, there arose a great mercantile building, and with it a new urban landscape. The sound of beaten and burnished iron now gave way to the mingled voices of consuls, merchants, stevedores, ship's masters and pilots. Scribes dipped their quills, drawing up licences, insurance policies, rights of ownership, damage notifications, failures and bankruptcies, and reports of shipwrecks. These documents fed into one of the archival collections in today's Archive of the Indies, the so-called Archive of the Consulates.

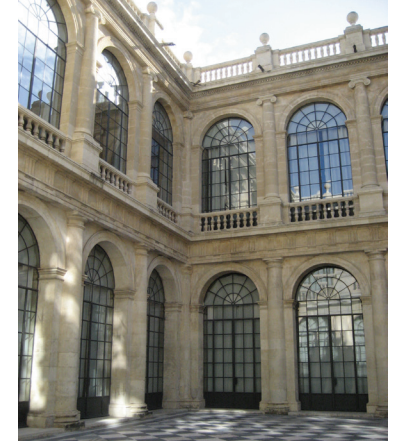
Work continued on the Merchants' Exchange throughout the first half of the 17th century, when architects and surveyors like Francisco de Mora, Alonso de Vandelvira, Miguel de Zumárraga and Pedro Pérez Falconete were to be seen issuing instructions alongside the merchants. Under them was a teeming crowd of nearly a hundred people made up of middlemen, river skiff captains, carpenters, stonemasons, carters, horseback couriers, overseers, builders and labourers, who were paid from the “third of one per cent” levied on all the money and goods, Spanish or foreign, that entered or left Seville for the Indies, eastwards or westwards.

Calcareous stones from Espera, Jerez, Lebrija, Puerto Real, Setúbal, Castromarín and Morón were used for the pillars, lintels and jambs. Piles of lime and bricks were fetched from Triana and Málaga, and dealers from Cádiz and Sanlúcar contributed rich woods from Cuba. Pines arrived by river from the mountains of Segura to make slats and beams. So many teams of men and carts made it necessary to pave the plaza in front of the exchange, now the street named after the archbishop and cardinal Ceferino González.



Lonja, escalera.

Lonja, escalera



Lonja, patio.

Lonja, Patio

Se utilizaron piedras calcáreas de Espera, Jerez, Lebrija, Puerto Real, Setúbal, Castromarín y Morón para pilares, dinteles y jambas; se acarrearón cahíces de cal y ladrillos de Triana y Málaga, y negociantes de Cádiz y Sanlúcar aportaron ricas maderas de Cuba. Los pinares de las sierras del Segura llegaron desde el río para hacer listones y vigas. Tantas recuas y carretas obligaron a empedrar la plaza de la Lonja, la actual calle del cardenal arzobispo Ceferino González.

En ese siglo XVII, antes de que Murillo estableciera una Academia de Pintura, se erige una cruz de jaspe, usada para los juramentos de tratos y contratos, en el centro de la gran plaza, circunvalada por cadenas que defienden la jurisdicción, ya sea la mercantil o la eclesiástica. La planta alta se aboveda con casetones virtuosamente labrados y las quince salas se destinan a piezas, pórticos y recibidores de audiencia, de escribanía, de contaduría, de tesorería, y de estancias para cuerpos de guardia y portería. Rompiendo

In the 17th century, before Murillo established an Academy of Painting, a cross of jasper was set up in the centre of the grand plaza for the swearing of oaths to observe deals and contracts, while around the perimeter were chains to delimit mercantile and ecclesiastical jurisdiction. The upper floor was vaulted with beautifully carved coffering, and its fifteen rooms were used as chambers, antechambers and quarters for audiences, scribes, accountants, treasurers, and the corps of guards and porters. Departing from Juan de Herrera's original idea, only two staircases were built to join the two floors. These are the main staircase, with steps and banisters in calcareous stone from the quarries of San Nicolás del Puerto, and the stone upper staircase, supported only by the walls of the stairwell. The Merchants' Exchange was built so high that it competed on the Seville skyline with the Cathedral, the ecclesiastical focal point. To emphasise its commercial function, it had ten doors opening onto the street. The steps and passages led into a vast and harmonious courtyard with a diaphanous portico of arches and pillars. The galleries and arcades were open *loggia*, roofed but without partitions or glazing. Rainwater was drained off the flat rooftops into a large central cistern that served the whole surrounding district.

The geometry of the Renaissance, with its perfect figures and arithmetical rigour, forcefully articulated a precise square that was intended, as Sebastián de Covarrubias wrote in his *Tesoro de la lengua* [Treasury of the Language], “for traders and merchants to meet inside, since they walk about while doing business.” Juan de Herrera's original project for the Merchants' Exchange was



Boveda. Lonja
Boveda. Lonja



Galería planta alta. Lonja
Galería planta alta. Lonja

con la idea original de Juan de Herrera se instalan únicamente dos escaleras para comunicar las dos plantas: la principal, con peldaños y barandas de piedra calcárea de las canteras de San Nicolás del Puerto, y la superior, con piedra adulcida. La altura de la Lonja de los comerciantes compite en la silueta del paisaje urbano con la de la catedral de los eclesiásticos. Para hacer la lonja más lonja se abren diez puertas a la calle. Las gradas y andenes daban paso a un pórtico diáfano de arcos y pilares, y a un patio, inmenso y armónico. Las galerías y arcadas eran *loggias*, logias abiertas y cubiertas, sin acristalados ni tabiques. Un sistema de desagüe de las azoteas hacia un gran aljibe central y subterráneo que servía agua llovediza a toda la collación del entorno.

already talked of as a “memorable thing” of “grandeur”, and Alonso de Morgado wrote in his *Historia de Sevilla* [History of Seville] of 1587 that “it is being fashioned at full speed... when finished, it will be one of the famous and heroic buildings of the entire Globe.”

This was the building Bartolomé Esteban Murillo knew in the 17th century, when its flow of trade with the Indies had already started to slacken, languishing more and more over the decades, like the port of Seville itself once the main trading houses had relocated to Cádiz. The decline, evident by mid-century, was summed up by the architect Humanes: “A magnificent abandoned building in a marvellous impoverished city.”

On 11 January 1660, by the “grace of the Consulate”, a painting academy was set up in the Merchants’ Exchange, with drawing practice in the evenings. It was housed in one of the rooms on the upper floor, in the north-east corner, looking out towards the Giralda and the Royal Fortress. Laid out on a simple lime mortar floor were benches for drawing, a coal brazier, a pitcher of water, drinking vessels of white clay with one or two handles, an hourglass, oil lamps for lighting the models and shadow casters made of tin, a brass bell for keeping order, and a lead inkwell and sander. The walls were decorated with trophies, canvases and pictures.

Murillo’s work was probably influenced by the numerous Sevillian evenings that he saw as he climbed the staircase and walked along the galleries around the courtyard. Among the diaphanous arcades, he would also have been steeped in the serene atmosphere that was to envelop the celestial orbs of his Immaculate Conceptions. Here, the frame that surrounded and embellished these brushstrokes and touches was the classical arrangement of pilasters and semi-columns, with its interplay of Doric and Ionic, its harmoniously proportioned bays and arcades, and the regular rhythm of its carved triglyphs and metopes.

La geometría de figuras perfectas y rigor aritmético del Renacimiento articularon un edificio, cuadrado contundente y preciso, preparado, como escribía Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua*, “para juntarse en él los tratantes y mercaderes, porque negocian paseando”. Ya desde el proyecto de Juan de Herrera la nueva lonja de mercaderes era “grandeza y cosa memorable”. Alonso de Morgado escribía en 1587 en *Historia de Sevilla* que “se va labrando a toda priesa...será asimismo después de acabada uno de los famosos y heroicos edificios de todo el Orbe”.

Esta fue la lonja que en el siglo XVII conoció Bartolomé Esteban Murillo, la que fue achicando su pulso mercantil hacia las Indias, languideciendo lustro a lustro al igual que el puerto de Sevilla, cuando las principales casas comerciales emigraron a la metrópoli gaditana. Ya a mediados de siglo se hacía patente el declive, resumido así por el arquitecto Humanes: “Un magnífico edificio abandonado en una maravillosa ciudad empobrecida”.

El 11 de enero de 1660 por “merced del Consulado” se instituye en la Lonja una academia para ejercitar el arte de la pintura, donde se practicaba el dibujo en veladas de noche. Se ubicó en una de las salas altas, en el g ángulo nordeste, orientado a la Giralda y al Alcázar. Sobre un sencillo suelo de mortero de cal se instalaron bancas para dibujo, un brasero de carbón, un cántaro de agua, alcarrazas de barro blanco con una o dos asas para beber, un reloj de arena, velones de aceite para iluminar modelos y sombreros de hojalata para sombrearlos, una campanilla de azófar para llamar al orden, y un tintero y salvadera de plomo. Se ornaron sus paredes con trofeos, lienzos y cuadros.

With the arrival of the 18th century, the Merchants’ Exchange lost even more of its original commercial function. People took up residence in its aisles and upper rooms, which they cluttered with “poorly constructed additions”. As many as eleven families lived in “halls, alcoves, kitchens and sewers”. The courtyard, on the other hand, was used as a dance floor during carnivals, a rehearsal space for music bands, and even as a meeting place.

This is probably how Charles III knew it as a child, during the periods spent by his father Philip V at the Royal Fortress, and also how it was known to José de Gálvez, a student at the College of San Acacio who later became Charles’ minister for the Indies. In later life, the two of them, together with the Valencian Juan Bautista Muñoz, were responsible for founding the General Archive of the Indies in that same *Lonja*. Lacking in wooden structures, since it was roofed with stone vaulting, and standing on an elevated platform, the building was unaffected by even the worst flooding of the River Guadalquivir.

Muñoz’s idea was to be “a great enterprise with no equal in all Europe”. The shelving of the archive was to be superior to that of the Royal Library at El Escorial, which was far from “the simplicity, perfection and majesty of ours”. At an expenditure of 958,830 *reales*, the merchants’ and traders’ exchange was turned into the “General Archive of the papers of the Indies”, where, as the Ordinances stated, “duly kept and ordered under the supervision of the archivist and appointed officials, they are to be of the greatest possible use.”

In 1787, when sheaves of papers were being brought in by the cartload, the superintendent and director of the Archive, Antonio de Lara, described the state of the *Lonja*. The new foundation was the “pride” of those “native” to Spain and “the envy and admiration of foreigners”. He related in satisfaction how “three Englishmen who have seen the finished part spoke of it with admiration and enthusiasm”. The outer gallery of the upper floor was enlarged, and the fifteen rooms were reduced to five in order to house the papers from Simancas, Seville, Cadiz, and the Court itself.

The gallery containing the documents was paved with splendid coloured marbles from Málaga, and the shelving cabinets, of mahogany and cedar on a solid plinth of Morón jasper, were “three or four inches thick to prevent damp from reaching the shelves where the documents were to be laid”.

The main staircase became the entrance to the nascent Archive, and was encased in brightly polished coloured jasper. The arches overlooking the courtyard on the upper floor were filled in until Aníbal González glazed them in the 20th century, using iron window frames and white linen

Seguramente, los numerosos atardeceres sevillanos que vio Murillo al subir la escalera y recorrer las galerías del patio, inspiraron su obra. Además palpó también el aire sereno que discurría por los orbes celestes de sus Inmaculadas entre las arcadas diáfanas. El marco que cercaba y guarnecía esos toques y pinceladas, era aquí la labra clásica de pilastras y semicolumnas, con el juego entre dórico y jónico, con la armónica proporción de las arcadas y vanos, y con el ritmo acompasado de las tallas de triglifos y metopas.

Con la llegada del siglo XVIII, la Lonja empobreció más su primitiva función comercial. Casas y hogares de vecinos ocupan sus naves y salas altas que cargaron de “sobrepuestos de mala obra”. Hasta once familias habitaron en “salas, alcobas, cocinas y albañales”. Por otro lado el patio, servía de salón de bailes de carnavales, de espacio de ensayos de las bandas de música, e incluso de espacio de reunión.

Seguramente así la conoció Carlos III, siendo niño, durante las estancias de su padre Felipe V en el Alcázar, y también José de Gálvez, un estudiante del Colegio de San Acacio que sería su ministro de Indias. Ambos, ya maduros, serían protagonistas en 1785 junto al valenciano Juan Bautista Muñoz de la fundación en esa misma lonja del Archivo General de Indias. Edificada sin estructura de madera, con techumbres de bóveda de piedra, y emplazada en una plataforma elevada, la lonja no resultaba alcanzada por las riadas del Guadalquivir en sus mayores crecidas.

La idea de Muñoz fue la de “una empresa grande que no tiene igual en toda Europa”. Las estanterías del archivo debían superar a las de la Biblioteca Real del Escorial, que distaban “mucho de la simplicidad, perfección i magestad de la nuestra”. Con unos gastos de 958.830 reales, la lonja de negociantes y tratantes pasó a ser “Archivo General de los papeles de Indias, donde custodiados y ordenados debidamente al cargo de archivero propio y oficiales produjesen la mayor utilidad posible” (Ordenanzas del Archivo).

En el año 1787, cuando carretas y carretas ya habían traído legajos y legajos de papeles, el superintendente y director del Archivo, Antonio de Lara, narraba el estado de la Lonja. La nueva fundación era “orgullo” para los “naturales” de España y “envidia y admiración de los extranjeros”. Satisfecho, relataba cómo “tres ingleses que han visto la parte concluida hablaban de ella con admiración y entusiasmo”. Se dio mayor dimensión a la crujía exterior de la planta alta, las quince salas, se redujeron a cinco para ubicar los papeles de Simancas, Sevilla, Cádiz, y de la misma Corte.

drapes. The Greco-Roman reminiscences of the building, so well intuited by Juan de Herrera, remained patent during the foundational process of the Archive of the Indies. Standing next to the Royal Fortress, the exchange-turned-archive recalled such models as the Greek Archeion on the hill of Athens, or the Tabularium at the foot of the Roman Capitol, as a solid and emblematic building in the heart of the city or *polis*.

Lucas Cintora, the architect of the Archive, defended his audacious remodelling of Herrera's beauty: “Juan de Herrera thought of making an exchange for traders, and I am thinking of making an Archive.” He created a more secluded splendour for the archive than the open and diaphanous majesty of a commercial exchange. The constant murmur of the traders was succeeded in the Age of Enlightenment by the silence of the bundles of paper resting on their shelves, or by the gentle whispering of the official archivists and researchers. These new inhabitants of the *Lonja* celebrated the rite of officiating historical knowledge on aged papers written in iron gall ink. It was enough to read the papers spread on the desks, breaking the silence of their writing, for the letter of a viceroy or an overseas landowner to come to life. Their reading is pure revelation and inspiration, and the reader is never the same again afterwards.

The Merchants' Exchange was cloaked once more in new majesty when the Archive was equipped with the biggest and best of everything, with no expense spared on the rooms, shelving, floors and stairs. As Juan Bautista Muñoz said, it became “a jewel of a taste and value higher than any of its kind known in Europe.” In the first book of *Los nombres de Cristo* [The Names of Christ],

La crujía que acogió los documentos se enlosó con los esplendorosos mármoles de colores de Málaga, y las estanterías de caoba y cedro sobre un zócalo macizo de jaspe de Morón tenían “tres o cuatro pulgadas de grueso para precaver de humedades a las estanterías que se iban a colocar encima con los legajos”.

La escalera principal se convirtió en la entrada del naciente Archivo y fue recubierta con jaspes coloreados y pulimentados. Los arcos de la planta superior que daban al patio fueron cegados hasta que Aníbal González los acristaló en el siglo XX con carpintería de hierro y velas blancas de lino. Queda patente el sesgo grecorromano que tan bien intuyó Juan de Herrera del Archivo de Indias en su proceso fundacional. La lonja hecha archivo, junto al Real Alcázar, rememoraba el dechado del Arkeion griego en la colina ateniense o del Tabularium al pie del Capitolio romano como edificio emblemático y sólido en el corazón de la polis o la urbe.

Lucas Cintora, el arquitecto y del Archivo defendía su osadía ante la belleza herreriana: “Juan de Herrera pensó en hacer una Casa Lonja, y yo pienso en hacer un Archivo”. Creó una majestad más escondida, propia del archivo, frente a la majestad abierta y diáfana de una lonja comercial. Al murmullo y vocerío de los traficantes sucedió en el siglo de las Luces un silente estar de los legajos en sus estantes o el leve cuchicheo de los oficiales archiveros e investigadores. Estos nuevos habitantes de la lonja celebran en papeles añosos de tintas de agalla y hierro el rito de oficiar el saber histórico. Basta con romper el silencio de la escritura en el legajo leído sobre la mesa y la carta de un virrey o de un encomendero se hace viva. Su lectura es pura revelación e inspiración, tras la cual el lector ya no es el mismo.

La lonja se revistió otra vez de una renovada majestad cuando se dotó al archivo de lo óptimo y lo máximo, sin escatimar en salas, estanterías, solerías y escalera. Se convirtió, según Juan Bautista Muñoz, en “una alhaja de un gusto y un precio superior a cuantos se conocen de este género en Europa”. También Fray Luis de León definió en el libro primero de *Los nombres de Cristo* la majestad contemplada por Murillo en su siglo y por nosotros en 2018: “Porque si cualquiera que entra en algún palacio o casa Real rica y suntuosa, y ve primero la *fortaleza y firmeza* del muro ancho y torreado, y los muchos órdenes de las ventanas labradas, y las *galerías* y los chapiteles que deslumbran la vista, y luego la *entrada* alta y adornada con ricas labores, y después *los zaguanes y patios grandes* y diferentes, y *las columnas* de mármol; y las largas salas y las recámaras ricas, y la diversidad y muchedumbre y orden de los aposentos, hermoseados todos con peregrinas y escogidas pinturas, y con *el jaspe* y el pórfito y el marfil y el oro que luce por los suelos y paredes y techos... y la riqueza de *los aparadores* que no tienen precio... luego conoce que es *mejor y mayor* aquél para cuyo servicio todo aquello se ordena.”

Friar Luis de León also described the splendour witnessed by Murillo in his own century, and by us in 2018: “For if anyone who enters some rich and sumptuous palace or Royal house should see first the *strength and firmness* of the broad and turreted wall, and the many orders of the carved windows, and the *galleries* and the dazzling spires, and then the high *entrance* adorned with rich decoration, and afterwards the *vestibules* and different *large courtyards*, and the marble *columns*, and the long *halls* and rich side rooms, and the diversity and number and order of the chambers, all beautified with rare and select paintings, and with *jasper* and porphyry and ivory and gleaming gold on floors and walls and ceilings... and the richness of the priceless *furnishings*... they then know that the one at whose service all this has been arranged is both *better and greater*.”

Murillo

en el Archivo de Indias

OBRAS DE LA
REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

Archivo General de Indias

Edificio de la Lonja. Av. de la Constitución, 3 . 41071 Sevilla

Horario

Martes a sábado : 9:30 a 17:30 | Domingos y festivos: 1000 a 14:00

Murillo
Sevilla

400
años

Edición 2018



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

NIPO (electrónico): 030-17-060-5

Catálogo de publicaciones del Ministerio:

www.mecd.gob.es

Catálogo general de publicaciones

oficiales: publicacionesoficiales.boe.es

Edita:

© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Documentación
y Publicaciones