

Facultad de Bellas Artes

Grado en Conservación y Restauración de BBCC



**PROYECTO DE REORGANIZACIÓN Y CONSERVACIÓN DE LA COLECCIÓN DE
PINTURAS DEL PALACIO ARZOBISPAL DE SEVILLA**

Trabajo Fin de Grado

Autor: Joaquín Flores Álvarez

Tutora: María Fernanda Morón de Castro

Curso 2020 – 21

Universidad de Sevilla



Facultad de Bellas Artes

Grado en Conservación y Restauración de BBCC

**PROYECTO DE REORGANIZACIÓN Y CONSERVACIÓN DE LA COLECCIÓN DE
PINTURAS DEL PALACIO ARZOBISPAL DE SEVILLA**

TRABAJO FIN DE GRADO

Autor: Joaquín Flores Álvarez

Tutora: Profa. Dra. María Fernanda Morón de Castro

Curso 2020 – 21

Universidad de Sevilla

ÍNDICE

Introducción.....	6
Estado de la cuestión.....	9
Objetivos.....	12
Metodología.....	13
Capítulo I: LA DOCUMENTACIÓN DE LA COLECCIÓN DE PINTURAS.....	15
1.1 Actualización de inventario y registro de obras expuestas y almacenadas.....	65
Capítulo II: LA EXHIBICIÓN DE LA COLECCIÓN DE PINTURAS.....	66
2.1. Valoración de la colección y criterios para su ordenación espacial.....	66
2.2. Selección de espacios expositivos.....	71
2.3. Reorganización de las pinturas y su discurso.....	72
2.4. Estudio del color ambiental.....	82
2.5. Propuesta de señalética y recursos informativos de contenidos.....	86
2.6. Nuevo circuito de los visitantes.....	88
2.6.1. Recorrido actual.....	88
2.6.2. Propuesta nueva de circuito.....	92
Capítulo III: CONSERVACIÓN PREVENTIVA DE LA COLECCIÓN DE PINTURAS.....	94
3.1. La iluminación.....	94
3.2. La temperatura y humedad.....	97
3.3. Ideas fundamentales en la conservación preventiva.....	98
3.4. Seguridad.....	100
Capítulo IV: DIFUSIÓN DE LA COLECCIÓN.....	102
CONCLUSIONES.....	105
Bibliografía.....	108

INTRODUCCIÓN

Actualmente, la preocupación y sensibilización por los temas patrimoniales está en un claro crecimiento, algo que va relacionado con la evolución constante de la sociedad, que va alcanzando unos niveles superiores de conocimientos de tipo cultural. Este factor llega a manifestarse en la sociedad por exigencias de todo tipo, ya sean legislativas, sociales y culturales, de movimientos ciudadanos contemporáneos que tienen asimilado el concepto público del patrimonio y su conservación, en cualquiera de sus modalidades.

Una buena documentación, exposición, difusión y gestión de una colección patrimonial, como es la del Palacio Arzobispal de Sevilla, es la clave del éxito para su conservación y su perdurabilidad, puesto que una colección que no sea visitada o disfrutada pasaría a ser una reunión de objetos privados y a veces olvidados.

La Museología es una rama científica que muestra una importantísima preocupación por la protección, salvaguarda, conservación y difusión del patrimonio, a la vez que busca la educación y formación de un público muy elevado, consiguiendo a su vez la transmisión y perdurabilidad de este patrimonio a generaciones futuras.

Esta problemática se hace presente en un sinnúmero de museos y colecciones, muchas que no pueden visitarse ni estudiarse, al menos en su totalidad, haciendo ver muchas carencias en niveles de gestión del patrimonio. Carencias que pueden solventarse con una simple reorganización de las colecciones, seleccionando y haciendo públicas muchas obras de arte que hoy descansan en dependencias privadas, ajenas al mundo real, y que no pueden ser disfrutadas y estudiadas.

Con este tipo de proyecto, aparte de fomentar la cultura y dar el valor que se merecen a los bienes de una colección, también se pretende mejorar la afluencia de visitas a las instituciones, incrementar la valoración, ayudar a su economía, y otros objetivos similares. A su vez, una buena reorganización, tiene que ir acompañada de un buen discurso, de un recorrido con sentido y de unas condiciones de conservación y de exposición de las obras que aumenten sus valores de cara al espectador, sin olvidar nunca que el espectador, o el público, es la parte fundamental en toda visita, puesto que sin el público la obra carecería de todos sus valores y perdería el sentido total. Por ello, aparte de buscar el bienestar de la obra y resaltar sus cualidades, hay que pensar en los visitantes, mostrándoles una colección digna, con un discurso interesante, un recorrido que no sea repetitivo y sobre todo un ambiente agradable.

Sin embargo, para el correcto desarrollo de ese discurso y recorrido, y su elaboración, es de imperiosa necesidad documentar la colección en sí, para poder estudiarla de manera óptima, actualizando el inventario e integrando otras desconocidas hasta el momento.

Se habla de colección como conjunto de obras de arte, pero no se puede olvidar que cada obra de arte es única, y como única debe ser tratada de manera concreta y específica. Este concepto es importante a la hora de elaborar los criterios de exposición y de intervención de las propias obras. Los criterios de exposición no solo van en relación con la reorganización, si no con parámetros como la temperatura y la humedad, la iluminación, la señalética, seguridad y conservación preventiva. Es necesario la realización de un estudio detallado de cada caso, teniendo en cuenta obras de arte y espacios que serán objetivo de la exposición, procurando siempre el máximo respeto y la máxima prevención en estos lugares. Para ello existen recomendaciones y parámetros generales que deben ser extrapolados a cada caso particular y adaptados a los mismos.

Una correcta exposición de una colección conlleva un proyecto de conservación. Es fundamental en la gestión de obras de arte, siguiendo lo establecido por la Ley de Patrimonio Histórico Español, cuya base se estructura en tres pilares fundamentales: documentar, conservar y exhibir, lo que deriva en una adecuada difusión de estos bienes para el disfrute de la sociedad.

Agradecimientos

A D. Juan José Asenjo, arzobispo emérito de Sevilla, gran apasionado del arte y el patrimonio, por abrirme las puertas de su casa y de este magnífico tesoro diocesano de la Iglesia de Sevilla.

A D. Antonio Rodríguez Babío, responsable de patrimonio de la Diócesis de Sevilla, por su necesaria y valiosa labor y su buen hacer. Gracias por estar siempre dispuesto a todo y brindar oportunidades tan bonitas como este trabajo.

A Antonio Gamero Osuna y Agustín Martín de Soto, dos grandes profesionales de la conservación y restauración, que me han transmitido valores y experiencias que nunca olvidaré, además de su inmensa ayuda, sin la cual, este trabajo no hubiera sido posible. Gracias por su paciencia.

A la profesora María Fernanda Morón de Castro, mi tutora en este trabajo, una persona honorable, que todo el mundo debería tener la oportunidad de conocer. Gracias por ser tan transparente y hacer que su docencia sea apasionante, llegándome a mostrar el camino que quiero seguir como profesional. Siempre será para mí un ejemplo a seguir.

Por último, a nivel personal, a mis padres y a mi hermano, que cuando el camino estaba oscuro y todo parecía perdido se convirtieron en mi faro. Gracias por todas las oportunidades que me habéis dado, incluso viendo que muchas las desaprovechaba.

Y, a Ángela, mi protectora.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El palacio arzobispal de Sevilla es un inmueble declarado BIC y que posee una historia y una localización en la ciudad de Sevilla que no tienen parangón. A los pies de la Giralda descansa el palacio, ocupando una superficie aproximada de 7.000 metros cuadrados, dadas las reformas y ampliaciones llevadas a cabo en la Edad Media y que tuvieron continuidad hasta el siglo XVIII.

Se conoce que los orígenes del palacio se datan en la Reconquista cristiana, concretamente a mediados del s. XIII, aunque no sería hasta el 6 de enero de 1251 cuando Fernando III le otorga a Raimundo de Losaña, obispo de Segovia, unas casas almohades. Unos años más tarde se convertiría en arzobispo de Sevilla, dando al palacio arzobispal su título. Desde ese momento hasta hoy ha sufrido numerosos cambios y reformas que han ido dotando al inmueble de estéticas dispares, desde mudéjar, renacentista y barroca, aunque siempre ha mantenido su función de sede oficial de los preladados sevillanos.

La larga existencia del edificio y los intereses por el arte y la cultura, de parte de los responsables de este palacio, a lo largo de los años, ha hecho que contenga una cantidad de obras pictóricas de valor incalculable, componiendo la tercera pinacoteca más importante de la ciudad, solo superada por el Museo de Bellas Artes de Sevilla y los fondos de la Catedral, ya que, pese a los expolios, contiene una colección de más de 300 pinturas.

Entre las pinturas que componen la colección se pueden encontrar obras de autores de primer nivel, como pueden ser Murillo, Zurbarán, Alejo Fernández, Juan de Valdés Leal, Pacheco, Matias Pretti, Juan de Espinal, y otros autores de primer nivel. Además, la colección posee una importantísima serie de cuadros con un valor documental e histórico muy amplio, como son los retratos de la galería de los preladados, que documenta los diferentes obispos que han ido pasando por el palacio a lo largo de la historia, o la posible primera Inmaculada que pintó Murillo sin la tutela de su maestro y otras obras de grandes valores y relevancia. A pesar de la importante colección, su relevancia e importancia, hay muchas obras de arte que no son visibles al público, ya que se encuentran en dependencias privadas o despachos, siendo imposible así su contemplación o estudio y restando valores, contexto e interés a la colección en general.

Como palacio y edificio único en su estructura tras las diferentes ampliaciones y reformas, al igual que por su localización y entorno, contiene un conjunto de salas de gran belleza y que revelan el estilo de vida palaciego que pudo haber en su día, ya que actualmente el palacio contiene diferentes funciones, como la de archivo, despachos, taller de restauración, librería, prensa, y no cumple únicamente su función como residencia o palacio. Algunas de estas salas, alejadas de oficinas y despachos en uso,

como norma general, son las que componen el recorrido actual de visita a la colección del palacio, aunque muchas otras quedan sin mostrarse, a pesar de contener partes de la colección y de ser bastante relevantes para entender el palacio en sí y la vida o el uso que se daba en épocas anteriores. Hay que tener en cuenta el carácter en el que la Iglesia ha usado, y usa, el patrimonio a lo largo de la historia, ya que su función es esencialmente evangelizadora. Esto lleva al entendimiento de que la Iglesia cumple con una doble función, y este palacio no es menos, completando una dimensión evangelizadora con otra cultural, como se aprecia concretamente en el salón principal de pinturas, donde el clero esperaba ser recibido por el arzobispo, cuyo techo habla de aquellas virtudes que han de poseer los buenos gobiernos de la Iglesia, al igual que de las cosas malas que no se deben realizar. Esto hace que el palacio arzobispal de Sevilla se entienda como un lugar de opulencia y bienestar, pero también de evangelización.

Es fundamental enmarcar todo este proyecto en la ley de Patrimonio Histórico Español (1985). El artículo 26 añade que un bien inscrito en el Inventario General o declarado BIC (Bien de Interés Cultural) debe permitir su estudio y visita a especialistas y a la sociedad. Esto implicaría la necesidad de reorganizar la colección de manera que las obras declaradas y de mayor relevancia sean fácilmente visitables sin entrar en dependencias privadas del arzobispo, o similar. A su vez, el artículo 28 dice que la Iglesia no podrá transmitir ni ceder a particulares o entidades mercantiles los bienes, solo al Estado, Administraciones Públicas o a otras Instituciones Eclesiásticas. Este artículo tan restrictivo corresponde al carácter social que tiene el patrimonio según la LPHE/85 y la actual Constitución, las cuales añades que su conservación y tutela deben ser gestionados por organismos públicos y facilitar al acceso de la sociedad a ellos, evitando que un importante patrimonio quede en manos privadas y apartadas del resto del mundo. A su vez el artículo 13 de la LPHE/85 confirma la necesidad de garantizar, por parte del propietario, la visita del público a la colección durante, mínimo, 4 días al mes, con horarios anunciados, aunque se puede incumplir esa norma si hay motivos justificados, como por ejemplo si es una vivienda en uso, quedando justificada su no apertura, aunque habría que depositar en exhibición las obras, al menos, 5 meses al año. Existe una disposición transitoria en la LPHE/85 en la que se crea el inventario general de Bienes de la Iglesia Católica en España. Esto se hace con la intención de proteger el patrimonio de la Iglesia, registrarlos y fomentar así su conservación y futura difusión.

A su vez es importante señalar el Concordato de 1979 con la Santa Sede. Este concordato afirmó que la voluntad de la Iglesia es la de poner a disposición de la sociedad su patrimonio, consiguiendo con este objetivo educar y evangelizar al mismo tiempo.

Por otra parte, para este estudio, tanto del palacio como de sus pinturas, es fundamental conocer los estudios previos existentes, para construir los cimientos de este trabajo. Para ello, es de vital importancia acudir a fuentes bibliográficas de anteriores investigaciones que esclarezcan y ayuden en el estudio y la comprensión de los mismos. Las fuentes más relevantes y utilizadas durante este trabajo, ya que son las fuentes más concretas, extensas y especializadas en el tema, han sido: el *Catálogo de*

las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla , de Valdivieso y Serrera (1979), con su importantísima aportación en el inventariado y registro de gran parte de las obras que hoy siguen en el palacio, añadiendo datos como medidas, autores y cronología, por otro lado, se encuentra el estudio histórico-artístico realizado por Teodoro Falcón en *El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio* (1997) un gran libro que contiene información adicional sobre iconografía, iconología e incluso historia del Palacio y sus pinturas, además de contar con imágenes de mayor tamaño y calidad tanto de algunas de las pinturas contenidas en el catálogo de Valdivieso y Serrera como de algunas estancias del Palacio. Finalmente, otro apoyo fundamental ha sido el *Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica en Andalucía* (2009) realizado por el IAPH y su centro de documentación. Esta última fuente es más genérica, pero puede dar información que en otras publicaciones no llega a mostrarse, como la procedencia de un bien originario del Palacio o viceversa. Estos tres pilares han sido los que sustentan el trabajo en gran medida, y con los cuáles se ha procedido a la documentación de la colección.

OBJETIVOS

Tras el estudio detenido del estado de la cuestión, y buscando las carencias actuales que posee el Palacio Arzobispal, en cuanto a su colección de pinturas destinadas a los muros del mismo inmueble, se ha elaborado una metodología que contiene unos objetivos, en base a una finalidad muy clara, que es la de mejorar el discurso y la exposición de las pinturas del Palacio Arzobispal, devolviendo a esta colección de primer nivel muchos de sus valores perdidos.

DOCUMENTACIÓN:

1. Estudiar y registrar todas las pinturas de caballete del Palacio Arzobispal en un inventario actualizado
2. Analizar y seleccionar qué criterios se pueden aplicar a la hora de realizar con coherencia una reorganización con un inventario tan amplio de pinturas
3. Identificar puntos fuertes y debilidades de la colección

EXHIBICIÓN Y CONSERVACIÓN:

4. Unificar los criterios de identificación de los espacios, o salas, del inmueble, facilitando la comunicación interna, incluso externa, de cara a visitas, investigaciones, emergencias, etc.
5. Estudiar los elementos del montaje: el color, iluminación y señalética dentro del palacio, y concretamente en los lugares donde tendrá lugar el recorrido, buscando una mejora a nivel de visualización, y entendimiento de la colección
6. Elaborar unas recomendaciones de conservación preventiva y seguridad, para la elaboración de un correcto plan de mantenimiento y seguridad que afiance la salvaguarda de los bienes

DIFUSIÓN:

7. Fomentar la difusión del patrimonio del propio inmueble, dejando claro por qué es la tercera pinacoteca más importante de Sevilla.
8. Usar herramientas adaptadas a un estudio social para captar a los mayores visitantes posibles mediante una correcta divulgación de la colección del Palacio Arzobispal
9. Crear un atractivo proyecto modernizado que provoque, y no solo instruya, a la educación y evangelización de los visitantes
10. Realizar una sugerencia de reorganización del recorrido, que mejore la experiencia del espectador, e incluso la calidad de la propia colección y sus valores. Para ello se creará un circuito y discurso diferente al existente en la actualidad

METODOLOGÍA

La metodología para la elaboración de este proyecto se basará en un trabajo de campo en el cual se pretende documentar cada una de las pinturas de caballete destinadas a los muros del Palacio Arzobispal.

Para ello se elaborará un inventario tomando los datos básicos de cada obra, como autor, cronología, dimensiones, título y una o varias fotografías de las pinturas. En este objetivo primero se realizará una investigación bibliográfica con los datos disponibles de la mayoría de las pinturas, recurriendo a diferentes catálogos, inventarios, libros de registro del propio palacio, etc. Si existiera el caso de que haya pinturas que no están inventariadas, u otras a las que le faltan algunos datos, se realizarán varias visitas al propio palacio en las cuales se debe documentar fotográficamente todas las obras y se irán asignado los datos como autor, si tuviera firma o inscripción, iconografía, las medidas, cronología o si hubiera referencia, u otros datos de interés.

Una vez elaborado ese registro de obras, actualizando el inventario se procederá al análisis de la distribución de las pinturas, tanto la ubicación de las piezas, discurso de visitas y la coherencia y el estudio de los criterios expositivos. Esta parte será fundamental a la hora de detectar fallas y distorsiones en la colección, como pueden ser; una mezcla de criterios unificados para todas las pinturas, tanto visual como expositivamente, al igual que ausencia directa de criterios, el análisis de los puntos fuertes y débiles de la colección, y otros elementos similares que ayuden a crear mejoras en la misma colección y su discurso.

El siguiente punto que se debe tratar sería la elección de salas o estancias que deberían formar parte del recorrido que ayude a completar la experiencia de visita a un palacio arzobispal y el disfrute de sus pinturas. Para ello también se estudiará el inventario bajo diferentes criterios; autor, cronología, calidad, relevancia, etc., y la integración de algunas pinturas a determinadas salas, bien sea por su contenido histórico, documental, artístico o cualquier otro valor que vincule a la obra de arte a un espacio determinado. Todo ello será fundamental para configurar la reorganización de las pinturas de la mejor forma posible, dejando fuera del circuito, y la visita, el menor número posible de obras, según el criterio o criterios que se seleccionen por cada sala.

Posteriormente se procederá a un estudio expositivo de otros inmuebles similares, considerados como palacios, bien arzobispales, reales o nobiliarios, con el objetivo de entender sus criterios expositivos, analizar cual funciona mejor, ver los colores que utilizan en las distintas salas y cuales ayudan más a destacar las pinturas expuestas y amplifican la percepción palaciega. Esto también incluiría el estudio de la

distribución de mobiliario y la exposición propia de muebles y enseres, dejando a un lado esa sensación de monumento antiguo contenedor de obras de arte, pero que permanece sin ser usado.

Además, se debe realizar un estudio de conservación preventiva y correcta exhibición, lo que incluiría un estudio de la iluminación expositiva para las obras, al igual que un estudio de temperatura y humedad, seguridad y señalética, con sus respectivas recomendaciones generales.

Finalmente, un plan de difusión para dar a conocer esta reorganización, tratando de exaltar las cualidades que pueda haber ganado la colección y las visitas que se van a poder realizar.




Capítulo I: DOCUMENTACIÓN. ACTUALIZACIÓN DE INVENTARIO Y REGISTRO DE OBRAS EXPUESTAS Y ALMACENADAS




Este punto recogerá el primer paso a la hora de estudiar una colección para su futura exposición y distribución. Un primer paso que consiste en la actualización del inventario de obras, es decir, saber que pinturas son las que posee el inmueble, algo necesario a la hora de elaborar un registro ordenado que facilita la búsqueda y el orden de las mismas pinturas. A parte de todo esto, un inventario, garantiza la conservación de los bienes inventariados, si se actualiza permanentemente, al menos cada año, pues evita situaciones como el expolio, el abandono u olvido de obras de arte, y otras situaciones de riesgo.

Para la elaboración de esta actualización de inventario se ha procedido a investigar diferentes catálogos y fuentes bibliográficas, pero también en un trabajo de campo in situ, en el cual se ha recorrido el palacio y sus estancias buscando y tomando los datos disponibles de las obras que no aparecían en la bibliografía disponible.

1.1 Actualización de inventario y registro de obras expuesta




SIGLO XVI		
	Nº de registro	1
	Denominación:	Virgen con Niño
	Autor:	Autor anónimo
	Cronología:	Principios del XVI
	Medidas:	0,91 x 0,46
	Ubicación actual:	Capilla privada de la vivienda del arzobispo
	Bibliografía:	El autor.
	Nº de registro	2
	Denominación:	Virgen con el Niño y donante
	Autor:	Alejo Fernández
	Cronología:	1530 (aprox.)
	Medidas:	1,78 x 1,24
	Ubicación actual:	Sala de audiencias del Sr. arzobispo
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	3
	Denominación:	Inmaculada Concepción
	Autor:	Cristóbal Gómez
	Cronología:	1589
	Medidas:	1,70 x 0,92
	Ubicación actual:	Galería de los prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

SIGLO XVII		
	Nº de registro	4
	Denominación:	La Visitación
	Autor:	Matías de Arteaga
	Cronología:	1670
	Medidas:	2,08 x 1,60
	Ubicación actual:	Antiguo salón de Audiencias
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>
	Nº de registro	5
	Denominación:	La presentación de la virgen en el Templo
	Autor:	Matías de Arteaga
	Cronología:	1670
	Medidas:	2,08 x 1,28
	Ubicación actual:	Antecomedor
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>
	Nº de registro	6
	Denominación:	La presentación del Niño Jesús al templo
	Autor:	Matías de Arteaga
	Cronología:	1670
	Medidas:	2,08 x 1,28
	Ubicación actual:	Antecomedor
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>

	Nº de registro	7
	Denominación:	La Inmaculada protegiendo a doncellas huérfanas
	Autor:	Francisco Herrera, el viejo
	Cronología:	1614-15
	Medidas:	2,04 x 1,58
	Ubicación actual:	Antiguo salón de audiencias
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	8
	Denominación:	La Inmaculada Concepción
	Autor:	Francisco Pacheco
	Cronología:	1617 (aprox.)
	Medidas:	1,41 x 1,00
	Ubicación actual:	Sala de audiencias del Sr. arzobispo
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla"
	Nº de registro	9
	Denominación:	San Pedro (El apostolado 1-12)
	Autor:	Atribuido a Sebastián de Llanos Valdés
	Cronología:	1660 aprox.
	Medidas:	1,44 x 1,03
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla</i> .

	Nº de registro	10
	Denominación:	San Simón (El apostolado 2-12)
	Autor:	Atribuido a Sebastián de Llanos Valdés
	Cronología:	1660 aprox.
	Medidas:	1,44 x 1,03
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>
	Nº de registro	11
	Denominación:	Santiago el Mayor (El apostolado 3-12)
	Autor:	Atribuido a Sebastián de Llanos Valdés
	Cronología:	1660 aprox.
	Medidas:	1,44 x 1,03
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>
	Nº de registro	12
	Denominación:	San Juan (El apostolado 4-12)
	Autor:	Atribuido a Sebastián de Llanos Valdés
	Cronología:	1660 aprox.
	Medidas:	1,44 x 1,03
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>

	Nº de registro	13
	Denominación:	San Santiago el Menor (El apostolado 5-12)
	Autor:	Atribuido a Sebastián de Llanos Valdés
	Cronología:	1660 aprox.
	Medidas:	1,44 x 1,03
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>
	Nº de registro	14
	Denominación:	San Felipe (El apostolado 6-12)
	Autor:	Atribuido a Sebastián de Llanos Valdés
	Cronología:	1660 aprox.
	Medidas:	1,44 x 1,03
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>
	Nº de registro	15
	Denominación:	San Bartolomé (El apostolado 7-12)
	Autor:	Atribuido a Sebastián de Llanos Valdés
	Cronología:	1660 aprox.
	Medidas:	1,44 x 1,03
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>





	Nº de registro	16
	Denominación:	San Pablo (El apostolado 8-12)
	Autor:	Atribuido a Sebastián de Llanos Valdés
	Cronología:	1660 aprox.
	Medidas:	1,44 x 1,03
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>
	Nº de registro	17
	Denominación:	San Tomás (El apostolado 9-12)
	Autor:	Atribuido a Sebastián de Llanos Valdés
	Cronología:	1660 aprox.
	Medidas:	1,44 x 1,03
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>
	Nº de registro	18
	Denominación:	San Andrés (El apostolado 10-12)
	Autor:	Atribuido a Sebastián de Llanos Valdés
	Cronología:	1660 aprox.
	Medidas:	1,44 x 1,03
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>





	Nº de registro	19
	Denominación:	San Mateo (El apostolado 11-12)
	Autor:	Atribuido a Sebastián de Llanos Valdés
	Cronología:	1660 aprox.
	Medidas:	1,44 x 1,03
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>
	Nº de registro	20
	Denominación:	San Matías (El apostolado 12-12)
	Autor:	Atribuido a Sebastián de Llanos Valdés
	Cronología:	1660 aprox.
	Medidas:	1,44 x 1,03
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	21
	Denominación:	La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo
	Autor:	Bartolomé Esteban Murillo
	Cronología:	1638-40
	Medidas:	2,07 x 1,62
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".



	Nº de registro	22
	Denominación:	La Inmaculada con fray Juan de Quirós
	Autor:	Bartolomé Esteban Murillo
	Cronología:	1652
	Medidas:	2,41 x 3,41
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	23
	Denominación:	La degollación del Bautista
	Autor:	Matias Pretti
	Cronología:	1661-66
	Medidas:	0,76 x 1,33
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	24
	Denominación:	Job en el Muladar
	Autor:	Matias Pretti
	Cronología:	1670-75
	Medidas:	1,23 x 1,75
	Ubicación actual:	Despacho del obispo Auxiliar
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	25
	Denominación:	Santa Teresa de Jesús
	Autor:	Matias Pretti
	Cronología:	Donado entre 1704-17
	Medidas:	1,28 x 1,00
	Ubicación actual:	Antiguo salón de audiencias
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".





	Nº de registro	26
	Denominación:	La lactación de San Bernardo
	Autor:	Juan de Roelas
	Cronología:	1610-11
	Medidas:	2,56 x 1,67
	Ubicación actual:	Galería alta
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Fundación CajaSur</i>
	Nº de registro	27
	Denominación:	Santa Ana
	Autor:	Juan de Roelas
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	1,75 x 0,52
	Ubicación actual:	Galería del arzobispo
	Bibliografía:	Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio". <i>Fundación CajaSur</i>
	Nº de registro	28
	Denominación:	San José con el niño
	Autor:	Juan de Roelas
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	1,75 x 0,52
	Ubicación actual:	Galería del arzobispo
	Bibliografía:	Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio". <i>Fundación CajaSur</i>




	Nº de registro	29
	Denominación:	David regresa victorioso de Jerusalén
	Autor:	Carel Van Savoy
	Cronología:	1661
	Medidas:	2,13 x 2,63
	Ubicación actual:	Sala de audiencias
	Denominación:	. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	30
	Denominación:	David venciendo a Goliat
	Autor:	Abraham Willaerts
	Cronología:	1661
	Medidas:	2,62 x 2,20
	Ubicación actual:	Vestíbulo
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	31
	Denominación:	David aplacado por Abigail
	Autor:	Abraham Willaerts
	Cronología:	1661
	Medidas:	2,62 x 2,20
	Ubicación actual:	Vestíbulo
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	32
	Denominación:	David proclamado Rey
	Autor:	Abraham Willaerts
	Cronología:	1661
	Medidas:	2,62 x 2,20
	Ubicación actual:	Comedor de Gala
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

	Nº de registro	33
	Denominación:	Jacob y Raquel ante el pozo (Pasaje Bíblico 1-16)
	Autor:	Juan de Zamora
	Cronología:	1645-49
	Medidas:	1,45 x 2,75
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	34
	Denominación:	La creación de Adán y Eva (Pasaje Bíblico 2-16)
	Autor:	Juan de Zamora
	Cronología:	1645-49
	Medidas:	1,45 x 2,75
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	35
	Denominación:	El Pecado original y la expulsión del paraíso (Pasaje Bíblico 3-16)
	Autor:	Juan de Zamora
	Cronología:	1645-49
	Medidas:	1,45 x 2,75
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla"
	Nº de registro	36
	Denominación:	Los trabajos de Adán y Eva (Pasaje Bíblico 4-16)
	Autor:	Juan de Zamora
	Cronología:	1645-49
	Medidas:	1,45 x 2,75
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

	Nº de registro	37
	Denominación:	Las ofrendas de Caín (Pasaje Bíblico 5-16)
	Autor:	Juan de Zamora
	Cronología:	1645-49
	Medidas:	1,45 x 2,75
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	38
	Denominación:	La muerte de Abel (Pasaje Bíblico 6-16)
	Autor:	Juan de Zamora
	Cronología:	1645-49
	Medidas:	1,45 x 2,75
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	39
	Denominación:	La construcción del Arca de Noé (Pasaje Bíblico 7-16)
	Autor:	Juan de Zamora
	Cronología:	1645-49
	Medidas:	1,45 x 2,75
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	40
	Denominación:	El embarque en el Arca de Noé (Pasaje Bíblico 8-16)
	Autor:	Juan de Zamora
	Cronología:	1645-49
	Medidas:	1,45 x 2,75
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".



	Nº de registro	41
	Denominación:	El Diluvio Universal (Pasaje Bíblico 9-16)
	Autor:	Juan de Zamora
	Cronología:	1645-49
	Medidas:	1,45 x 2,75
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	42
	Denominación:	Abraham y los tres ángeles (Pasaje Bíblico 10-16)
	Autor:	Juan de Zamora
	Cronología:	1645-49
	Medidas:	1,45 x 2,75
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	43
	Denominación:	El sacrificio de Isaac (Pasaje Bíblico 11-16)
	Autor:	Juan de Zamora
	Cronología:	1645-49
	Medidas:	1,45 x 2,75
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	44
	Denominación:	El sueño de Jacob (Pasaje Bíblico 12-16)
	Autor:	Juan de Zamora
	Cronología:	1645-49
	Medidas:	1,45 x 2,75
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".





	Nº de registro	45
	Denominación:	Jacob luchando con el ángel (Pasaje Bíblico 13-16)
	Autor:	Juan de Zamora
	Cronología:	1645-49
	Medidas:	1,45 x 2,75
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	46
	Denominación:	Tobías y el ángel (Pasaje Bíblico 14-16)
	Autor:	Juan de Zamora
	Cronología:	1645-49
	Medidas:	1,45 x 2,75
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	47
	Denominación:	La destrucción de los rebaños de Job (Pasaje Bíblico 15-16)
	Autor:	Juan de Zamora
	Cronología:	1645-49
	Medidas:	1,45 x 2,75
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	48
	Denominación:	La destrucción de la casa de Job (Pasaje Bíblico 16-16)
	Autor:	Juan de Zamora
	Cronología:	1645-49
	Medidas:	1,45 x 2,75
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".





	Nº de registro	49
	Denominación:	San Pedro orando ante Cristo atado a la columna
	Autor:	Francisco de apotarán
	Cronología:	1640
	Medidas:	2,20 x 1,54
	Ubicación actual:	Antiguo Salón de audiencias
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997)
	Nº de registro	50
	Denominación:	Maese Rodrigo Fernández de Santaella y Córdoba
	Autor:	Francisco de Zurbarán
	Cronología:	1650
	Medidas:	2,08 x 1,58
	Ubicación actual:	Antiguo Salón de audiencias
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	51
	Denominación:	Santo Domingo de Guzmán
	Autor:	Francisco de Zurbarán
	Cronología:	S.XVII
	Medidas:	1,80 x 1,03
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>





	Nº de registro	52
	Denominación:	San Pedro Mártir de Verona
	Autor:	Francisco de Zurbarán
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	1,80 x 1,03
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>
	Nº de registro	53
	Denominación:	San Francisco
	Autor:	Francisco de Zurbarán
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	1,80 x 1,03
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>
	Nº de registro	54
	Denominación:	San Bruno
	Autor:	Francisco de Zurbarán
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	1,80 x 1,03
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>





	Nº de registro	55
	Denominación:	La aparición de San Isidoro a San Fernando
	Autor:	Anónimo – Posible Valdés Leal
	Cronología:	1671
	Medidas:	2,15 x 1,75
	Ubicación actual:	Salón del trono
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>
	Nº de registro	56
	Denominación:	San José con el niño Jesús (COPIA)
	Autor:	Anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	1,70 x 1,18
	Ubicación actual:	Oratorio del Nuncio
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>
	Nº de registro	57
	Denominación:	Los Desposorios de la Virgen con San José
	Autor:	Anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	1,70 x 1,18
	Ubicación actual:	Oratorio del Nuncio
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla". Teodoro Falcón Márquez (1997) "El Palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio" . <i>Archidiócesis de Sevilla.</i>





	Nº de registro	58
	Denominación:	La Piedad
	Autor:	Escuela de Murillo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,72 x 1,02
	Ubicación actual:	Dependencias del arzobispo
	Bibliografía:	El autor
	Nº de registro	59
	Denominación:	La Anunciación
	Autor:	Anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	1,70 x 1,18
	Ubicación actual:	Oratorio del Nuncio
	Datos:	El autor
	Referencia	60
	Denominación:	La Batalla de Josué contra los amalecitas
	Autor:	Anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	2,07 x 4,07
	Ubicación actual:	Comedor de Gala
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	61
	Denominación:	Apoteosis de Santo Tomás de Aquino
	Autor:	Anónimo
	Cronología:	XVII
	Medidas:	2,35 x 1,08
	Ubicación actual:	Escalera principal
	Datos:	El autor




	Nº de registro	62
	Denominación:	Reflexión antes de la cruz
	Autor:	Anónimo
	Cronología:	XVII
	Medidas:	1,32 x 0,68
	Ubicación actual:	Almacén
	Datos:	El autor.
	Nº de registro	63
	Denominación:	Calvario
	Autor:	Anónimo
	Cronología:	XVII
	Medidas:	1,52 x 0,86
	Ubicación actual:	Sala de visitas de la casa del arzobispo
	Datos:	El autor.
	Nº de registro	64
	Denominación:	Cristo de Burgos
	Autor:	Anónimo
	Cronología:	XVII
	Medidas:	2,54 x 1,22
	Ubicación actual:	Planta Baja, junto a sala de prensa
	Datos:	El autor.
	Nº de registro	65
	Denominación:	Tabla virgen con niño, San Joaquín y Santa Ana
	Autor:	Anónimo
	Cronología:	XVII
	Medidas:	1,03 x 0,48
	Ubicación actual:	Despacho del delegado de patrimonio
	Datos:	El autor.




	Nº de registro	66
	Denominación:	Virgen con niño
	Autor:	Anónimo.
	Cronología:	XVII
	Medidas:	2,12 x 1,05
	Ubicación actual:	Despacho junto a Prensa
	Datos:	El autor.
	Nº de registro	67
	Denominación:	Inmaculada
	Autor:	Anónimo
	Cronología:	XVII
	Medidas:	1,80 x 1,20
	Ubicación actual:	Escalera principal
	Datos:	El autor.
SIGLO XVIII		
	Nº de registro	68
	Denominación:	San Isidoro
	Autor:	Juan de Espinal COPIA
	Cronología:	1778-81
	Medidas:	2,10 x 1,44
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	69
	Denominación:	San Leandro
	Autor:	Juan de Espinal COPIA
	Cronología:	1778-81
	Medidas:	2,10 x 1,44
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

	Nº de registro	70
	Denominación:	El Prendimiento (La pasión de Cristo 1-10)
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	1,04 x 1,65
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	71
	Denominación:	Ecce Homo (La pasión de Cristo 2-10)
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	1,04 x 1,65
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	72
	Denominación:	La Flagelación (La pasión de Cristo 3-10)
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	1,04 x 1,65
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	73
	Denominación:	Caminos del Calvario (La pasión de Cristo 4-10)
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	1,04 x 1,65
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".



	Nº de registro	74
	Denominación:	El Expolio (La pasión de Cristo 5-10)
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	1,04 x 1,65
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	75
	Denominación:	Cristo clavado en la cruz (La pasión de Cristo 6-10)
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	1,04 x 1,65
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	76
	Denominación:	La exaltación de la cruz (La pasión de Cristo 7-10)
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	1,04 x 1,65
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	77
	Denominación:	El Calvario (La pasión de Cristo 8-10)
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	1,04 x 1,65
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".


	Nº de registro	78
	Denominación:	La piedad (La pasión de Cristo 9-10)
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	1,04 x 1,65
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	79
	Denominación:	El entierro de Cristo (La pasión de Cristo 10-10)
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	1,04 x 1,65
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	80
	Denominación:	El Padre Eterno
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	1,93 x 1,24
	Ubicación actual:	Anteoratorio del nuncio
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	81
	Denominación:	Moisés mostrando las tablas de la Ley
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	1,93 x 1,65
	Ubicación actual:	Ante oratorio del nuncio
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".


	Nº de registro	82
	Denominación:	Arcángel San Gabriel
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	1,93 x 1,65
	Ubicación actual:	Antecomedor
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	83
	Denominación:	Arcángel San Miguel
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	1,93 x 1,65
	Ubicación actual:	Antecomedor
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	84
	Denominación:	San Juan Bautista y San José
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	2,26 x 1,65
	Ubicación actual:	Antecomedor
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

	Nº de registro	85
	Denominación:	San Joaquín, Santa Ana y la Virgen
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	2,26 x 1,65
	Ubicación actual:	Antecomedor
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	86
	Denominación:	El ángel anunciando la peste a David
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	1,93 x 1,65
	Ubicación actual:	Anteatorio
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	87
	Denominación:	Cristo crucificado
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	1,93 x 1,24
	Ubicación actual:	Despacho de congresos
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".


	Nº de registro	88
	Denominación:	San Juan Evangelista
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	1,93 x 1,24
	Ubicación actual:	Anteotorio
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	89
	Denominación:	La Dolorosa
	Autor:	Juan de Espinal
	Cronología:	1776-81
	Medidas:	2,20 x 1,65
	Ubicación actual:	Anteotorio
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	90
	Denominación:	Virgen del Rosario con Santo Domingo y Santa Catalina
	Autor:	Anónimo
	Cronología:	S. XVIII
	Medidas:	2,10 x 1,50
	Ubicación actual:	Sala de juntas, zona despacho delegado diocesano
	Datos:	El autor.


	Nº de registro	91
	Denominación:	San Agustín
	Autor:	Anónimo
	Cronología:	S. XVIII
	Medidas:	1,05 x 0,85
	Ubicación actual:	Vestíbulo antecapilla
	Datos:	El autor.
	Nº de registro	92
	Denominación:	San Ambrosio
	Autor:	Anónimo
	Cronología:	S. XVIII
	Medidas:	1,05 x 0,85
	Ubicación actual:	Vestíbulo antecapilla
	Datos:	El autor.
	Nº de registro	93
	Denominación:	San Judas Tadeo?
	Autor:	Anónimo
	Cronología:	S. XVIII
	Medidas:	1,90 x 0,95
	Ubicación actual:	Vestíbulo antecapilla
	Datos:	El autor.
	Nº de registro	94
	Denominación:	Coronación de la Virgen por la Santa Trinidad
	Autor:	Anónimo
	Cronología:	XVIII
	Medidas:	0,71 x 1,66
	Ubicación actual:	Almacén
	Datos:	El autor.


	Nº de registro	95
	Denominación:	Crucifixión de Cristo en el Gólgota
	Autor:	Anónimo
	Cronología:	XVIII
	Medidas:	1,05 x 1,60
	Ubicación actual:	Sala de espera de la casa del arzobispo
	Datos:	El autor
	Nº de registro	96
	Denominación:	San Isidoro
	Autor:	Anónimo
	Cronología:	XVIII
	Medidas:	1,02 x 0,70
	Ubicación actual:	Sala de espera de la casa del arzobispo
	Datos:	El autor.
	Nº de registro	97
	Denominación:	Magdalena penitente
	Autor:	Anónimo
	Cronología:	S. XVIII
	Medidas:	1,05 x 1,60
	Ubicación actual:	Sala de espera de la casa del arzobispo
	Datos:	El autor
SIGLO XIX		
	Referencia	98
	Denominación:	San Fernando
	Autor:	Anónimo – Copia
	Cronología:	S. XIX.
	Medidas:	2,15 x 1,75
	Ubicación actual:	Salón principal de pinturas
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	99
	Denominación:	Virgen con niño y pájaro carpintero
	Autor:	Anónimo COPIA
	Cronología:	XIX
	Medidas:	65 x 41
	Ubicación actual:	Despacho del vicario general
	Datos:	El autor.





	Nº de registro	100
	Denominación:	San Geroncio
	Autor:	Anónimo
	Cronología:	XIX
	Medidas:	1,02 x 0,70
	Ubicación actual:	Sala de espera de la casa del arzobispo
	Datos:	El autor.

SIGLO XX

	Nº de registro	101
	Denominación:	Triunfo de la Inmaculada (boceto 1)
	Autor:	Virgilio Matoni
	Cronología:	1904
	Medidas:	0,90 x 1,10
	Ubicación actual:	Galería del arzobispo
Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".	

	Nº de registro	102
	Denominación:	Triunfo de la Inmaculada (boceto 2)
	Autor:	Conde de Aguiar
	Cronología:	1904
	Medidas:	0,86 x 1,06
	Ubicación actual:	Galería del arzobispo
Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".	


	Nº de registro	103
	Denominación:	Retrato de San Juan Pablo II con la Pura y Limpia
	Autor:	José González
	Cronología:	S. XX.
	Medidas:	0,70 x 1,02
	Ubicación actual:	Sala de visitas de la casa del arzobispo
	Datos:	El autor.

GALERÍA DE RETRATOS		
SIGLO XVII		
 <p>D. GARCÍAS LOAYSA 32. OB. 1546. A.T. 08.</p>	Nº de registro	104
	Denominación:	Don Fray García de Loaysa
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1609
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
 <p>D. FERNANDVS VALDES 33. OB. 1508. A.T. 85.</p>	Nº de registro	105
	Denominación:	Don Fernando Valdes
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1623
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
 <p>D. GASPAR ZÚNIGA 34. OB. 1571. A.T. 00.</p>	Nº de registro	106
	Denominación:	Don Gaspar de Zúñiga
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1625
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
 <p>D. XPTOPH ROJAS 35. OB. 1580. A.T. 78.</p>	Nº de registro	107
	Denominación:	Don Cristóbal de Rojas
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1631
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

	Nº de registro	108
	Denominación:	Don Rodrigo de Castro
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1645
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	109
	Denominación:	Don Fernando Niño de Guevara
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1649
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	110
	Denominación:	Don Pedro de Castro
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1652
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	111
	Denominación:	Don Luis Fernández de Córdoba
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1657
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".


	Nº de registro	112
	Denominación:	Don Gaspar de Borja
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1663
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	113
	Denominación:	Don Diego de Guzmán
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1669
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	114
	Denominación:	Don Agustín de Spínola
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1684
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	115
	Denominación:	Infante Don Felipe
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

	Nº de registro	116
	Denominación:	Don Remondo de Lozana
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	117
	Denominación:	Don Fernando Pérez
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	118
	Denominación:	Don García Gutierrez
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	119
	Denominación:	Don Sancho González
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

	Nº de registro	120
	Denominación:	Don Juan Almoravit
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	121
	Denominación:	Don Fernando Gutiérrez
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	122
	Denominación:	Don Juan Sánchez
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	123
	Denominación:	Don Nuño de Fuentes
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

	Nº de registro	124
	Denominación:	Don Fray Alfonso de Toledo
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	125
	Denominación:	Don Pedro Gómez Albornoz
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	126
	Denominación:	Don Fernando Álvarez
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	127
	Denominación:	Don Pedro Barroso
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".




 <p>D. GONZALVS MENA 14 OB. 1401. A.T. 07.</p>	Nº de registro	128
	Denominación:	Don Gonzalo de Mena
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
 <p>D. PETR. LVNA 15. ABIIT 1403. A.T. 10.</p>	Nº de registro	129
	Denominación:	Don Pedro Luna
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
 <p>D. ALPH. EJEIA 16. OB. 1417. A.T. 57.</p>	Nº de registro	130
	Denominación:	Don Alfonso Ejea
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
 <p>D. DID. ANAYA 17. OB. 1417. A.T. 00.</p>	Nº de registro	131
	Denominación:	Don Diego de Anaya
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

 <p>D. IOANN. SEREZVELAR AB. 1434. A.T. 91.</p>	Nº de registro	132
	Denominación:	Don Juan de Cerezuela
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
 <p>D. GASPAR. TOLEDO IO. AB. 1442. A.T. 90.</p>	Nº de registro	133
	Denominación:	Don Gaspar Álvarez de Toledo
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
 <p>D. GARCAS. ENRIQUEZ 20. OB. 1448. A.T. 32.</p>	Nº de registro	134
	Denominación:	Don García Enríquez
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
 <p>D. IOANN. CERVANTES 21. OB. 1453. A.T. 78.</p>	Nº de registro	135
	Denominación:	Don Juan de Cervantes
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

	Nº de registro	136
	Denominación:	Don Alfonso de Fonseca
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	137
	Denominación:	Don Alfonso Acevedo
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	138
	Denominación:	Don Pedro de Riario
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	139
	Denominación:	Don Pedro González de Mendoza
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

 <p>D. ENECVS MANRIQVE 26 OB. 1485. AT. 03.</p>	Nº de registro	140
	Denominación:	Don Íñigo Manrique
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
 <p>D. RODER. BORJA. PP. 27 AB. 1485. AT. 04.</p>	Nº de registro	141
	Denominación:	Don Rodrigo Borja
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
 <p>D. DIEG. MENDOZA 28 OB. 1502. AT. 58.</p>	Nº de registro	142
	Denominación:	Don Diego Hurtado de Mendoza
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
 <p>D. IOANN. ZVNIGA 29 OB. 1504. AT. 41.</p>	Nº de registro	143
	Denominación:	Don Juan de Zúñiga
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

 <p>D. DIDACVS DEZA. 30. OB. 1523. A.T. 80.</p>	Nº de registro	144
	Denominación:	Don Fray Diego de Deza
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
 <p>D. ALPHONSVS MANRIQVEZ OB. 1538. A.T. 78.</p>	Nº de registro	145
	Denominación:	Don Alfonso Manrique
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
SIGLO XVIII		
 <p>D. DOM. PIMENTEL 43. AB. 1652. A.T. 77.</p>	Nº de registro	146
	Denominación:	Don Fr. Domingo Pimentel
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1701
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
 <p>D. I. PETRVS TAPIA 44. OB. 1657. A.T. 75.</p>	Nº de registro	147
	Denominación:	Don Pedro de Tapia
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1711
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

	Nº de registro	148
	Denominación:	Retrato del arzobispo don Luis Salcedo y Azcona
	Autor:	Domingo Martínez
	Cronología:	1734-35
	Medidas:	2,47 x 1,80
	Ubicación actual:	Vestíbulo
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	149
	Denominación:	Don Pedro de Urbina
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1741
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	150
	Denominación:	Don Ambrosio Spínola
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1775
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	151
	Denominación:	Don Jaime Palafox
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1781
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

 <p>D. E. MANVEL. ARIAS. 79. OB. 1717. A.T. 79.</p> <p>CONSILI. CASTELLE. PRESES. CON SILLARIVS. STATVS.</p>	Nº de registro	152
	Denominación:	Don Manuel Arias
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1789
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	153
	Denominación:	Cardenal Don Alonso Marcos Llanes Arguelles
	Autor:	José Suárez
	Cronología:	1793
	Medidas:	1,71 x 1,41
	Ubicación actual:	Escalera del pasillo del despacho del delegado
	Datos:	El autor.
 <p>D. PHIL. TABOADA. GO. OB. 1722. A.T. 54.</p>	Nº de registro	154
	Denominación:	Don Felipe de Taboada
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1795
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
 <p>D. ANTONIVS PAINO 40 OB. 1009. A.T. 70.</p> <p>ARCHIEP. BVRCENSIS.</p>	Nº de registro	155
	Denominación:	Don Antonio Paino
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XVIII
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

SIGLO XIX		
	Nº de registro	156
	Denominación:	Don Francisco Solís
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1842
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	157
	Denominación:	Don Francisco J. Delgado y Venegas
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1855
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	158
	Denominación:	Don Romualdo Mon y Velarde
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1856
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	159
	Denominación:	Don Antonio Despuig y Dameto
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1876
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

	Nº de registro	160
	Denominación:	Don Luis María de Borbón
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1882
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	161
	Denominación:	Don Francisco J. Cienfuegos
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1885
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	162
	Denominación:	Don Judas José Romo
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1896
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	163
	Denominación:	Don Alonso Llanes
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XIX.
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

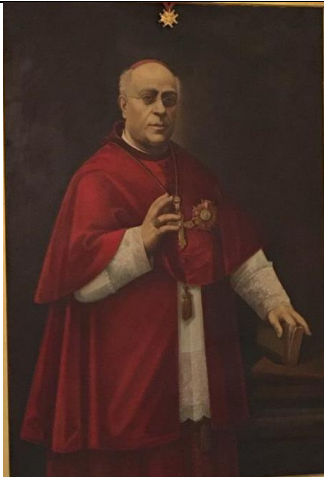



	Nº de registro	164
	Denominación:	Don Luis Salcedo y Azcona
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XIX
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	165
	Denominación:	Don Luis Jaime de Borbón
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XIX
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
SIGLO XX		
	Nº de registro	166
	Denominación:	Don Luis de la Lastra
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	1938
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	167
	Denominación:	Don Carlos Amigo Vallejo
	Autor:	José González
	Cronología:	1995
	Medidas:	1,02 x 62
	Ubicación actual:	Salón del trono
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

	Nº de registro	168
	Denominación:	Don José Bueno Monreal
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XX
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	169
	Denominación:	Don Ceferino González
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XX
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	170
	Denominación:	Don Bienvenido Monzón Marín
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XX
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	171
	Denominación:	Don Benito Sanz y Fores
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XX
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

	Nº de registro	172
	Denominación:	Don Salvador Castellote y Pinazo
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XX
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	173
	Denominación:	Don Marcelo Spínola
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XX
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	174
	Denominación:	Don Eustaquio Ilundain y Esteban
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XX
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	175
	Denominación:	Don Pedro Segura y Sáenz
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XX
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

	Nº de registro	176
	Denominación:	Don José M. Bueno Monreal
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XX
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla"
	Nº de registro	177
	Denominación:	Don Carlos Amigo Vallejo
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XX
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".
	Nº de registro	178
	Denominación:	Don José María Bueno Monreal
	Autor:	Alfonso Grosso
	Cronología:	S. XX
	Medidas:	1,23 x 0,69
	Ubicación actual:	Salón del trono
	Bibliografía:	El autor
	Nº de registro	179
	Denominación:	Don Manuel J. Tarancón
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XX.
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Galería de los Prelados
	Bibliografía:	E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979). "Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla".

	Nº de registro	180
	Denominación:	Papa Pio XII
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XX.
	Medidas:	1,66 x 0,97
	Ubicación actual:	Pasillo, junto a Vestíbulo
	Bibliografía:	El autor
	Nº de registro	181
	Denominación:	Don Marcelo Espínola
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XX
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Sala de prensa
	Nº de registro	182
	Denominación:	Don Almaraz y Santos
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XX
	Medidas:	0,79 x 0,58
	Ubicación actual:	Sala de prensa
	Nº de registro	183
	Denominación:	Don Manuel Tarancón
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	S. XX
	Medidas:	1,74 x 1,04
	Ubicación actual:	Salón San Leandro
Datos:	El autor.	

	Nº de registro	184
	Denominación:	Cardenal Benito Sanz y Flores
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	-
	Medidas:	1,56 x 0,69
	Ubicación actual:	Vestíbulo Sala Concejo
	Datos:	El autor.
	Nº de registro	185
	Denominación:	Papa Pio IX
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	-
	Medidas:	1,02 x 0,67
	Ubicación actual:	Pasillo despacho delegado Diocesano
	Datos:	El autor.
	Nº de registro	186
	Denominación:	Don Ignacio de Mármol
	Autor:	Obra de autor anónimo
	Cronología:	-
	Medidas:	1,18 x 0,73
	Ubicación actual:	Pasillo escalera despacho de la curia
	Datos:	El autor
	Nº de registro	187
	Denominación:	Don Francisco Solís
	Autor:	Obra de autor anónimo. Copia de Virgilio Mattoni
	Cronología:	-
	Medidas:	1,29 x 0,72
	Ubicación actual:	Sala de juntas. Zona despacho delegado diocesano
	Datos:	El autor.

Capítulo II: LA EXHIBICIÓN. VALORACIÓN DE LA COLECCIÓN Y CRITERIOS DE ORDENACIÓN ESPACIAL

2.1. Valoración de la colección y criterios para su ordenación espacial

Una vez se tiene un inventario bien estructurado, y con los datos recogidos correctamente, hay que valorar la colección, para saber que obras merecen mayor o menor protagonismo, cuidados especiales o simplemente comprender mejor la autenticidad y originalidad de la colección en sí, tanto de manera genérica como singular por piezas. Esto va a ayudar a elegir un buen criterio expositivo y que no genere confusiones a la hora de visualizar las pinturas a lo largo del palacio, además de no generar esa mezcolanza, que actualmente existe, y que incluso llegan a ensombrecerse unos cuadros sobre otros, o cuadros de gran valor que pasan desapercibidos por esa falta de criterio unificado y por la ausencia de una valoración adecuada que ayude a colocarlos en un lugar que lo potencie o resalte.

Toda selección implica una valoración de la colección. Estas valoraciones deben crear vínculos entre la necesidad de protección de los bienes y sus valores y un sentido coherente de discurso, evitando, en cualquier caso, el gusto personal o decisiones caprichosas de los encargados de dichas colecciones.¹

No se puede hablar de valorar sin conocer que es el valor. Se podría definir como una cualidad relativa y subjetiva, que cada individuo, dependiendo de factores como la edad, nivel cultural y formación, da a las cosas o las acciones humanas.² Si se tiene en cuenta esto, y se extrapola al mundo artístico, se debe apreciar que el arte ha sido objeto de consumo y reconocimiento para los individuos que vivían con ciertas comodidades y sus necesidades de vida cubiertas, convirtiéndose en un elemento de lujo y al que no todos tenían acceso.

La correcta valoración artística va ligada al conocimiento de la cultura que creó esa obra de arte, pues cada una de las piezas sufrieron distintas valoraciones a lo largo de su vida y siguiendo su simbología del momento. Es importante crear un vínculo que enlace la valoración pasada y se transmita al presente, no para que sea valorada así ahora, sino para que se entienda cómo fue valorada y con qué intención se ejecutó, a la

¹ Mudarra Barrero, Mercedes (2003). *Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico de Andalucía*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Nº2. Pp. 18-19.

² Morón de Castro, María Fernanda (2003). *Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico de Andalucía*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Nº2. Pp. 66.

vez que la relevancia que tuvo esa obra y el por qué, ya que esos valores seguirán vigentes a día de hoy en mayor o menor medida.³

Es muy importante tener en cuenta que para valorar bien una obra de arte hay que analizar su autenticidad y su originalidad, ya que son los dos factores fundamentales en este proceso, pero también la calidad. Autenticidad y originalidad son complementarios, pero no son lo mismo, ya que la autenticidad es la coherencia entre lo que se piensa y lo que se siente, bien de un comportamiento, una sociedad y su cultura, etc., como puede ser, por ejemplo, que un juez que cumpla la ley y sus valores, formación y principios vayan en contra de lo ilegal, eso hace que sea una persona auténtica. Eso, extrapolado a obras de arte, lleva a considerar su tiempo, época, lenguaje, condiciones, entorno y sociedad en la que vive, ya que eso indicará si una obra se adapta a su tiempo y cumple la premisa de auténtica o no.

Se puede resumir la autenticidad del mundo artístico como un juicio valor que mide el grado de verdad de un artista depositado en su obra, dejando claro que lo opuesto a lo auténtico es una falsificación. No obstante, hay que diferenciar dos autenticidades, la artística, que es el valor que poseen obras que no han sido intervenidas, de manera creativa, por otros artistas, y la histórica, como valor de las que si han sido intervenidas creativamente a lo largo de la historia.

En la autenticidad histórica deben cumplirse una serie de valores o parámetros para que se considere algo auténtico, históricamente hablando, y no falsificaciones. Estos valores o requisitos son:

1. Cualquier intervención realizada debe haber sido hecha por un artista, usando el lenguaje de su tiempo, no usando el lenguaje del original.
2. Su intervención debe respetar la obra primera, sin ocultar original y sin robarle protagonismo a la misma.
3. Debe tener calidad, que como sabemos se basa en la idea, el lenguaje que usa para manifestarla y la técnica que se ha empleado, y de la manera que se ha empleado.

Conociendo un poco más el concepto de autenticidad, de manera general, se debe tener en cuenta otros muchos factores que la determinan, valores como la autoría, el tiempo y el espacio y la técnica. Todo esto nos dictará la autenticidad de la obra de arte y nos ayudará en su futura valoración.

No hay que olvidar la iconografía y la iconología a la hora de hablar de una obra de arte, su relevancia, su peso y su autenticidad. Para ello se hace uso del método de Panofsky⁴ , pero siempre sin olvidar que la iconografía solo se puede usar cuando

³ Morón de Castro, María Fernanda (2003). *Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico de Andalucía*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Nº2. Pp. 67

⁴ E. Panofsky, (1992). *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1992. Pág. 13-44.

analizamos representaciones donde la figuración humana está presente, puesto que no es posible realizar un análisis iconográfico de un arte abstracto. ⁵

Por otro lado, para un buen análisis de valoración de la colección, y como consecuencia una buena selección de criterios y obras a destacar, hay que tener en cuenta, aparte de la ya nombrada autenticidad y sus apartados, la originalidad.

La originalidad se relaciona con todo aquello relativo al origen de la obra, entendiendo como origen la idea creativa que la obra esconde. Este aspecto mental es el más importante a la hora de profundizar en la originalidad. Se puede decir que es un valor que hace referencia tanto al principio y origen de las cosas, dando valor a la configuración primera de esa idea, como a la producción humana, que se distingue por su carácter novedoso, haciendo uso del aspecto formal, mental y técnico. ⁶

Este concepto de originalidad se basa en la interpretación de un tema de diferentes maneras, ya sea personalmente o aportando nuevos temas o ideas al mundo. Este concepto queda sintetizado por María Fernanda Morón de Castro de la siguiente forma: “El concepto de originalidad aplicado a cualquier creación artística como un juicio de valor, de carácter cuantitativo, que mide el grado de creatividad de las obras”⁷, todo ello fundamentado en la calidad de lo artístico. Un ejemplo claro puede ser el prototipo creado por Murillo de Inmaculada, o la Virgen con el Niño con sol y luna que reside en el vestíbulo, ya que es una pintura poco común, y muy llamativa, que puedo marcar un antes y un después a la hora de concebir a las inmaculadas como tales en su representación iconográfica.

Profundizando en la originalidad, se puede decir que existen diferentes maneras de representar diferentes temas, haciendo uso de iconografía similar e incluso composiciones similares, pero aportando diferentes técnicas y aspectos formales novedosos que definan a cada autor. Un ejemplo claro sería, dentro de la colección, el retrato de Don Luis Salcedo y Azcona, en la galería de los prelados, y un retrato del mismo Luisa Salcedo y Azcona en el vestíbulo. Ambos cuadros representan lo mismo, un retrato del arzobispo Don Luis Salcedo y Azcona, pero con técnicas y aspectos formales muy diferentes, ya que la pintura del vestíbulo, de Domingo Martínez, se adapta a la perfección a las características formales y técnicas del artista, dando un punto de originalidad muy alto, mientras que el retrato de los prelados se adapta a un criterio muy unificado y similar al resto de la sala, siendo un canon o estándar de retrato, y reduciendo mucho la originalidad del autor en esa pintura. Matices y puntos como este son los que se deben tener en cuenta a la hora de ir organizando y seleccionando la colección, ya que los valores de cada pintura van a ir variando según estos puntos.

⁵ Castiñeiras González, Manuel Antonio. (2007). “El método iconológico de Erwin Panofsky: la interpretación integral de la obra de arte”, Introducción al método iconográfico, 3ª. impresión, Barcelona: Ariel. Pág. 63-96.

⁶ Morón de Castro, María Fernanda. *Originales y copias: La ilusión en la creación*. Información de Bienes culturales. PH Boletín 24. Pp. 118-119

⁷ Morón de Castro, María Fernanda. *Originales y copias: La ilusión en la creación*. Información de Bienes culturales. PH Boletín 24. Pp.119

Es fundamental hacer unas diferencias a la hora de la producción artística para entender que la originalidad puede variar según haya sido su creación, puesto que pueden ser obras colectivas, maestros con discípulos, obras entre maestros, de taller, de diferentes escuelas, o similares. Este factor marcará mucho la originalidad de la obra, pues las diferentes influencias y manos que actúan a la hora de la creación artística alteran la originalidad de cada individuo, llegando a hacer una simbiosis, técnicas y maneras formales que no serían las mismas si trabajara una persona sola. Otro ejemplo notable es la Piedad en el ante oratorio del Nuncio, que pertenece a la escuela de Murillo, la copia del Murillo en el vestíbulo, o incluso las del salón del trono, y la Inmaculada propia y única del mismo Murillo. En estas diferentes obras se aprecian distintos paralelismos, pero diferentes calidades, al igual que se aprecia que todas beben de Murillo, destacando valores en su obra en solitario y propia, que las otras no llegan a alcanzar. Esto no significa que la obra no sea original, ya que la influencia que posea esa obra no es un condicionante directo que aumente o baje la originalidad, ya que lo realmente importante es el uso que hace el artista de esas influencias, basándose en el estudio mental, cultural y los recursos técnicos y sensitivos que sea capaz de sacar.⁸

No se debe olvidar que, si se habla de copias, hay que dejar claro que hay diferentes tipos, cada una aportando matices, pero siempre la originalidad va a residir en la obra original, como su nombre indica.

Una copia se define como la reproducción parcial o total de una imagen original, con falta de originalidad en consecuencia, pero, a veces, muy buen carácter formal. Toda copia debe estar realizada con las mismas técnicas y procedimientos que la original, es decir usando técnicas y procedimiento ordinarios de estar artes. En la copia se suele respetar la composición, mientras que la expresión y el estilo sirven de modelo para algunas tipologías de copias, que pueden llegar a tener cierto distanciamiento de la original, pero siempre serán copias, distinguiendo entre replicas, copia de estudio, versiones, copias interpretadas, obra compuesta, derivación o el pastiche.

Entendiendo esos conceptos de valoración se puede ver que la originalidad habla de el enfrentamiento a la copia, mientras que lo auténtico lucha contra lo falso. Es un concepto y una diferencia difícil de entender y que la propia María Fernanda Morón de Castro aclara de la siguiente forma: “Lo auténtico es una manifestación propia y verdadera de un artista perteneciente a un momento y a un espacio determinado, es un síntoma que nos ayuda a entender una determinada cultura. Lo original abarcaría, por el contrario, el nivel de creatividad de esa misma cultura con sus fundamentos y fuentes.”⁹

Tanto la originalidad como la autenticidad van estrechamente ligadas y vinculadas a la calidad. Este tercer concepto se refiere al dominio de lo artístico y lo

⁸ Morón de Castro, María Fernanda. *Originales y copias: La ilusión en la creación*. Información de Bienes culturales. PH Boletín 24. Pp.121

⁹ Morón de Castro, María Fernanda. *Originales y copias: La ilusión en la creación*. Información de Bienes culturales. PH Boletín 24. Pp.120

mental, al igual que la maestría o perfección, que hace que originalidad y autenticidad se pongan en valor correctamente.

La calidad debe ser analizada por una persona especializada en la valoración de lo plástico y lo técnico, pero también en lo iconológico y mental, ya que la unión de todo ello es lo que da la excelencia a la obra de arte.

Aparte de estos conceptos de valoración se han utilizado unos criterios básicos para clasificar y agrupar la colección espacialmente, para facilitar el futuro expositivo más beneficioso para cada una de las pinturas, destacando sus valores y sin que se solapen unas a otras, pero sobre todo con un sentido lógico. Estos criterios han sido: por autores, por temas y por cronología.

Autores: Este orden es bastante interesante, pues unificando por autores también se apoya la comprensión de las pinturas, creando una atmósfera de la época y con técnicas y procedimientos muy similares, que hacen al espectador sumergirse en la experiencia sin distorsiones de otras pinturas que no tengan nada que ver con el lenguaje de este autor. Hay que tener en cuenta que no todos los autores están registrados o se conocen, por lo que habría que valorar otras cosas aparte si se seleccionara este criterio, o ir cambiando por salas, ya que no hace falta que este perfectamente unificado todo el criterio general.

Cronológico: Este criterio es interesante para algunos puntos concretos, como puede ser la galería de los prelados, ya que interesa mucho conocer el orden de las pinturas, debido a su gran carga documental e histórica. A la vez es muy parecido al anterior en algunos aspectos, puesto que los autores y la cronología van de la mano, normalmente. Hay que recordar que los criterios pueden ir cambiando por sala, e incluso mezclar o unificar varios criterios, siempre con el fin de mejorar el discurso y mirando por las obras y sus valores.

Finalmente, se ha procedido a un criterio de ordenación o clasificación por iconografía. Este criterio es muy recurrente en cantidad de museos y colecciones, pues van desarrollando el discurso y su historia a través de la iconografía que van mostrando. A su vez las iconografías, a lo largo de la historia, estaban fuertemente vinculadas a sus autores y/o periodos artísticos, por lo que con ese criterio pueden llegar a unificarse un criterio cronológico y artístico a la vez que iconográfico. En este criterio se han dividido las obras en los siguientes grupos: Santos, Apóstoles, Inmaculadas, Retratos, Virgen, Antiguo Testamento, Pasión de Cristo, y Nuevo Testamento.

Una vez se han analizado las obras por los diferentes órdenes y estudiado su valoración, teniendo en cuenta autenticidad y originalidad, se ha llegado a la conclusión de que el criterio que mejor se adapta a esta colección será por autores, buscando una homogeneización de salas y creando esa atmósfera que transporte al público al los diferentes entornos y épocas de los pintores, llegando a entender mejor su forma de trabajar, componer, paleta de colores, y resaltando los valores de las obras en conjunto y no de manera individual. A demás esto garantiza que la calidad de las pinturas en cada sala o espacio sea similar y no se hagan sombras ni destaquen unas sobre otras, ya que esto es algo que sucede actualmente y deja fuera de juego a bastantes piezas de la colección.

No obstante, no será el único criterio a seguir, ya que habrá salas, como la galería de los prelados, que seguirá un orden cronológico, dado el valor histórico y documental que tiene. Esto ayudará a la comprensión del orden de los arzobispos que han ido sucediéndose en el palacio, además de facilitar la lectura de la sala y el trabajo a futuros investigadores.

2.2. Selección de espacios expositivos

En todos los museos, entidades, monumentos, sedes o similares, existe una terminología clara para dirigirse a cada uno de los espacios que componen a cada inmueble. Esto sirve para ayudar a la organización interna, tanto de bienes culturales, como trabajadores y servicios, visitantes nuevos, y demás participantes. Una buena organización, que no sea ambigua ni dudosa dependiendo a quién preguntemos es vital para el buen desarrollo de cualquier actividad dentro de un inmueble.

Extrapolando esta teoría, al Palacio Arzobispal, podemos identificar una clara carencia de unificación terminológica en este campo, llevando a diferentes confusiones, libros y publicaciones que nombran al mismo espacio de manera diferente, como pueden ser los casos de Teodoro Falcón en “El palacio Arzobispal de Sevilla. Historia y Patrimonio”, el “Catálogo de la documentación canaria existente en el palacio arzobispal de Sevilla” de María Dolores Fuentes Bajo y Ana María Prieto Lucena, o el mismo catálogo de E. Valdivieso y J.M. Serrera, ya usado en la elaboración del inventario previo, que llegan a dar diferentes denominaciones, por ejemplo, al “Despacho de Invierno”, también conocido como el “antigua sala de audiencias”. También aparece alguna contradicción en otras salas, como el “oratorio del Nuncio”, ya que a veces se le llama así, otras simplemente “oratorio” y otras veces “pequeña capilla”, y así en diferentes espacios.

Esto puede implicar, por ejemplo, riesgos a la hora de reducir los daños en un accidente, ya que se puede confundir en que sala hay un incendio si no se conoce bien el lugar o si se nombra de manera distinta a la que se está acostumbrado, o bien un mal inventariado de los bienes, ya que puede pensarse que una obra de arte está en un lugar y resulta que está en unas dependencias diferentes. Todas estas pequeñas ambigüedades e imperfecciones se pueden regular con un criterio unificador que de una nomenclatura clara a esos espacios.

Para la realización de esa propuesta unificadora hay que apoyarse en los planos del edificio, marcando bien las estancias y sus nombres para presentar dicha mejora.

Este criterio se ha ajustado a la nomenclatura más recurrente en las diferentes bibliografías y sustentándose en la función de cada una de las estancias a lo largo de la historia del inmueble.

El plano corresponde a la planta 1 del palacio, concretamente a las estancias que se verán implicadas en esta reorganización y, por tanto, en la nueva propuesta de recorrido y discurso.

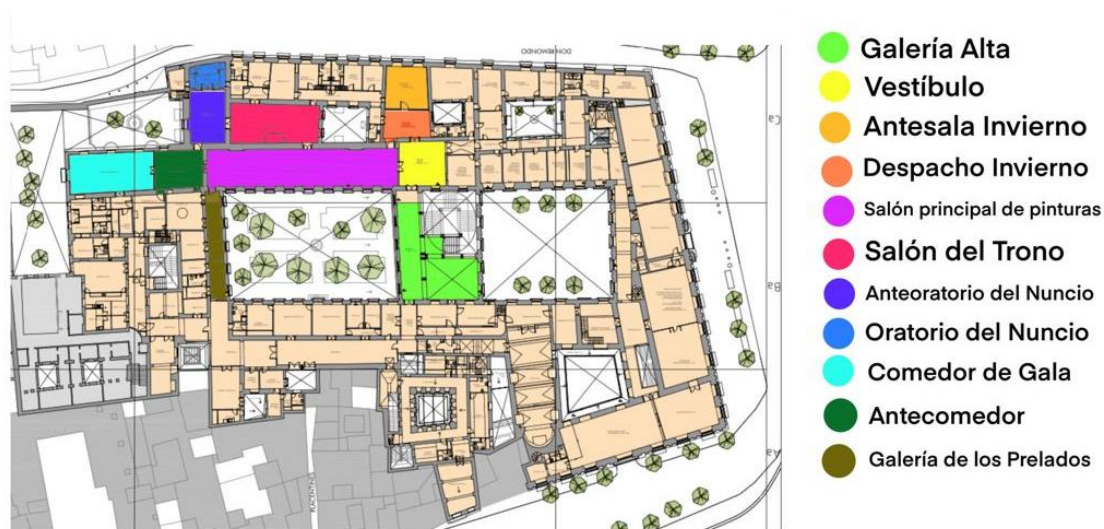


Ilustración 1. Plano general de estancias de la visita

2.3 Reorganización de las pinturas y su discurso

El trabajo de campo y análisis ha servido para, inventariar las pinturas, unificar la nomenclatura de salas y elegir qué criterios usaremos para organizar la colección. Por espacio es imposible exponer toda la colección, además de que sería contraproducente, pues una visita que suponga tanta carga de información visual y por tantas salas no sería adecuada, aunque se aclarará en el capítulo de discurso y recorrido. Esto ha llevado a una selección de obras de mayor interés y a su recolocación en las distintas salas, al igual que a la elección de las salas que se van a usar en este discurso, por tanto, se limitará a nombrar las salas y pinturas implicadas de alguna forma en esta reorganización.

Es importante recordar que el criterio genérico que se ha escogido a la hora de esta reorganización es realizar un orden por autores en cada sala, sin olvidar que no será el único criterio existente, ya que cada sala podrá disponer de excepciones e incluso

varios criterios a una misma vez, ajustándose a las necesidades y limitaciones de cada pintura y el espacio que abarcarán.

Para hablar de la reorganización se van a disponer distintos planos sobre los cuales se colocarán las referencias de cada una de las pinturas y una descripción de cada sala y su justificación.

2.3.1. GALERÍA ALTA:

En primer lugar, se encuentra la galería alta al pasar la escalera, donde se propone mantener la Inmaculada, probablemente flamenca, y la “Apoteosis de Santo Tomás de Aquino”, que se encuentra en el espacio que precede a la capilla. A su vez, al igual que las pinturas murales de la escalera representan pilares fundamentales de la Iglesia y tienen una gran carga simbólica, puede ser interesante colocar en el pasillo que se recorre antes de la entrada en el vestíbulo cuatro retratos de nueva creación, contemporáneos, aprovechando los huecos que quedan entre las ventanas, de los arzobispos más interesantes, o relevantes, que han pasado por el palacio a lo largo de la historia, bien por sus aportaciones, hitos, etc..., creyendo oportuna la selección del arzobispo Paíno¹⁰, por su importante propulsión del Palacio Arzobispal de Sevilla, ya que realizó una gran restauración en el inmueble, al igual que enriqueciéndolo a niveles muy superiores. Otro candidato oportuno sería Niño De Guevara, dada su gran aportación en las famosas Instrucciones y Constituciones del Arzobispado de Sevilla¹¹, todo ello a raíz del Sínodo provincial de 1604, recogiendo un hecho de gran trascendencia en la vida religiosa, ya que ordenaba a las cofradías que hicieran su estación de penitencia a la catedral, así como las de Triana a Santa Ana, lo cual fue un antes y un después en el reglamento de las procesiones¹², a la vez que se institucionalizó la fiesta al mismo tiempo que se fomentaba la devoción del pueblo¹³. El tercer arzobispo recomendado para esta selección sería Delgado y Venegas, nombrado para la Real Academia de

¹⁰ Vázquez Soto, José María (3 de Noviembre de 1983). *Don Antonio Paíno*. Sevilla. ABC de Sevilla. Pp. 44. Visitado a 16 de Mayo de 2021: https://www.todocoleccion.net/coleccionismo-papel-varios/mff-arzobispos-sevilla-don-antonio-paino-~x166439254#sobre_el_lote

¹¹ Candau, María Luisa (1994). *El clero rural de Sevilla en el siglo XVIII*. Sevilla. Pp. 29

¹² Sanchez Herrero, José (1992). *La diócesis de Sevilla entre finales del siglo XVI y comienzo del siglo XVII. Las visitas ad limina de los arzobispos de Sevilla .D Rodrigo de Castro y D. Fernando Niño de Guevara, 1602-1605*. Sevilla. Pp. 233-261

¹³ Goñi Gaztambide, José (1987). “Niño de Guevara, Fernando”, en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España, Madrid*. Vol. 5. Pp. 520-522

Buenas Letras de la ciudad, en 1766¹⁴, y dado su gran interés por la formación de los eclesiásticos en Teología Moral, impulsando labores de misioneros e impulsando la piedad popular, corrigiendo esos avisos cometidos en las procesiones de Semana Santa¹⁵ y otras realizando otras labores de caridad en cárceles y hospitales, por no hablar de la importantísima biblioteca donada a la diócesis y el costeo de varias obras de mejora en la catedral¹⁶. Finalmente, el cuarto retrato que da forma y refuerza el discurso del recorrido, aumentando la información sobre palacio y sus antecedentes, sería Salcedo y Azcona, siendo el impulsor del órgano de la catedral y realizando numerosas obras para fomentar la Iglesia en diferentes ubicaciones, como la Iglesia Parroquial de Umbrete y la Reconstrucción del Palacio del arzobispo de esa misma localidad¹⁷, encargando a D. Diego Antonio Díaz, maestro mayor de fábrica, que adaptase los planos del Palacio para residencia de los arzobispos y venerables. A su vez financió el gran retablo de la capilla de la Virgen de la Antigua de la Catedral.¹⁸

En resumen, esta galería alta quedaría con las pinturas de la Inmaculada y la Apoteosis y los cuatro retratos entre las ventanas del pasillo previo al vestíbulo. La inmaculada y la Apoteosis por su gran tamaño no es recomendable colocarlas en otro sitio de la visita, puesto que están a gran distancia del espectador y son observables y disfrutables donde están, y en un lugar más cercano, podría distorsionarse. Mientras que los retratos servirán como preámbulo e introducción de la propia historia del inmueble y la relevancia que ha tenido la institución eclesiástica y la figura de los diferentes arzobispos a lo largo de la historia.

2.3.2. VESTÍBULO:

A continuación vendría el vestíbulo, una sala que, en la actualidad, tiene una mezcolanza muy arbitraria y sin sentido, abarcando pinturas de iconografías dispares, como una Virgen con el niño, dos pinturas de la iconografía de David de Abraham

¹⁴ Teodoro, Enrique (1902). *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía española*. Tomo. IV. Madrid. Pp. 93-94

¹⁵ Minguella, T. (1913). *Historia de la diócesis de Sigüenza y sus obispos*. Vol. III. Madrid. Imprenta de la Revista de Archivos, bibliotecas y Museos. Pp. 168-179

¹⁶ Aguilar Piñal, F. (1966). *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el S.XVIII*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

¹⁷ Falcón Márquez, Teodoro (2004). *El Palacio Arzobispal de Sevilla*. Sevilla. Caja san Fernando de Sevilla y Jerez.

¹⁸ García Hernández, José Antonio (1991). *Notas sobre la decoración de los órganos y tribunas de coro de la catedral de Sevilla*. Sevilla. Atrio, Revista del Arte, nº 3. Pp. 113-122

Willaerts, el retrato de Don Luis Salcedo y Azcona y una copia de Murillo de bajo interés y calidad, creando una sala sin interés aparente al espectador, pues no sabe muy bien donde se encuentra ni por qué, a la vez que las obras se van solapando por calidades y no se disfruta de ninguna, ya que se va saltando de una a otra casi sin control, debido a la disparidad de las mismas. Para solucionar esto y rescatar los valores que tienen estas obras, en especial la Virgen con el Niño y las pinturas de Abraham Willaerts, se propone una reorganización casi completa, dejando esta sala dedicada exclusivamente a Abraham Willaerts, añadiendo la otra pintura del autor y que forma parte de esa serie de la galería, quedando entonces en esta primera sala expuestas las pinturas de “David venciendo a Goliat”, “David aplacado por Abigail” y “David Proclamado Rey”. Quedando esta sala con el criterio de autor y además unificando la serie de David, de Abraham Willaerts, comprendiéndose mejor las calidades de esas pinturas, su técnica y sobre todo siguiendo con el discurso de la colección, ya que esos cuadros representan, iconológicamente, diferentes valores que tiene que tener la Iglesia para salir victoriosa, como la humildad o la inteligencia. Esto beneficiaría a esas obras, potenciando su significado y sin solaparse con otras de calidades diversas, creando una atmósfera homogénea en la sala, que es lo que se busca con esta propuesta, que ayude al espectador a seguir y valorar cada sala y cada obra de arte.

2.3.3. ANTESALA INVIERNO Y DESPACHO DE INVIERNO:

Se propone dedicar esta tercera sala a la obra de Roelas que forma parte importante de esta colección, y que en parte permanece en un segundo plano, especialmente la “Lactación de San Bernardo” que se encontraba en la Galería Alta en un punto tan alto que apenas podía apreciarse con detalle. Además, las otras dos pinturas del artista se encuentran en dependencias privadas, concretamente un San José con niño y una pintura que representa a Santa Ana. Este criterio por autor en la sala, se repite con el vestíbulo y con salas futuras, sin embargo, esta sala gana cierta relevancia y valor, ya que se están mostrando pinturas al público que, hasta ahora, eran desconocidas, además de incrementar el disfrute de la lactación al acercarla al espectador.

Roelas es un pintor flamenco, de influencia veneciana, especialmente de Tintoretto y Veronés, que destaca por su calidez en su obra y su composición

equilibrada¹⁹. A su vez fue un gran dominador de la luz, siendo uno de los artistas que hicieron de bisagra en la unión del manierismo y un barroco temprano, lo que servirá de enlace, a su vez, para la siguiente sala, que estará compuesta por autores del primer nivel barroco, concretamente Matia Pretti y Murillo²⁰, aunque se mantendrá a su vez una pintura de Herrera el Viejo, que al igual que Roelas es un pintor de transición entre el manierismo y el barroco²¹. Esta sala se ha organizado de contemplando tanto un criterio por autores como por estilos, tratando de encontrar esa atmósfera barroca, típica de Sevilla, en el cual las pinturas, todas de primerísimo nivel, no se hagan sombra o se distorsionen unas a otras, si no que vayan acompañándose las pinturas, y no enfrentándose. Esta sala contará con “La Inmaculada con Fray Juan de Quirós” y “La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo”, ambos de Murillo, con “Santa Teresa de Jesús”, “La degollación del Bautista” y “Job en el Muladar”, de Matia Pretti, y “La Inmaculada protegiendo a las doncellas huérfanas”, de Herrera, el Viejo.

Esta sala también servirá como propulsora de los valores y el atractivo de la colección al público, aparte de por su discurso y calidad, por mostrar pinturas que antes no estaban a la vista de todos, como puede ser el caso de “Job en el muladar”, que se encontraba en uno de los despachos del palacio.

2.3.4. SALÓN PRINCIPAL DE LAS PINTURAS

Esta sala es la una de las más potentes del palacio, tanto por su belleza y decoración, su extensión y capacidad de albergar obras de arte y por su altura, que genera hasta dos niveles de pinturas en su interior. Es una sala realmente abrumadora, en la actualidad, debido al gran número de pinturas que hay, tanto en las paredes como en el techo, pero sobre todo por la sensación de que hay cosas que no están donde deben estar, como pueden ser algunos zurbaranes, un retrato de San Fernando, el Murillo que preside la sala o un Matias Pretti, concretamente la degollación, en un rincón de sala, pasando totalmente desapercibido. Esta mezcla de autores, estilos

¹⁹ Fernández del Hoyo, M^a. Antonio (1978). *Pinturas de Juan de Roelas para el Convento de la Merced de Salúcar de Barrameda*. Madrid. Boletín del Seminario de Estudios de Arte.

²⁰ Peña, Lorenzo (2004). *Bartolomé Murillo, pintor del pueblo español*. Rescatado de: https://www.researchgate.net/profile/Lorenzo-Pena-2/publication/267954808_Bartolome_Murillo_Pintor_del_Pueblo_Espanol/links/54ff3c9d0cf2672e2244ae96/Bartolome-Murillo-Pintor-del-Pueblo-Espanol.pdf . Visitado el 17 de Mayo de 2021.

²¹ Navarrete Prieto, B. (1996). *Sobre Herrera “El Viejo”*. Archivo Español de Arte. Rescatado de: <http://www.openbibart.fr/item/display/10068/926435>

y calidades pictóricas en las obras de arte, ya que descansan en esta sala dos grandes series como son el apostolado, atribuido a Sebastián de Llanos Valdés, la pasión de Cristo, de Juan de Espinal y los pasajes bíblicos, de Juan de Zamora, crea una sensación extraña, ya que, tanto por número de pinturas como por diversidad de calidad pictórica, iconográfica y estilística, el espectador no sabe muy bien donde llevar su atención, saltándose pinturas y dejándolas casi sin admirar por ver otras que llaman más la atención o que contrastan más.

Para solucionar este fallo, se propone retirar las pinturas que no pertenezcan a las series nombradas, dejando con un criterio iconográfico y de autores de dichas series, apoyando el discurso que ofrecen las pinturas del techo, y creando un discurso claramente evangelizador, recordando incluso su antigua función de sala de espera del clero sevillano cuando iban a visitar al arzobispo²². Con este criterio podremos ver un apostolado, que mostrará y recordará los valores y enseñanzas de los evangelios, complementados por la serie de la pasión de Cristo, que transportará al espectador por los capítulos de la vida de Cristo, y sus diferentes significados, mientras que si seguimos hacia arriba en los muros, como un cronograma inverso, llegaremos al Antiguo Testamento y algunos de sus pasajes bíblicos, como puede ser “El Pecado original y la expulsión del paraíso” o “El sacrificio de Isaac”, siguiendo así, con ese orden inverso que se ha nombrado, todo ello enfocado de un modo evangélico, y que remata con las pinturas del techo y su discurso de las buenas virtudes de un gobierno de la Iglesia y de las cosas malas a las que no se debe acceder.

Con esta reorganización se busca potenciar el valor de las series de pinturas, sin distorsiones y sin otros cuadros que se antepongan o pasen por encima unos de otros, haciéndose sombra entre ellos. Además de potenciar un discurso contundente evangelizador y con un orden claro, que va desde la parte inferior de la sala hacia arriba en un orden invertido, siendo ese orden; apóstoles, pasión de Cristo, Antiguo Testamento y finalmente las pinturas del techo con ese carácter ético que viene dado por todo lo anterior.

2.3.5. GALERÍA DE LOS PRELADOS

La galería de los prelados destaca por su contenido histórico y documental, ya que recoge las fechas y los retratos de todos los arzobispos que han ido pasando por el palacio. Todos ellos presididos por una Inmaculada, que define el carácter y la importancia de esta iconografía en la Iglesia sevillana.

²² Valdivieso, Enrique y Martínez del Valle, Gonzalo (2010). *Los techos pintados del Palacio Arzobispal de Sevilla*. Sevilla. Universidad de Sevilla. Pp. 23-32

Esta sala no puede cambiar su función y su importancia histórica, por lo que solo se propone ordenar cronológicamente el paso de los arzobispos, llegando a crear una línea cronológica que intensifique y facilite el valor documental e histórico.

2.3.6. ANTECOMEDOR Y COMEDOR

Tanto esta sala como el comedor son propuestas nuevas de ampliación del recorrido, puesto que albergan gran valor artístico e histórico, además de contener pinturas importantes, como pueden ser pinturas de Juan de Espinal o la majestuosa batalla del comedor.

Actualmente en el comedor existe una mezcla de autores, siendo visibles cuadros de Juan de Espinal y de Matías Arteaga. Dado el tamaño de los lienzos es difícil recolocarlos en otro lugar, por lo que se propone dedicar esa sala exclusivamente a la pintura de Espinal, albergando de esta forma las pinturas del “Arcángel San Gabriel”, “Arcángel San Miguel”, “San Juan Bautista y San José” y “San Joaquín Santa Ana y la Virgen”, reduciendo el número de obras en una sala que brilla por otras cosas, como puede ser mobiliario y ornamentación, y siendo un futuro enlace para el ante oratorio del Nuncio, que también irá dedicado a Espinal, sirviendo así como precedente e introducción dicha sala.

Teniendo en cuenta lo anterior se sugiere colocar la serie de la Visitación, contando con “La visitación”, “La presentación de la Virgen en el Templo” y la “Presentación del Niño Jesús al Templo”, en el comedor junto a la pintura inamovible de “La batalla de Josué contra los amalecitas”, dado su inmenso tamaño.

Estas salas quedarían condicionadas a un criterio meramente de autores y bastante condicionado al tamaño de las obras que se exponen.

2.3.7. ANTEORATORIO DEL NUNCIO

Esta sala posee una importante carga estética, ya que contiene una ornamentación llamativa y una importante carga artística en sus pinturas, tanto en las paredes como en el techo.

Examinando la colección al completo y viendo que obras merecen estar expuestas en un lugar de semejantes características, tanto por su originalidad, autenticidad y adaptándose a los criterios establecidos, a la vez que por lo que permiten sus dimensiones, se piensa que la mejor opción es dedicar este ante oratorio a la pintura de Juan de Espinal, siguiendo con el autor del antecomedor y creando un enlace entre ambas salas. Además, la calidad de este pintor hace que no se vea mermada su pintura

en dicha sala, ya que otra pintura de menor calidad se vería ensombrecida por la calidad de los tejidos, el sillón dorado, o la misma alfombra y pinturas del techo de la sala.

Por ello se podrían mantener las pinturas que ya residen en el ante oratorio, siendo estas “El Padre Eterno” y “Moisés mostrando las tablas de la Ley”. La sala se dotaría de un discurso que conectara con Dios y sus mandamientos y/o legado, buscando esa comunión con Él y preparando al visitante para la entrada al oratorio.

2.3.8. ORATORIO DEL NUNCIO

Una de las salas más importantes en el recorrido es el oratorio, ya que es la parte dedicada al rezo, y por tanto una de las bases fundamentales del Palacio y de la vida cristiana.

Una buena capilla u oratorio necesita generar un ambiente idóneo para la oración, a la vez que de imágenes que acompañen a la reflexión o la devoción, facilitando así la función del oratorio.

Teniendo en cuenta esos puntos se cree necesaria la colocación de pinturas que sean únicas y que atrapen y cautiven al visitante o a la persona que esté realizando una oración.

Actualmente las pinturas que residen en el oratorio no consiguen ese efecto, puesto que lo preside un San José con niño de una calidad muy baja y que no despierta ninguna emoción. Sin embargo, existe una pieza en la colección que puede causar ese impacto, sobre todo siendo Sevilla la ciudad donde se encuentra el palacio y conociendo la devoción por la Inmaculada que existe en la capital. La pieza de la que se habla es la Inmaculada de Pacheco, una imagen de un valor incalculable, tanto artístico como histórico, y que cumpliría a la perfección la función de presidir el oratorio, apoyado a su vez por las pinturas de “Los desposorios de la Virgen” y “La Anunciación”, convirtiéndose así en un oratorio con iconografía mariana, en su totalidad, capaz de envolver y a quien se encuentre dentro.

2.3.9. SALÓN DEL TRONO

El salón del trono posee un discurso propio, y, dada su historia y tradición, es inamovible, ya que las pinturas que allí se encuentran tienen un sentido claro y justificado que las hace estar allí, independientemente de su calidad artística y estilística.

En esta sala se encuentran, siempre, los retratos de los dos últimos arzobispos, a la vez que los retratos de “San Isidoro”, “San Leandro” y “la aparición de San Isidoro a San Fernando”, simbolizando unos pilares muy fuertes de la Iglesia en España y Sevilla y

dando el lugar que merecen dichas figuras en el Palacio de cara a las visitas y reuniones o actos de relevancia.

Esto justifica la distribución actual y que se mantenga de igual manera en el futuro.

2.3.10. SALA ZURBARÁN

No es casualidad que se haya pasado por alto la obra de Zurbarán de la que dispone el Palacio, ya que se ha barajado la posibilidad de crear una nueva sala expositiva que esté dedicada a estas pinturas de manera exclusiva, funcionando a su vez como sala de espera para las visitas al arzobispo.

Esta sala se encontraría junto a la galería alta, enfrentada directamente con el vestíbulo.

Una sala dedicada a Zurbarán y su característica y peculiar pintura. Una pintura única que hace muy difícil su exposición en conjunto con otros autores sin que uno u otro pase a un segundo plano, y que, por tanto, merece una sala única y exclusiva para él.

Esta sala seguiría el criterio de autor, que hasta ahora se ha ido siguiendo con regularidad, y tendría una función añadida como sala de espera para reunirse con el arzobispo, dada su cercanía con la sala de audiencias. A su vez mostraría el rico patrimonio del Palacio a quienes fueran a visitarle, además del carácter evangelizador de la obra del pintor, que puede hacer reflexionar mientras se espera. Esta sala recogería toda la pintura de Zurbarán de la que dispone el palacio.

2.3.11 PLANOS DE DISTRIBUCIÓN

En este apartado se aportarán planos con los números de referencias establecidos en el inventario previo. Esto servirá para tener una idea de donde irán localizadas las pinturas en este nuevo orden.

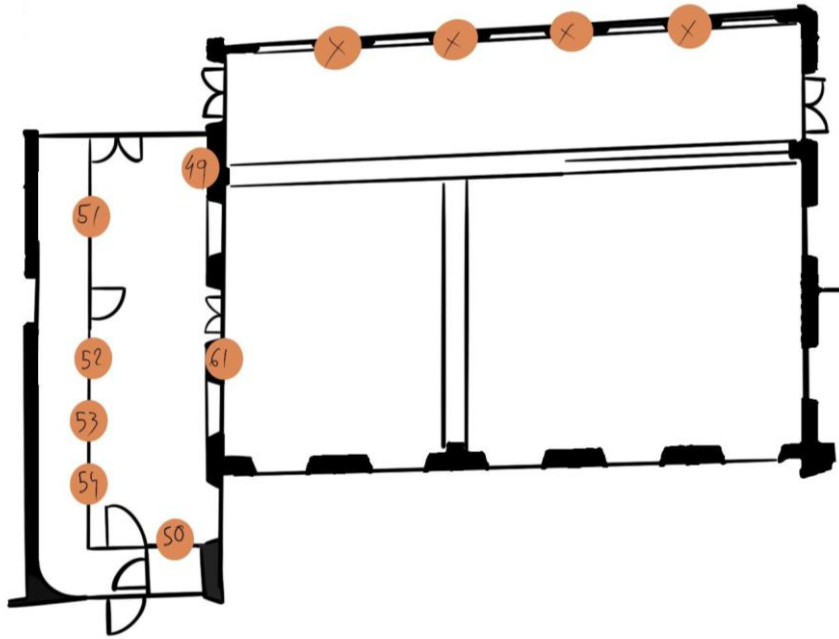


Ilustración 2. Plano de Galería Alta y Sala Zurbarán

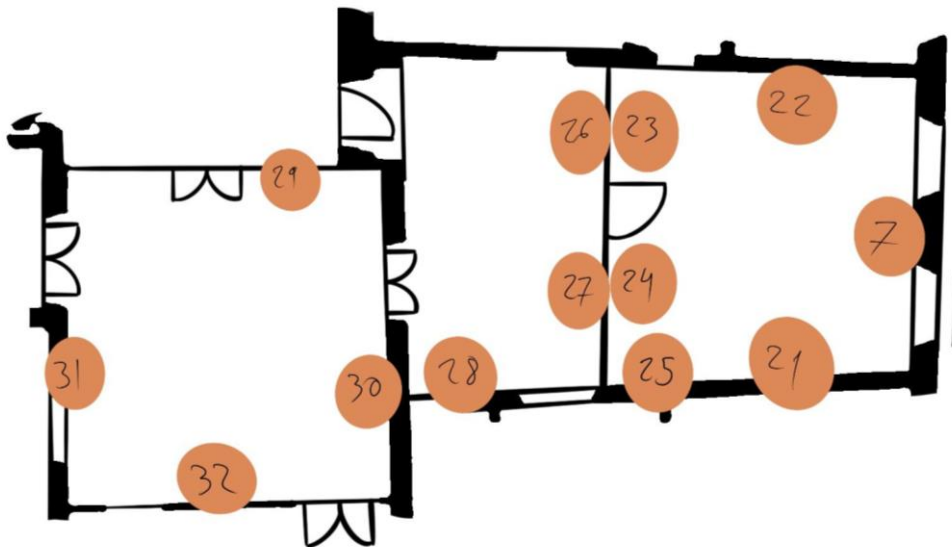


Ilustración 3. Plano de vestíbulo y Despacho de Invierno

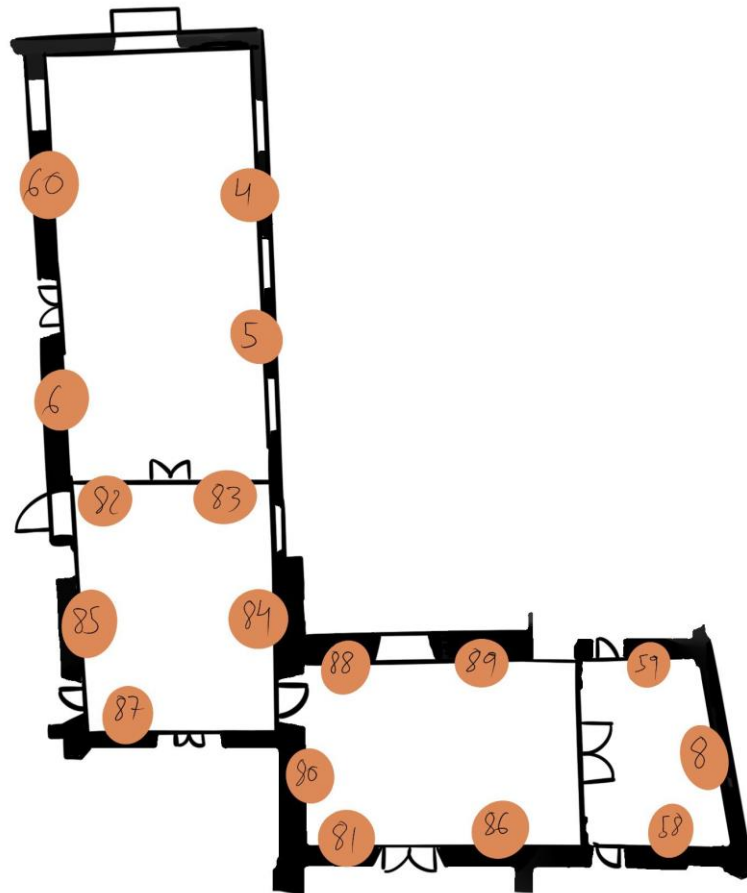


Ilustración 4. Plano del comedor y el oratorio del Nuncio

2.4. Estudio del color ambiental

Es un proyecto de estas características, en el que se busca resaltar el patrimonio y sus valores, es fundamental tener en cuenta que hay que potenciar a las obras artísticas, pero siempre asegurando su conservación a largo plazo.

Se ha realizado un estudio de otros palacios, de los siglos XVII y XVIII, que contienen exposiciones similares y ha podido comprobar que las colecciones necesitan estar unificadas y con un aspecto palaciego renovado, que mantenga una homogeneidad en el conjunto, a la vez que acompañe a la percepción de palacio y a los bienes que lo componen, generando así una atmósfera idónea que resalte la calidad de

las estancias y, en este caso, las pinturas. Por ello es fundamental la elección de una paleta adecuada y armónica, que capte la vista y la atención sin distracciones externas a las pinturas, envolviendo al espectador en ese ambiente y que acompañe al discurso de manera agradable y resaltando la puesta de las pinturas.

El estudio ha sido el siguiente:

Palacio Kromeriz



Ilustración 5. Estudio color palacio Kromeriz

Fontainebleau



Ilustración 6. Estudio color palacio Fontainebleau

Doria Pamphilj



Ilustración 7. Estudio color Doria Pamphilj

Barberini



Ilustración 8. Estudio color palacio Barberini

Pitti



Ilustración 9. Estudio color palacio Pitti

Colonna



Ilustración 10. Estudio color palacio Colonna

Teniendo en cuenta el estudio se han llegado a las siguientes observaciones:

- Hay colores que se repiten en mucho de los palacios, posiblemente colores de la moda de la época, bien por simple moda, por su calidad y lo que significaba poseer este tipo de tejidos o bien por armonía y búsqueda de ciertas sensaciones, como pueden ser la de riqueza con los azules y los rojos o de amplitud, armonía y pureza con los tonos más claros y amarillentos.
- Hay colores que suelen ir relacionados entre ellos, como pueden ser los grisáceos y los amarillos, rojos y azulados o un conjunto de tonos neutros.
- Los detalles y ornamentaciones suelen destacar en cuanto al color predominante, por ejemplo, en el palacio Barberini en su galería vemos como el verde contrasta con los tonos terrosos y amarillentos de la propia galería, o el fuerte enfrentamiento que existe en Fontainebleau entre los azules y rojos.
- Las pinturas destacan mucho más en paredes de colores lisos, ya que los estampados pueden llegar a captar gran parte de la atención.
- El mobiliario siempre va a juego con el entorno, bien sea por colores, por los propios estampados, los dorados o la madera natural o pintada como el palacio arzobispal de Kromeriz.
- Las distintas salas parecen estar preparadas para ser usadas, como si el tiempo no hubiera pasado. Por ejemplo, las mesas están puestas con cubiertos y otros utensilios. Esto hace que realmente parezca un palacio rico y con potencia, y no elementos de valor colocados en un edificio sin vida.

Estudiando y analizando las observaciones, se recomienda el uso del color que defina al Palacio Arzobispal, siempre basado en los gustos de la época en la que se originó y entendiendo la justificación de esos colores.

Sin embargo, también hay que realizar una visión crítica sobre el efecto de algunos colores sobre la percepción de las distintas pinturas, al igual que las sensaciones y reflejo que aporta un muro ornamentado, con relieve o brillos. Por ello, sin olvidar el carácter del palacio, se recomienda seguir unas paletas rojas y burdeos, acompañadas por tonos ocres y algunos dorados. Esta elección se basa en el gusto original, al igual que el vínculo de esos colores con el patrimonio textil histórico de los arzobispos, creando un vínculo y una comunicación entre el color y la historia. Además, sería beneficioso contar con muros sin mucha ornamentación y lisos en los espacios expositivos, o al menos estrechamente cercanos a las pinturas, mejorando la percepción de las pinturas y una mejora en la percepción de la colección.

2.5 Propuesta de señalética y recursos informativos de contenidos

El tratamiento cuidadoso de la información es fundamental para contar la historia y tratar el discurso de la exposición, ya que a veces es necesario apoyarse en esa historia para potenciar la propia exposición y sus obras.

Para crear un vínculo atractivo entre el espectador y la historia de la colección hay que estudiar cómo va a comunicarse el mensaje y cuál será la estrategia. Una estrategia es el conjunto de estructuras, imágenes, ilustraciones, textos, módulos interactivos e incluso programas de ordenador que puedan hacer que el visitante se vea envuelto en aspectos diferentes a los que podría acceder simplemente con un análisis organoléptico de la colección.

El éxito de la comunicación va a residir en la integración de los elementos con la exposición, creando esta armonía que busque explicar, guiar, motivar, informar y provocar la participación del visitante.

El diseño de la señalética suele ser limpio y claro en su presentación, permitiendo la fácil accesibilidad y comprensión de la organización de la exposición, ya que se ha demostrado que quien comprender dicha organización disfruta más de ella.²³

Es importante que el visitante se oriente geográfica y psicológicamente en la exposición. Por ello se recomienda que cada sala o estancia sea identificable con un título, ayudando así a esa orientación, además de una reseña que, de manera jerárquica, cuente varios puntos de información a distintos niveles. Un ejemplo sería recoger en el texto, de manera organizada, el origen e historia del Salón principal de las pinturas, su

²³ Alonso Fernández, Luís y García Fernández Isabel (2010). *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y Montaje*. Madrid. Alianza Editorial. Pp. 146

plan iconográfico, autores que se ven involucrados, y otros hechos similares que ayuden a la comprensión.

El propio uso e integración de mapas, gráficos e ilustraciones puede ayudar a la hora de la comprensión y fijación de las ideas, llegando incluso a jugar un papel decisivo a la hora de; identificar áreas, generar ambientes o ayudar a comprender los criterios de cada sala, reforzar el mensaje de la exposición o incluso dar instrucciones, como puede ser el ejemplo del plano con flechas de dirección.

El tratamiento de los gráficos y los textos es importante para dar coherencia visual, y aunque no es muy apropiado abusar de la información escrita, ya que leer hace que el movimiento de circulación sea más lento, y a su vez genera un cambio de marcha mental. Esto se da porque cada visitante tiene una forma de pensar y comprender propia, y está siendo obligado a adaptarse a un genérico.

Existe una media de tiempo que una persona invierte frente a un objeto, y es de 20 a 30 segundos; sin percibirlo todos de la misma manera. Se ha observado que la mayor parte del tiempo que se consume en una exposición es leyendo, más que contemplando. De ahí la importancia que los textos que se generen sean claros y concisos.

Para conseguir integrar textos que cumplan con lo mencionado y no roben protagonismo a la colección, hay, primero, que diferenciarlos para usarlos correctamente con posterioridad.

En primer lugar, se encuentran los títulos, que captan la atención del visitante y le dan paso a las diferentes materias que se pueden tratar, como puede ser una sala. Deben ser cortos y legibles en la distancia.

Luego aparecen los subtítulos, que son de un menor tamaño y se enfocan al tema, siendo más informativo.

Por otro lado, se pueden diferenciar los textos introductorios y los bloques de texto. El primero es un bloque de información que recibe el visitante, que explica e introduce la exposición, mientras que los bloques de texto se utilizan para interpretar los segmentos y contenidos de la exposición, unificando un grupo de obras de arte, objetos o información.²⁴

Las cartelas son elementos básicos de interpretación de la pieza, proporcionando información básica y detalles específicos. No deben ser largas ni colocarse lejos del objeto, ya que esto puede ser confuso. Los materiales de distribución, como catálogos o dípticos, dan información más extensa de la exposición y los temas y elementos relacionados con ella. Se suelen acompañar de imágenes o ilustraciones de apoyo que capten la atención del lector.

²⁴ Alonso Fernández, Luís y García Fernández Isabel (2010). *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y Montaje*. Madrid. Alianza Editorial. Pp. 148

Finalmente se habla de la necesidad de incluir textos bilingües, fomentando de esta forma el turismo extranjero.

Todas estas tipologías de textos deben ser tratadas con una tipografía adecuada, ya que afecta de manera directa a la transmisión del mensaje. Su elección es fundamental y va relacionada con el contenido y el tipo de exposición.

La tipografía debe ser legible y visible, incluyendo homogeneidad en forma de mayúsculas, el color negro sobre soporte blanco y su colocación en lugares que no se solapen con otros elementos.²⁵

Otros elementos recurrentes en la señalética son las maquetas, dioramas y escenografías, ya que el visitante puede basarse en ellas para conocer los elementos mostrados.

Teniendo en cuenta todo esto, y sin perder nunca el concepto de Palacio que sigue en uso como vivienda, al igual que la colección privada, habría que realizar un buen estudio para encontrar el equilibrio en los textos que se pueden implementar, y en qué forma, al igual que otros elementos de apoyo.

Se podría recomendar el uso de dípticos al principio de la visita, con un diseño atractivo y que contextualice al visitante con el palacio, a la vez que pequeñas cartelas, títulos y subtítulos repartidos por el recorrido que ayuden en todo momento a sentirse ubicado, comprendiendo mejor incluso el discurso y el sentido de la colección y el inmueble.

2.6. Nuevo circuito de los visitantes

2.6.1. Recorrido actual

La empresa encargada de realizar las visitas guiadas es Adarve Patrimonio Cultural.

En primer lugar, la visita comienza en el patio de la entrada, junto a la escalera de ascenso y con vistas a la Giralda. Un patio con buena iluminación y vistas inmejorables de la Giralda, un buen punto de partida. A continuación, se asciende por la escalera principal, dando lugar a la contemplación de las pinturas murales y la bóveda, la cual fue

²⁵ Alonso Fernández, Luís y García Fernández Isabel (2010). *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y Montaje*. Madrid. Alianza Editorial. Pp. 150-151

rematada en tiempos del arzobispo Antonio Paino y decorada por Juan de Espinal. En dicha escalera se podían encontrar con anterioridad 15 pinturas de Espinal, repartidas ahora por el palacio y la residencia Betania de San Juan de Aznalfarache. La pintura mural inferior es posterior, concretamente del S.XX, de Juan Antonio Rodríguez, simbolizando a San Leandro, San Fernando y a la Reina Isabel la católica, todos ellos como sustentos de la fe católica.

Sigue el recorrido por la antesala del nuncio. En esta antesala encontramos una Sagrada familia del siglo XIX, copia de Murillo y un retrato del arzobispo Luis Salcedo y Ascona, de Domingo Martínez (1733), en el cual se ve reflejada su gran preocupación por pagar muchas obras, como la caja de órganos de la catedral o un convento de monjas capuchinas, todo ello recogido en el cuadro. También se puede observar dos pinturas de impotente tamaño de Abraham Willaerts, ambas de 1661, concretamente “David contra Goliat” y “David aplacado por Abigail”. Finalmente, en la estancia destaca la presencia de una pintura muy peculiar, una pintura de una virgen con niño y un sol y una luna.

Una vez mostrada la primera sala se pasa al despacho del Nuncio. En este espacio se encuentra otro cuadro de Abraham Willaerts, concretamente “David con la cabeza de Goliat” (1661), y que pertenece a la misma serie que los dos anteriores, ya nombrados. A su vez aparece una pintura de Herrera el Viejo, titulada “Virgen ante las doncellas”, la cual procede de un convento. Ese mismo convento fue también el lugar de procedencia de “La aparición de la Inmaculada ante Fray Juan de Quirós” (1653) de Murillo, la cual es considerada la primera inmaculada pintada por Murillo y que también se encuentra expuesta en esta sala. Finalmente se puede observar una pintura de Zurbarán, “San Pedro arrodillado ante Jesús en la columna”.

La visita continúa con la visita al salón del trono, volviendo sobre nuestros pasos y pasando por el salón principal de las pinturas, sin detenerse en el mismo. En el salón del trono encontramos una sala con una carga histórica importante, ya que encontramos una sala donde vive la tradición histórica en la distribución de sus pinturas, en la cual conviven los retratos de los mayores representantes del palacio, el actual arzobispo y los dos anteriores, al igual que San Isidoro y San Leandro como fundadores y San Fernando como vencedor de la reconquista.

Tras la visualización del salón del trono se avanza hasta el ante oratorio, en la cual residen algunos cuadros de Juan de Espinal, procedentes de la escalera, como pueden ser “El Padre eterno” y “Moisés mostrando las tablas de la Ley”, o una Piedad de la escuela de Murillo.

Posteriormente se sigue hasta el oratorio, una pequeña sala en la que encontramos 3 pinturas, concretamente San José con niño, Los desposorios de la virgen y una Anunciación.

Antes de concluir la visita se pasa a la Galería de los Prelados, donde encontramos una serie de 69 pinturas que representan a los arzobispos que el palacio ha ido albergando durante su historia, todos ellos presididos por una Inmaculada de

Cristóbal Gómez, convirtiéndose esta sala en una fuente documental e histórica importantísima y ganando valores añadidos. La serie es bastante irregular, pues las calidades de los retratos van cambiando, dependiendo de la época y el autor. Hay que añadir que un importante número de retratos fue realizado durante el mismo periodo, ya que esta galería no estaría desde el primer momento en el palacio.

Finalmente, se coloca el broche en el salón de las pinturas, una sala que ha funcionado de transición previa a otras salas durante el recorrido y que contiene el mayor número de pinturas del palacio. Un total de 32 metros de largo y 6,30 de ancho componen esta sala, muros que decoran dos niveles de pinturas, dado los 5,67 metros de alto. Utilizado durante la invasión francesa como salón de baile, el salón de las pinturas está compuesto por 46 lienzos en sus paredes. Estos lienzos no tienen formato concreto ni programa ideológico, y pasa por cronologías tan dispares como piezas del siglo XVII al XIX, y autores desde Murillo, Zurbarán, Juan de Zamora, Matia Pretti o Llanos de Valdés. Si seguimos un orden cronológico podemos hablar de “La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo” (1638-40) de Murillo, los dieciséis pasajes bíblicos del Antiguo Testamento (1645-59) de Juan de Zamora, “Santo Domingo de Guzmán”, “San Pedro Mártir de Venora”, “San Francisco” y “San Bruno” (1650), el Apostolado de Llanos Valdés (1660), “La degollación del Bautista” de Matia Pretti (1776-81), “San Fernando” de un pintor anónimo del S.XIX y finalmente unas copias de Murillo de “San Isidoro” y “San Leandro”, del siglo XIX, ya que los originales se conservan en la Sacristía Mayor de la Catedral.

Este es el recorrido guiado que se realiza, del cual se pueden sacar varias deducciones teniendo en cuenta que el recorrido actual está parcialmente incompleto, ya que deja sin mostrar obras de gran relevancia del palacio, como los Espinales de los arcángeles, San Juan bautista y San José y San Joaquín, Santa Ana y la virgen, a su vez obvia a Matías de Arteaga y su colección de la Presentación, por no hablar de la inmaculada de Pacheco, las pinturas del comedor de Gala, una de ellas de Abraham Willaerts. A su vez hay cuadros que están repartidos en dependencias privadas o despachos, que por su calidad y relevancia merecen ser expuestos y visitados, como los Roela (Santa Ana y San José con el Niño), los bocetos del triunfo de la inmaculada, de Virgilio Matoni y el Conde de Aguiar, o Job en el Muladar, de Matia Pretti. A su vez hay otro lienzo con iconografía de David, concretamente David regresando victorioso de Jerusalén, que merece ser expuesto junto al resto de Abraham Willaerts.

En cuanto a otras ausencias del recorrido se ha observado la falta de la visita al antecomedor, el comedor de Gala y la capilla junto a la escalera, capilla la cual anteceden cuadros como la lactación de Roela.

Todos estos elementos son dignos de ser mostrados, por lo que en la propuesta de reorganización y nuevo discurso se tendrán en cuenta.

A su vez es mejorable el aspecto del recorrido como tal, ya que no tiene una coherencia clara al ir pasando por las salas, atravesando el salón de las pinturas varias veces sin detenerse, generando en el público una sensación de apresuramiento por

acudir a esa sala por su espectacularidad y por la presencia de tantas pinturas, quitando importancia al resto de salas y obras, casi pasando a un segundo plano. Por no hablar de un recorrido fatigoso que vuelve sobre los pasos ya caminados y un discurso sin mucho fundamento, ya que no sigue un orden lógico de las salas, pasando únicamente a mostrarlas como contenedoras de obras de arte y no como un antiguo palacio que contiene una amplia colección digna de disfrutar en sintonía con el inmueble. Si se explica cada estancia y se va siguiendo un orden más lógico, sin desconectar al espectador mostrando durante segundos algunas estancias en las que no se va a detener, el público sentirá que está dentro de ese palacio y contemplando la colección como antiguamente harían los arzobispos, entendiendo cada sala y su funcionamiento y sin desmerecer a unas y otras, porque cada una va a ir cobrando su protagonismo. Es importante también saber la dirección que se debe ir tomando, pues ir desvelando lo mejor conforme avanzamos, para ir captando más la atención del público y no perderla, además de causar una impresión positiva en ellos que fomente la divulgación y difusión para futuros visitantes.

Otro punto a tener en cuenta es el desconocimiento de muchas de las pinturas que están repartidas a lo largo del palacio, desde pasillos, despachos hasta almacenes, habiendo un vacío con algunas obras que ni si quiera se sabían que estaban allí, sin ir más lejos en un repaso al almacén se ha encontrado, por ejemplo, una pintura de Gordillo, la cual se desconocía su existencia. A su vez los catálogos e inventarios disponibles, concretamente el de Teodoro Falcón Márquez (1997) y el de E. Valdivieso y J.M. Serrera (1979), están incompletos, centrándose en las obras más relevantes y destacadas, o que gozan de sitios privilegiados en el palacio, pero dejando en el olvido a muchas otras, aunque de menor calidad o interés, siguen formando parte de la colección.

Todo esto nos indica la situación actual de una colección que está desequilibrada, con ausencia de criterios, con patrimonio de primer nivel en dependencias privadas y que no puede ser visitable, al igual que un discurso y un recorrido que puede mejorarse en muchos aspectos. Este preámbulo solo deja clara la necesidad de cambio en la colección y su exposición, buscando transparencia y un aumento de visitantes, al igual que una mejora y puesta en valor de la colección y el palacio al completo.

2.6.2. Propuesta de nuevo circuito

Siguiendo el discurso del capítulo anterior se llega a la conclusión de un recorrido lógico que aumente los valores y resalte la importancia de los criterios seleccionados. El recorrido empezaría en el patio primero del Palacio, con vistas a la Giralda, junto a la escalera de la Galería Alta, y seguiría el orden nombrado en el capítulo anterior, visitando, en primer lugar, la galería alta, donde la selección de los arzobispos explica la relevancia que tuvieron en la historia y concepción del Palacio Arzobispal tal y como lo entendemos, destacando sus virtudes y aportaciones a la Iglesia y al mismo Palacio.

Seguidamente se pasaría al vestíbulo, dando lugar a una iconología que transporta al espectador a los valores que debe tener la Iglesia, como la humildad, la inteligencia o la astucia, viéndose estos reflejados en la pintura de Abraham Willaerts. Posteriormente, el despacho de invierno y su antesala, transportan, con ayuda de un criterio de autores y estilísticos, al espectador a una parte barroca y de transición entre manierismo y barroco, siendo bisagra la pintura de Roelas en la antesala, que a su vez sigue una iconografía puramente Mariana, y culminando con la obra de Murillo y Matia Pretti en el propio despacho, como ejemplo del barroco de primer nivel.

El siguiente espacio a visitar sería el salón principal de pinturas, donde se han eliminado obras de gran relevancia, como las de Murillo y Zurbarán, que distorsionaban la percepción iconográfica e iconológica de la estancia, quedándose en una admiración artística pero significando en contraposición una pérdida de esos valores morales, destacando en este aspecto las pinturas del techo, que servían como muestra de los valores y comportamientos ejemplares que un buen cristiano debía tener, todo ello acompañado de su fuerte carga evangelizadora. La Galería de los Prelados, organizada ya cronológicamente, mantendrá su función histórica y documental, y comprenderá el paso entre el Salón Principal y el antecomedor y el comedor, que buscarán un criterio más genérico que se sustenta en la exposición de pinturas de un mismo autor, Espinal y Matías Arteaga.

A continuación, se procederá a la visita del ante oratorio del Nuncio y el Oratorio del Nuncio, ambos con una fuerte carga evangelizadora, mostrando, el primero de ellos, escenas de Dios y sus mandatos, preparando de esta forma al visitante para la entrada en el Oratorio, ayudando a comprender el carácter y función de este, que a su vez irá coronado con la Inmaculada de Pacheco, como imagen frente a la que orar. Ambas salas están promovidas por un criterio que abarca desde un mismo autor, como es Juan de Espinal en el ante oratorio, como por un criterio evangelizador y destinado al culto, criterio que abarcan ambas estancias.

Siguiendo con la visita se llegaría al Salón del Trono, el cuál permanecerá con el criterio actual, destacando su valor documental e histórico, apoyado por pilares fuertes de la Iglesia y con los últimos arzobispos sevillanos.

Finalmente se añade un broche final en la Capilla del Palacio Arzobispal, que se encontraría junto a la Sala Zurbarán, para disfrutar de un lenguaje diferente al pictórico, mostrando la majestuosidad de su conjunto escultórico y el retablo, además de la gran relevancia histórico-artística que se encuentra en esa capilla, y la majestuosidad y maestría de sus piezas, demostrando una clara unión entre arte y religión, significando esto una unión totalmente complementaria e inseparable. Finalmente, el recorrido, terminaría en el patio de la fuente de Hércules y se acompañaría hasta la salida del mismo Palacio, a los pies de la Giralda.

El recorrido soluciona algunos fallos del anterior, creando una dirección única, sin estar entrando y saliendo de salas repetidas veces, y mostrando cada sala en la que se entra por primera vez, evitando de esa forma generar expectativas que no permiten disfrutar de la sala en la que se está y no pensando en la que se estará, además de mantener un discurso coherente todo el tiempo, nombrado previamente en el capítulo IV y desglosado por salas.



Ilustración 11. Plano general del recorrido

Capítulo III: CONSERVACIÓN PREVENTIVA DE LA COLECCIÓN DE PINTURAS

3.1. La iluminación

Aparte de tener en cuenta el color y sus consecuencias, no se puede olvidar la importancia de la iluminación, tanto para resaltar las pinturas como para su conservación. Para muchos museólogos y diseñadores, la iluminación es el aspecto museográfico más difícil de resolver, ya que las necesidades de los distintos bienes, tanto en su conservación y visibilidad, como a la propia arquitectura, hacen que sea una labor compleja y decisiva.

La iluminación no es un factor accesorio²⁶, sino una condición esencial que permite la buena comunicación entre la obra de arte y el espectador. Una buena iluminación hace que se perciban las características y matices de las obras de arte, haciendo que su correcto uso sea decisivo. La luz crea ambientes y establece el carácter de la exposición, y es capaz de guiar al propio visitante a los puntos más interesantes, algo que tener en cuenta para no dar protagonismo inadecuado con ella.

Hasta mediados del siglo XX. se usaba la luz natural como medio para la iluminación de los museos y espacios expositivos, condicionando en gran medida los horarios de visitas y la percepción variante de las obras de arte dependiendo del tramo horario, aunque ayudando al visitante en otros aspectos, como pueden ser la conciencia de la hora y cuánto tiempo se está dentro, evitar sensación de agobio, u otros factores similares²⁷. Sin embargo, se viene estudiando las posibilidades de la luz del día y la necesidad de complementarla con luz artificial que suplan las carencias que esta presenta (como la variabilidad y horarios ya nombrados). Es importante combinar ambos tipos de iluminación para conseguir tanto la estimulación de la concentración que el espectador sufre con la luz natural, ya que mantiene el interés y reduce la fatiga museística, como el mayor control de la iluminación artificial, revirtiendo de esta forma en la mejor valoración de los objetos y obras de arte.

La iluminación es uno de los primeros factores a tener en cuenta a la hora de elaborar una exposición, incluyendo; tipos de lámpara y de iluminantes, su potencia, la adecuación de la percepción óptica, su correcta ubicación dentro de la sala y la integración en el entorno arquitectónico.

²⁶ Weintraub, S. y Anson, G. O. (1990). *Museum Lightning*. Progressive Architecture, 5. Pp. 49-54

²⁷ Alonso Fernández, Luís y García Fernández Isabel (2010). *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y Montaje*. Madrid. Alianza Editorial. Pp. 129-131.

En cuanto a las fuentes de luz sé debe tener en cuenta conceptos como el flujo luminoso, o resplandor, que es la cantidad de luz que emite un foco de luz en todas sus direcciones. Se mide en lúmenes (lm). Siguiendo las recomendaciones de la Prevención de Biodeterioro y Conservación Preventiva de Juan Antonio Herráez y Antonio Rodríguez Lorite el Instituto del Patrimonio Histórico Español, se recomienda la elección de fibra óptica, o en su defecto LED, ya que estas últimas solo emiten una media de 45 w/lúmen y, a diferencia de lo que se puede llegar a pensar, la fibra o los LED emite menos fluorescencia que las halógenas, ya que estas pueden llegar a los 100 w/lúmen.

Por otro lado, la Iluminancia es el grado de intensidad de la luz sobre la superficie alumbrada. Se mide en lux (lx) y es realmente importante a la hora de la exposición y de la conservación, ya que dependiendo del material que se alumbre se podrá exponer a mayor o menor cantidad de iluminancia, debido a la tolerabilidad de los materiales a este factor. Es importante saber que se reconoce como lux al flujo luminoso de un lumen por metro cuadrado. Los estándares de iluminación oscilan entre los 50 lux para materiales sensibles, 150-200 lux para pintura al óleo y 300 para los restantes.

La temperatura de color se mide en grados Kelvin y representa el índice de reproducción cromática, que es los colores que producen las distintas fuentes de luz, ya que cada lámpara o fuente lumínica será capaz de producir la apariencia y matices de un color, llegando a un máximo de 100.²⁸

Otro factor a tener en cuenta es la emisión de radiación UV, ya que es la más dañina y debe ser eliminada en todos los casos. Para ello se recomienda el uso de lámparas LED, que apenas emiten un 1% frente al 7% que llegan a emitir las fluorescentes y el 25% de la luz natural.

También es importante controlar la carga térmica asociada a las fuentes de luz, ya que incluyen en la pintura y las características del espacio arquitectónico. No se debe elegir una iluminación similar, ya que las limitaciones son diferentes, entre un edificio de nueva construcción que es capaz de evacuar eficazmente el calor generado por los sistemas de iluminación, que un edificio como histórico, como el Palacio Arzobispal, por lo que habrá que seleccionar un sistema de iluminación que no irradie mucho calor.

Es obvio que la iluminación debe estar resulta de forma equilibrada entre la relación de luz, objeto y observador, de modo que el proceso visual funcione de manera correcta. Por ello la colocación de las fuentes de luz son muy importantes, evitando brillos y facilitando una buena interrelación. Se recomienda siempre la iluminación tenue y que no golpee con fuerza ni de manera directa en la obra, sino que se “derrame” por la pared, generando un ambiente de iluminación agradable y siempre de arriba hacia abajo.

Es conveniente que la iluminación de cada obra solo se active en caso de transitar la sala en la que se encuentra, al igual que ventanas que permitan el acceso a luz natural,

²⁸ Alonso Fernández, Luís y García Fernández Isabel (2010). *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y Montaje*. Madrid. Alianza Editorial. Pp. 132

dado que la irradiancia, que es la cantidad de energía por unidad de tiempo y superficie que recibe un objeto, puede ser reducida en gran manera de esta forma. Sin embargo, también hay que tener en cuenta que los cambios bruscos de la iluminación afectan negativamente a las obras, igual que los de temperatura o humedad, por lo que se recomienda a su vez que la activación del sistema luminoso sea de manera gradiente, y no repentina, y que no suponga, la activación, un cambio muy amplio en la cantidad de lúmenes, sino que sea una iluminación como ya se ha nombrado, tenue y relativamente baja, pero que permita el disfrute y la observación de las pinturas y la sala.

Además, el espectador siempre agradece luz natural del exterior, ya que permite analizar la hora o cuánto tiempo se pasa dentro del recorrido. Sin embargo, para las obras de arte es poco recomendable esa iluminación natural, aunque siempre se pueden añadir filtros a las ventanas para evitar el daño que esta puede llegar a generar.

Cada caso, sala y obra es única y particular, lo que hace imposible la elaboración de un criterio único y genérico, teniendo que adaptarse cada caso a cada casuística. Sin embargo, nunca hay que perder de vista dos aspectos: visibilidad y conservación, recogiendo tanto la comodidad visual como la conservación de los propios bienes. A su vez hay que tener en cuenta los siguientes factores fundamentales a la hora de elegir y especificar el diseño de iluminación:

- Las dimensiones y la forma de la sala
- La reflectancia de las superficies
- El iluminante, su localización y características

Es importante considerar los principios básicos de la iluminación establecidos a finales de siglo XX., que constan de 7 puntos²⁹:

- El ángulo de reflexión es igual al ángulo de incidencia
- El ángulo al que la luz incide ayuda a la apreciación del objeto, pero también a ocultar sus valores
- Todo objeto iluminado se convierte en una fuente de luz y su imagen es reflejada
- Cuanto más oscuro es el tono de la superficie reflectante, más iluminación va a necesitar
- La intensidad de la luz disminuye en proporción inversa al cuadrado de la distancia desde su fuente
- Los rayos de luz, si no se bloquean, irradian desde su frente de forma igualitaria a todas las direcciones
- Los colores oscuros absorben la luz mientras que los colores claros y superficies pulidas lo reflejan

Teniendo en cuenta todo lo anterior se puede decir que:

²⁹ Loe, D.L. (1987). *Preferred lighting for the Display of Paintings with Conservation in Mind, Lighting in Museums, Galleries and Historic Houses*,. Bristol Seminar, Museum Association, 9-10 Abril. Bristol. Pp. 36-49

- Se recomienda para la correcta iluminación de las obras el uso de fibra óptica o LED, evitando la radiación UV y mejorando la temperatura de color
- Equilibrio entre luz, espectador y objeto, consiguiendo una correcta temperatura de color, emisión de radiación UV e Iluminancia
- Iluminación tenue y sin golpear directamente en la obra de arte
- Filtros en ventanas que permitan el paso de luz natural
- Recomendación de luz natural, para evitar la fatiga en el espectador, en complemento de luz artificial, para solventar las carencias de la anterior
- Estudiar las superficies y paramentos que se van a iluminar, al igual que su composición y capacidad de exposición a la iluminación, para elegir las fuentes lumínicas óptimas a cada caso, evitando un criterio general para todo
- Colocar el iluminante a 30º de inclinación en relación con el espectador, ya que así el reflejo de la luz será de 60º, en relación al espectador, al rebotar en la pintura. No obstante. si se va a iluminar una vitrina con un objeto en su interior es preferible que la luz sea totalmente cenital, mejorando su visión general

3.2 La temperatura y humedad

Un punto en común que parece existir entre los conservadores es la necesidad del control estricto de la humedad y la temperatura como método de retardar el deterioro de las colecciones, ya que niveles inaceptables de esos valores, o grandes fluctuaciones puntuales, suponen una reducción significativa de la vida potencial de los bienes.

A la hora de controlar esos parámetros hay que conocer muy bien qué tipo de colección se pretende conservar, ya que cada material se comporta de una manera u otra a la exposición de la temperatura y la humedad. Por ejemplo, hay materiales como el cuero o el papel que son altamente higroscópicos, teniendo una gran capacidad para absorber y liberar humedad para llegar al equilibrio, mientras que otros materiales menos higroscópicos o hidrófobos necesitan otro tipo de parámetros. Con esto se quiere decir que, al igual que en la iluminación, cada caso irá acompañado de un plan específico.

Hay que tener en cuenta que temperatura y humedad se estudian de la mano porque son inversamente proporcionales, ya que si aumenta la temperatura la humedad relativa bajará y viceversa. Estos cambios generan variaciones y movimientos en las obras de arte, a la vez que el biodeterioro, manchas, debilitación de las fibras, y otros deterioros similares. Un aumento de 10º C, además de reducir considerablemente la humedad relativa, duplica la rapidez de la mayoría de las reacciones químicas, al igual que algunos adhesivos tienden a perder flexibilidad y a deteriorarse por hidrólisis, al

igual que favorece la oxidación de los polímeros y favorece la aparición de microorganismos e insectos.³⁰

Para evitar todo esto se acuerda una relación estándar entre la temperatura y la humedad por la mayoría de expertos, de manera genérica, que establece que una temperatura y humedad relativa alta resultan destructivas, por lo que se considera que una temperatura mayor de 21º C y una HR superior al 60% favorecerán la aparición y desarrollo de los deterioros nombrados. A su vez unos valores demasiado bajos, como por ejemplo una HR inferior al 30%, puede volver quebradizo los adhesivos, fotografías u otros materiales. Sin embargo, dentro de unos límites a la baja, se recomienda mantener la HR y la Tº relativamente bajas, ya que se ha comprobado que se conservará mejor la colección, siempre y cuando estas no fluctúen.

Existen varios instrumentos destinados a medir Tº y HR, como termómetros e higrómetros. Existen higrómetros con termómetros incorporados de gran precisión y que proporcionan datos de 24 horas, 7 días y 1 o 2 meses.

Conociendo todo esto se recomienda el control de humedad y temperatura en cada una de las salas, además de establecer, con humidificadores y calefacción o aire acondicionado, unos parámetros que oscilen entre los 19-20º C y el 50-55% de HR.

3.3. Ideas fundamentales en la conservación preventiva

Para obtener una buena conservación preventiva se debe adaptar el plan a cada colección, pero de manera general se puede decir que:³¹

Conservación:

- No se permitirá fumar, comer o beber en las áreas de exposición
- La fotografía con flash u otros elementos que puedan dañar la obra estarán prohibidas
- Los suelos deben ser resistentes para soportar el peso del equipamiento, objetos y visitantes
- La construcción debe tener una HR y temperatura ambiente adecuados, al igual que aislamiento de los muros exteriores

³⁰ Gómez Fernández, Amelia y Someillán López, Moraima (2006). *Aspectos teóricos y conceptuales útiles para el diseño e implementación de una política de conservación preventiva*. La Habana. ACIMED, v.14.

³¹ Alonso Fernández, Luís y García Fernández Isabel (2010). *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y Montaje*. Madrid. Alianza Editorial. Pp. 78-101

- Es necesario dejar espacio entre los elementos estructurales y los expuestos para permitir la inspección del estado de conservación de ambos
- La luz natural deberá entrar a través de filtros que controlen la radiación UV e infrarroja
- Separar talleres, áreas de exposición y almacén
- Aparatos de medición por cada sala
- Sistemas de detección y extinción de incendios
- Elementos eléctricos certificados de buen estado y revisados con regularidad
- Salas equipadas con detectores de humo
- Iluminación controlada, manteniendo los niveles de UV por debajo de 75
- Elementos expositivos en buen estado, con revisiones continuas, garantizando el bien estar de los bienes expuestos
- Sistemas de iluminación separados de los objetos y con buena ventilación
- Vitrinas limpias y cerradas para prevenir la entrada de polvo
- Evitar la proximidad entre objetos de: corrientes de aire, fuentes de calor, entradas, tuberías o paredes exteriores
- Objetos agrupados por niveles de sensibilidad y materiales
- Establecer plan regular de mantenimiento y limpieza, aprobados por los conservadores

Exhibición

- Es preferible que el revestimiento de las paredes sea liso
- Los accesos deben estar bien definidos
- Se debe permitir la circulación fluida y evitar aglomeraciones
- Establecer límite de personas por sala, dependiendo del aire acondicionado, espacio de la exposición y HR
- Evitar instalaciones y obras innecesarias en espacios de exposición
- Sistemas de iluminación separados de los objetos y con buena ventilación
- Vitrinas limpias y cerradas para prevenir la entrada de polvo

Personal:

- Un restaurador tiene que formar parte del equipo de cualquier exposición
- Todo el personal que trabaje cerca de las piezas debe estar formado y educado en su tratamiento
- Constante supervisión de las salas durante su apertura al público

Durante la reorganización se van a manipular y cambiar de posición muchas obras importantes y relevantes. Es fundamental tener especial cuidado durante su traslado, ya que la mayoría de los accidentes ocurren en situaciones así. A fin de conseguir una seguridad correcta, los profesionales, se deben extremar los cuidados en su trato con ellas, evitando siempre una innecesaria manipulación y estableciendo un plan claro de que movimiento se va a realizar, teniendo en cuenta el lugar de origen, de destino, el recorrido, obstáculos y manipulación de la pieza. Deben reconocerse las partes que

componen a cada bien, los puntos débiles, los daños y restauraciones y determinar un proceso concreto.

Otra recomendación, en caso de transporte, es el correcto embalaje y selección de medio de transporte. Cada obra tiene una exigencia concreta y siempre deberán estar aseguradas. Habría que tener en cuenta a su vez la calidad y que tipo de medio de transporte va a emplearse, a la vez que las especificaciones de como embalar y desembalar cada pieza, a ser posible por conservadores. También es importante el uso, si es necesario, de escolta y agentes mensajeros, asegurando siempre la salvaguarda de cada una de las piezas.

No hay que olvidar que el éxito de un buen embalaje residirá en mantener los valores medioambientales del lugar de origen de la pieza, tanto en el transporte como en el lugar de destino (incluyendo HR, Temperatura), a la vez que evitar choques y vibraciones. A su vez se recomienda un estudio previo de cada bien para la correcta elección y diseño de un embalaje, pues no es lo mismo diseñar un embalaje para una obra escultórica de gran formato en bronce que para una pintura sobre tabla de escasos centímetros de altura y anchura, obligando a elegir un transporte y un embalaje determinado para cada una que se adapte a sus necesidades.

Todo esto debe ir descendiendo de lo general a lo específico, dependiendo de la sala y las piezas que recoja cada uno de esos espacios, adaptándose a las necesidades y requerimientos de cada una de ellas y siempre asegurando su correcta conservación, pero también la seguridad de las personas.

3.4. Seguridad

La seguridad es algo que debe tenerse presente en todas las fases de una exposición. Debe ser supervisada a lo largo de todo el proceso por profesionales que evaluarán la construcción, instalación, montaje, diseño final, y todo lo que necesite de su supervisión. Ese profesional deberá evaluar las alteraciones realizadas en el espacio y como pueden afectar a la seguridad de las obras.

Una buena planificación, cuidadosa, debe afectar a la seguridad del inmueble y salas de exposiciones como al control de las colecciones y la salvaguarda del visitante durante el recorrido.³²

A tener en cuenta, de manera genérica, para la planificación correcta de la seguridad:

³² Tillotson, R. G. (1978). *Museum Security / La Sécurité dans les Musées, Paris, ICOM*. [ed. Cast: La seguridad en los Museos]. Ministerio de cultura. Madrid.

- Análisis periférico, volumétrico y puntual de áreas concretas
- Confección de listado con elementos a proteger. Esto incluye el inventario de las piezas y los distintos niveles de importancia de cada obra, estableciendo un orden o jerarquía entre ellas
- Elaboración de seguro de cada uno de los elementos
- Evaluación de peligros y amenazas más probables
- Buen estado de conservación y limpieza de las salas y elementos que forman parte del recorrido. El desorden da pie al caos y al vandalismo
- Plan de respuesta rápida a peligros técnicos, estructurales y de suministro
- Estudio de acción ante catástrofe, con objetivo de contrarrestar los peligros. Plan de coordinación de medios físicos, electrónicos y humanos

Cada colección es diferente, tanto en distribución como en contenido y continente, por tanto. cada una deberá adaptar un plan específico y una seguridad concreta a sus necesidades. Para ello se recomienda el diseño eficaz y estético que comprenda:

- Presencia obligada de un número determinado de guardias
- Elección del material, ignífugo y seguro
- Acceso restringido a distintos espacios
- Presencia de instrucciones para el público. Lista de lo permitido y lo prohibido durante la visita e instrucciones de cómo actuar en caso de peligro, catástrofe, etc.

Los sistemas de seguridad son de especial relevancia en una colección. El valor y rareza de los objetos será quien dicte el sistema más adecuado, siempre encuadrándose en el diseño y distribución de la colección.

Una buena instalación de sistemas de vigilancia y seguridad debe cumplir lo siguiente:³³

- Una instalación precisa, que cumpla los fines previstos
- Sistema de funcionamiento simple, evitando dificultad de manejo o comprensión al personal de seguridad
- Necesidad de mantenimiento mínima, evitando falsas alarma y activaciones innecesarias de protocolos
- Instalaciones y circuitos protegidos contra manipulaciones
- Continuidad de corriente eléctrica, incluso en caso de avería

Otros hechos, a tener en cuenta, es la correcta conservación de la exposición, aplicando para ello unas normas básicas que suplan los riesgos a los que están sometidos los bienes durante su vida.

³³ (2008). *Conservación preventiva. Exposiciones Temporales. Procedimientos*. Grupo Español IIC y Fundación Duques de Soria. Madrid. Pp. 43-44

Capítulo IV. DIFUSIÓN DE LA COLECCIÓN.

Los nuevos medios y tecnologías han convertido a la época actual en una etapa muy dependiente de los medios de información y la comunicación. Esto hace que sea necesaria la actualización a una demanda social que requiere calidad y entretenimiento con un caudal informativo importante.

Las exposiciones son medios de comunicación entre la obra y el espectador, es lo que da vida, relevancia e importancia a las obras de arte. Es por eso que hay que ayudar a que esa comunicación se ejecute, elaborando para ello una difusión correcta, actualizada y con unos planes que ayuden a cumplir dicho objetivo.

Desde cualquier punto de vista el contenido y su continente, al igual que cualquier actividad o proyecto museológico y museográfico solo está justificado por el público, su destinatario y quien da valor a los bienes. Esta es la razón que justifica la pedagogía en los museos y las fuertes inversiones educativas que estas entidades, al igual que las colecciones privadas, han estado realizando a lo largo de los últimos años. Son fundamentales instituciones como la UNESCO, por sus seminarios y publicaciones especializadas, o el ICOM son sus conferencias y su Comité Internacional para la Educación y Acción Cultural³⁴ e incluso los departamentos nacionales de Educación y Acción Cultural de los museos, ya que han sido los precursores de un fortalecimiento en la dimensión pedagógica, la difusión del patrimonio y su papel cultural y social.

Esto se puede extrapolar a la Iglesia con sus labores de evangelización y acercamiento de su patrimonio al público, quedando esto registrado en una de las disposiciones transitorias de la LPHE/85, en la cual se crea el inventario general de los Bienes de la Iglesia Católica en España, protegiendo y haciendo cargo a dichos bienes a la Iglesia, que ha luchado con numerosas propuestas por la educación, divulgación y uso de sus bienes. Todo ello sustentado en el previo Concordato de 1979 de la Santa Sede, que reafirma la voluntad de la Iglesia de poner a disposición de la sociedad su patrimonio.

Una de las apuestas permanentes de una actividad de difusión debe ser la concienciación de una comunidad, tratando de conseguir un acercamiento, valoración real e interpretación del patrimonio. Esto es importante para que la sociedad se sienta parte de su patrimonio, y por tanto sea consciente de su propia historia y legado. Ese descubrimiento y educación debe ir generado por la estructura y discurso de una colección, significando esto; un equipo de profesionales preparados, medios e instalaciones adecuadas, y sobre todo por programas de acción educativa que incentiven y fomenten las visitas, su disfrute y su aprendizaje.

³⁴ Verhaar, J. y Meeter, H. (1989). *Project Model Exhibitions*. Hogeschool voor de Kunstent, Reinwardt Academie, Faculteit Museologie. Ámsterdam. Pp.43-49.

Hay que luchar por que la comunicación y el lenguaje justifique la condición y el testimonio de lo que se expone, tanto tu relevancia como su historia³⁵. En el caso del Palacio será fundamental reflejar los valores del inmueble y su colección, valores que pasan desde lo religioso, educativo, artístico, histórico y documental, ya que el Palacio, sus arzobispos y su colección, en continuo crecimiento, suponen un peso importante para la cultura sevillana, que define y enmarca mucha de la historia de la ciudad y que ha confeccionado unos gustos, tradiciones y creencias a lo largo de la historia.

Es importante entender el fuerte enfrentamiento entre los factores tiempo y cultura, ya que se complementan y se oponen al mismo tiempo, dado que el tiempo va destruyendo el significado y el uso de edificios, objetos, muebles e incluso obras de arte, mientras que la cultura fortalece los valores que el tiempo deteriora. Esto justifica la importancia de la educación y culturización del público, para que siempre entienda la importancia de su legado, de dónde viene y por qué viene de ahí. Comprender ese enfrentamiento y buscar la cultura ayudará a asentar aún más los valores de la población, haciendo que revaloricen su patrimonio. Todo este preámbulo lleva a la conclusión de que a mayor conocimiento del contexto cultural en que nació el objeto, mayor será la comunicación que se produzca entre este y el espectador³⁶.

Una vez estudiado el contexto debe hacerse un contenido atractivo y comprensible para el visitante, usando para ello diferentes herramientas de difusión, que ayudarán a su vez a hacerlo visible y atractivo. Sin embargo, para que una difusión, y por tanto educación, sea acertada, es recomendable sustentarse en las recomendaciones de Bervely Serrel, que expone que:

- Cuando los visitantes se orientan bien conceptual y espacialmente tienen a ser más receptivos
- La mayoría de los visitantes leen más las cartelas cortas, y de manera más exhaustiva que las largas
- Los textos que están cerca de elementos bidimensionales se leen más que los textos planos sobre la pared sin objetos
- Combinar textos e imágenes ayuda a despertar el interés

Tilden asentó a su vez 5 principios para la correcta interpretación, fundamental a la hora de presentar mediante una difusión especializada. Estos principios son:

- Interpretar a base de estudiar toda la información, pero presentándola de manera reducida
- Emplear multitud de medio para alcanzar al mayor público posible, ya sea ilustraciones, publicidad, videos, etc.
- No instruir, sino provocar sensaciones y ganas de crecer en ese conocimiento
- Distinguir las edades de los visitantes
- Relacionar lo que se muestra con nuestra personalidad y nuestro legado

³⁵ Rico, J. C. (1996). *Montaje de exposiciones. Museos arquitectura y arte*. Sílex. Madrid. Pp. 67-70

³⁶ (1995). *La exposición en el museo*. Revista Proserpina Nº 12. Madrid-Mérida. Pp. 11

Además de toda esta educación y estrategias internas también es fundamental la publicidad y llegar a la sociedad, captando su interés para sus futuras visitas.

La publicidad es muy valiosa, ya que es un instrumento que sirve para promocionarse, tanto sus servicios, exposiciones como sus actividades. Promoción que debe realizarse estudiando bien los diferentes medios y su alcance. Por ejemplo, no es lo mismo en pleno 2021 utilizar una red social, como Facebook o Instagram, que un anuncio en un diario de prensa, ya que su alcance será mucho mayor en las redes sociales y de difusión mucho más rápida.³⁷

Un análisis del público que se quiere atraer significará una adaptación de la imagen y mensaje que se querrá transmitir, intentando adaptar esa publicidad y difusión al objetivo que se pretende seguir, sin olvidar que lo importante es de manera rápida y clara captar la atención del usuario y que se sienta atraído a lo que se expone.

Elementos como prestamos, exposiciones temporales de impacto, obra invitada, nuevas restauraciones o similares son muy efectivos a la hora de captar público, ya que a veces es más importante una buena estrategia de gestión y difusión de algún elemento así que la propia calidad de la colección. Un ejemplo es la exitosa exposición de El Bosco en el Museo del Prado, que tuvo una magnífica estrategia de difusión, significando esto un aumento muy elevado en las visitas del museo. Esto se puede extrapolar a la colección privada de Palacio, ya que pueden crearse elementos similares que llamen la atención para conquistar a nuevos visitantes. Estos elementos pueden ser la restauración de la pintura de Zurbarán, la exposición de la Inmaculada de Pacheco, u otros factores similares que supongan un cambio y un atractivo para el público.

Otras alternativas pueden ser las audioguías adaptadas a personas con discapacidades, proyecciones, animaciones o actividades infantiles que requieran de la visita, para atraer a familias y a público infantil, excursiones en horarios nocturnos, creando otros ambientes, o de zonas que no suelen ser transitables, haciendo sentirse al espectador único y exclusivo y significando eso un aliciente para la visita.

Teniendo en cuenta todo esto habría que realizar un estudio demográfico sobre la sociedad actual, buscar de esta forma el público potencial al que llegar, a la vez que se adapta el medio de comunicación y difusión, el lenguaje y la actividad o propuesta que se quiere realizar, teniendo en cuenta la sociedad estudiada y la colección y sus posibilidades. También será relevante buscar abrirse a públicos nuevos que quieran acceder a la exposición de diferentes formas, ya sean idiomas, juegos y concursos para niños, etc.

³⁷ Carretero Pérez, Andrés, y otros (1996). *Normalización documental de museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid. Pp. 36

CONCLUSIONES

PRIMERA: La colección de pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla, tras haber realizado la documentación de las obras que la configuran, consta actualmente de 187 pinturas. Se ha comprobado la importancia del inventario como una herramienta de registro esencial, que tiene que ser actualizado constantemente. Este inventario, o herramientas similares, son los que permiten la organización correcta, interpretando puntos fuertes y carencias de la colección. Además, este inventario, también facilita la localización de las obras para su mantenimiento y conservación, dificultando el expolio en cualquier situación, a la vez que potencia la capacidad de actuación de los equipos responsables del patrimonio en caso de emergencia.

SEGUNDA: El arte debe ser valorado teniendo en cuenta factores como la originalidad, autenticidad y calidad. Esto aportará un criterio claro y fundamentado sobre la organización de la colección, al igual que permitirá identificar que pintura es más destacable y por qué. Esa justificación será vital a la hora de elaborar un plan de criterios expositivos, que incidirá en la señalética, distribución, recorrido y discurso para realzar los valores detectados en cada uno de los bienes. En este caso se han escogido, tras el estudio pertinente, varios criterios, destacando el criterio por autores en muchas de las salas, como el antecomedor y el ante oratorio del nuncio, acogiendo la obra de Juan de Espinal, o la futura sala Zurbarán. A su vez existen criterios iconográficos y de series, como en el salón principal de las pinturas, centrándose en lo que se quiere transmitir con esas pinturas, al igual que reuniendo series completas en el mismo. Otro criterio recurrente ha sido el documental e histórico, como en el caso de la galería de los prelados y el salón del trono, buscando el testimonio histórico.

TERCERA: El análisis de la colección tras la actualización del inventario ha demostrado que cuenta con obras de primer nivel, como es el caso de la pintura de Alejo Fernández, Murillo, Zurbarán o Matias Pretti, entre otros. La calidad y relevancia de esas pinturas son pilares sólidos sobre los que sustentar una buena difusión, creando un gran atractivo para el espectador. También en la exposición se cuenta con obras que no eran visibles al público, como la pintura de Pacheco o Roelas.

CUARTA: Es de interés unificar la denominación de los espacios que componen el inmueble de manera que todos sepan localizarlos con efectividad, rapidez y sin confusiones. Esta labor puede ampliar la efectividad a la hora de actuar en emergencias,

disponer recorridos para las visitas o nuevas distribuciones de espacios y salas. Otro factor a tener en cuenta es la importancia de un discurso interesante, coherente y que cree impacto, que no se limite a mostrar algo, sino que atraiga. Ese discurso tiene que estar fundamentado en los valores del contenido y el continente en el que se va a desarrollar la visita, generando un conocimiento y acercamiento a esos valores, llegando a su comprensión y generando esa inquietud tan deseable en el espectador. Sin embargo, un discurso debe ir acompañado de un recorrido óptimo, que no sea redundante, que no agote y con unas condiciones que lo hagan fluido, cómodo e interesante al espectador. Ese recorrido provocará puntos de interés donde se quieran crear, al igual que transiciones en las que se puede aprovechar para contextualizar y desarrollar el propio discurso.

QUINTA: La conservación es fundamental para desarrollar un plan de difusión y exhibición que se sustente y se fundamente en la salvaguarda de la colección, envolviendo en esa conservación tanto la materialidad de la obra, sus valores históricos y documentales y su transmisión a generaciones futuras. Para elaborar un correcto control hay que tener muchos factores en cuenta, y todos deben adaptarse a cada sala y cada obra en particular. La elección de los parámetros de temperatura, humedad, iluminación y los diferentes criterios de color, pavimentos y similares, irá dada por la pintura expuesta en cada sala, personalizando dichos parámetros y condiciones a lo que mejor se adapte en todo momento. No obstante, es recomendable mantener un criterio unificado, en lo general, y que no diste mucho entre las salas, ya que esto podría crear cierta confusión al preguntarse, una persona no experta, el motivo de ese cambio de una sala a otra.

SEXTA: Se recomienda el uso de LED o fibra óptica, al igual que unos parámetros sin fluctuaciones en temperatura y humedad relativa, que oscilen entre los 21º C y un 50-55% de humedad relativa, aunque como se ha nombrado estos parámetros y sistemas podrán variar según las necesidades pertinentes de cada sala y cada bien. Es de vital importancia cumplir con las recomendaciones de seguridad, al igual que disponer varias copias del plan de seguridad completo en puntos o personas clave, como puede ser el jefe de seguridad, la entrada al palacio, u otros lugares fácilmente accesibles para su consulta en caso de ser necesario.

SÉPTIMA: El control y realización de una buena labor de gestión de la colección sólo puede quedar recogido en manos de personal especializado en cada una de las funciones que se han ido contemplando, bien sean historiadores del arte, que trabajen en la continua documentación y actualización del registro, inventario y catalogación de las pinturas, y conservadores y restauradores, en la manipulación, intervención y ajustes y control de los parámetros establecidos para la correcta conservación preventiva, y en caso de ser necesario actuar en talleres instalados en el propio edificio, dotados de medios para la conservación y restauración. Estos últimos deberán informar de los protocolos y medidas de seguridad, limpieza y tratamiento oportunos a los diferentes servicios que interactúen con la colección y el propio inmueble, como pueden ser equipos de mantenimiento, limpieza o similares.

OCTAVA Es esencial elaborar un buen plan de difusión que de salida a todo lo realizado, estudiado y mejorado, llegando a cumplir la finalidad primera de este trabajo, que no es más que acercar a la sociedad el patrimonio histórico artístico del Palacio Arzobispal de Sevilla, manteniendo su conservación y exhibición. Esa función ha de ser llevada a cabo por la educación, que ahora está más presente que nunca.

NOVENA: La Iglesia, y en concreto el Palacio Arzobispal, cuenta con un potencial único para utilizar su patrimonio, relacionándolo con las labores que ha ido desarrollando a lo largo de la historia en monasterios, conventos y similares. Se podría generar un interés por la religión y la historia de la institución, utilizando elementos artísticos, culturales e históricos, como es en este caso la colección de pinturas, para mostrar la función de la Iglesia en la sociedad y así exponer sus valores y principios evangelizadores.

DÉCIMA: Es necesario que la Iglesia como institución sepa adaptarse a las necesidades de la sociedad, al uso de las tecnologías, fomentando la accesibilidad a su patrimonio histórico, cultural y artístico por diferentes medios, con el objetivo de acercarlo a una sociedad cada vez más moderna y con más inquietud, en lo que al arte y patrimonio se refiere. Sin embargo, no basta con acercar la colección, sino que se debe intentar despertar el interés y la curiosidad entre el público, haciéndolo partícipe de lo que se muestra, ya que es la mejor manera de que lo haga suyo y de que la Iglesia se acerque a la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Piñal, F., 1966. *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Alonso Fernández, Luís y García Fernández Isabel, 2010. *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y Montaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arenillas Torrejón, Juan Antonio, 2009. *El inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica en Andalucía (1989-2008)*. Ed. Universidad de Sevilla: Sevilla.
- Candau, María Luisa, 1994. *El clero rural de Sevilla en el siglo XVIII*. Sevilla: Caja Rural de Sevilla.
- Carretero Pérez, Andrés, y otros, 1998. *Normalización documental de museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, 2.ª Edición. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- Castiñeiras González, Manuel Antonio, 2007. "El método iconológico de Erwin Panofsky: la interpretación integral de la obra de arte", *Introducción al método iconográfico*, 3ª. Impresión. Barcelona. Ed. Ariel.
- Conservación preventiva. Exposiciones Temporales. Procedimientos* (2008). Madrid: Grupo Español IIC y Fundación Duques de Soria.
- Falcón Márquez, Teodoro, 2004. *El Palacio Arzobispal de Sevilla*. Sevilla: Caja san Fernando de Sevilla y Jerez.
- García Hernández, José Antonio, 1991. "Notas sobre la decoración de los órganos y tribunas de coro de la catedral de Sevilla". *Revista del Arte* Nº 3. Pp. 21-26
- Gómez Fernández, Amelia y Someillán López, Moraima, 2006. *Aspectos teóricos y conceptuales útiles para el diseño e implementación de una política de conservación preventiva*. La Habana. ACIMED, v.14.
- Goñi Gaztambide, José, 1987. "Niño de Guevara, Fernando", en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Vol. 5. Madrid.
- "La exposición en el museo" 1995 *Revista Proserpina*, Nº 12, Madrid-Mérida. Pp. 41-54.
- Loe, D.L., 1987. "Preferred lighting for the Display of Paintings with Conservation in Mind, Lighting in Museums, Galleries and Historic Houses". *Bristol Seminar, Museum Association*, 9-10 Abril. Bristol.
- Minguella, T., 1913. *Historia de la diócesis de Sigüenza y sus obispos*. Vol. III. Madrid: Imprenta de la Revista de Archivos, bibliotecas y Museos.
- Morón de Castro, María Fernanda, 2003. "Valoración y tasación de obras de arte". *Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico de Andalucía*. Nº2. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Pp. 65-70
- Morón de Castro, María Fernanda, 1988. "Originales y copias: La ilusión en la creación". *PH Boletín* 24. Pp. 117-121

- Morón de Castro, María Fernanda, 1988. "Montaje de una exposición sobre conservación y restauración con criterios museográficos" en *Actas del VI Congreso de Conservación y Restauración de bienes culturales*. ICOM, Barcelona, 1988. Pp. 56-58
- Mudarra Barrero, Mercedes, 2003. *Actuaciones del Patrimonio Histórico de Andalucía*. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Nº2.
- Navarrete Prieto, B. y Pérez Sánchez, Alfonso, 1996. "Sobre Herrera 'El Viejo'". *Archivo español de arte. Tomo 69, Nº 276*, pp. 365-388.
- Rico, J. C., 1996. Montaje de exposiciones. Museos arquitectura y arte. Sílex. Madrid
- Panofsky, Erwin, 1992. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Peña, Lorenzo, 2004. *Bartolomé Murillo, pintor del pueblo español*. [En línea] [Fecha de consulta: 17 de Mayo de 2021] Disponible en: https://www.researchgate.net/profile/Lorenzo-Pena-2/publication/267954808_Bartolome_Murillo_Pintor_del_Pueblo_Espanol/link/s/54ff3c9d0cf2672e2244ae96/Bartolome-Murillo-Pintor-del-Pueblo-Espanol.pdf . Visitado el 17 de mayo de 2021.
- Sanchez Herrero, José, 1992. *La diócesis de Sevilla entre finales del siglo XVI y comienzo del siglo XVII. Las visitas ad limina de los arzobispos de Sevilla. D Rodrigo de Castro y D. Fernando Niño de Guevara, 1602-1605*. Sevilla.
- Teodoro, Enrique, 1902. *Historia genealógica y heráldica de la Monarquía española*. Tomo. IV. Madrid.
- Tillotson, R. G., 1978. *Museum Security / La Sécurité dans les Musées, París, ICOM*. [ed. Cast: La seguridad en los Museos]. Ministerio de cultura. Madrid.
- Valdivieso, Enrique, 1978. "Pinturas de Juan de Roelas para el Convento de la Merced de Sanlúcar de Barrameda". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y arqueología. Vol. 44*, pp. 294-302.
- Valdivieso, Enrique y Serrera, Juan Miguel, 1979. *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*. Valladolid.: Ed. Server-Cuesta.
- Valdivieso, Enrique, 2002. *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla. Guadalquivir.
- Valdivieso, Enrique y Martínez del Valle, Gonzalo, 2010. *Los techos pintados del Palacio Arzobispal de Sevilla*. Sevilla. Universidad de Sevilla.
- Vázquez Soto, José María (3 de noviembre de 1983). *Don Antonio Paíno*. Sevilla. ABC de Sevilla. Pp. 44. [en línea] [Fecha de consulta: 16 de mayo de 2021] Disponible en: https://www.todocoleccion.net/coleccionismo-papel-varios/mff-arzobispos-sevilla-don-antonio-paino-~x166439254#sobre_el_lote
- Verhaar, J. y Meeter, H., 1989. *Project Model Exhibitions*. Hogeschool voor de Kunstent, Reinhardt Academie, Faculteit Museologie. Ámsterdam
- Weintraub, S. y Anson, G. O., 1990. "Museums : Kleihues, Gehry, SOM, Kada, Baldeweg/Western Architects in Japan/Museum Lighting/Concrete". *Progressive Architecture. 5/1990. Vol. 118*, pp. 195-206