

# TOVAR: UNA REVISIÓN COMPOSITIVA Y FORMAL DE SU REPRESENTACIÓN DE LA VIRGEN DEL CONSUELO EN LA CATEDRAL DE SEVILLA

ANA ISABEL GAMERO GONZÁLEZ  
Catedral de Sevilla. España

**Resumen:** En el presente artículo se realiza un análisis de la información obtenida durante los trabajos de restauración de *La Virgen del Consuelo* de Alonso Miguel de Tovar (1720), con el objetivo de conocer la pintura previa (fechaable entre los siglos XV y XVI) sobre la que pintó esta relevante obra para la Catedral de Sevilla.

Gracias a este análisis, se ha podido reconstruir una imagen aproximada de la pintura previa para así poder comparar ambas representaciones. Se pone de relieve la profunda revisión compositiva y formal que Tovar plantea sobre la tabla gótica y la influencia de Murillo en su pintura.



(Fig. 1) La Virgen del Consuelo de Alonso Miguel de Tovar. Estado inicial

Desde un primer momento, y paralelamente al estudio de patologías y propuestas de intervención, se han tenido en cuenta las fuentes documentales que de ella se conservan y que, sin duda, resulta importante y relevante conocer antes de cualquier intervención.

La información proporcionada, fruto de esta búsqueda documental, nos alerta de la posible reutilización de una obra ya existente y anterior a la de Tovar.

A continuación, exponemos una selección de estos documentos que así lo especifican:

Las Actas del Cabildo de 1719, en los folios 104 r y 134 v, en las que consta la petición y posterior autorización del Cabildo a don Pedro Corchado para ampliar el altar según el proyecto que adjuntó “a su devoción y espensas” (1), por lo que debió ser encargo de don Pedro Corchado a Tovar directamente.

Igualmente, son importantes las informaciones aportadas por los investigadores Fernando Quíles, Juan Miguel González y Jesús Rojas- Marcos y que, en algún caso, encuentran una correspondencia directa con las propias características materiales que presenta y pueden apreciarse a simple vista en la obra.

- “...en 1719 el músico tenor don Pedro Corchado recibió autorización del Cabildo para renovar la tabla medieval en la que aparecía la imagen mariana de la Virgen de Consolación que se ubicaba en su altar, porque quería renovar la devoción.”(2)

- “...Se trata de un óleo sobre lienzo pegado a tabla. Dicho soporte lignario, de etapa gótica, se pintó quizás cuando el altar pertenecía a Guillén Alfonso, vasallo del rey y veinticuatro de Sevilla. La obra actual, firmada y fechada por Tovar en 1720, respeta la composición goticista subyacente.” (3)

(1). A.C.S., Fábricas, 408, “Memorias Sepulchrales de esta Sta Yglesia Patriarcal de Sevilla...” ff. 138v-139r; Idem, Sec. I, Autos capitulares, lib. 96 (1719-1720), cabildos ordinarios 26 de mayo y 21 de junio de 1719, ff. 102v y 134v; y Actas del Cabildo de 1719, ff 104r y 134v.

(2). Quiles, Fernando. *Alonso Miguel de Tovar (1678 – 1752)*. Sevilla: Diputación Provincial, 2005.

(3). González, J. M., y Rojas Marcos, J. *Misericordiae Vultus*, Cat. exp Sevilla: Cabildo Catedral de Sevilla, 2016.

Este artículo tiene como objetivo poner en conocimiento de los lectores todos los resultados obtenidos durante el proceso de restauración de la obra, relacionados con la posible existencia total o parcial de esa pintura anterior a la de Alonso Miguel de Tovar. Estos resultados se suman, por tanto, a las diferentes referencias documentales descritas anteriormente arrojando información valiosa, que no solo engrosará la historia material de la obra y que será sumamente importante para futuras intervenciones, sino que viene a corroborar, confirmar, y despejar dudas concernientes a esa hipotética obra primigenia.

Los mencionados datos han sido proporcionados por una serie de estudios y análisis no destructivos desarrollados en una primera fase cognoscitiva, y que continuación se exponen.

### **ESTUDIO FOTOGRÁFICO CON LUZ NORMAL**

Se evidencian, a simple vista, pequeñas incisiones distribuidas de forma circular siguiendo un patrón predeterminado sobre los rostros de San Antonio de Padua, Santiago “El Mayor”, y rodeando la cabeza de la Virgen (Fig. 2). Igualmente, y fuera de estos contornos, encontramos restos de otro tipo de decoraciones plasmadas por gran parte de la obra de Tovar.



(Fig. 2) Detalle de las incisiones decorativas alrededor de la cabeza de la Virgen, y rostros de San Antonio de Padua y de Santiago “el mayor”, previas a la pintura de Tovar

## **ESTUDIO FOTOGRÁFICO CON LUZ RASANTE**

Este estudio nos descubre una serie de irregularidades sobre la superficie de la obra, muy marcada y con una forma de tres hornacinas, que se corresponde con una estructura hoy desaparecida, y que pertenece a esa antigua composición gótica a la que se hacía referencia en las citas documentales (Fig. 3).



(Fig. 3) Fotografía con luz rasante de la obra y representación sobre la misma de la estructura gótico-renacentista

## **ANÁLISIS ESTRATIGRÁFICO**

Distintas muestras fueron extraídas para el estudio estratigráfico y la identificación de los materiales que componen cada capa y estratos que la conforman transversalmente.

Las técnicas de estudio y análisis químico utilizadas han sido las siguientes:

- Microscopía electrónica de barrido – microanálisis mediante espectrometría por dispersión de energías de rayos X (SEM – EDX).
- Microscopía óptica con luz polarizada, incidente y transmitida. Luz halógena y luz UV.
- Espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR).

- Cromatografía de gases – espectrometría de masas (GC-MS).
- Micro-espectroscopia RAMAN.

Una vez realizados todos estos estudios los resultados vienen a proporcionarnos la siguiente información:

Encontramos, en una misma muestra, hasta nueve estratos diferentes en los que se identifican dos capas de sulfato cálcico (estuco o preparación) distintas, sobre las que se alternan varias capas de policromía. Esto viene a evidenciar que un mismo soporte ha sido utilizado para albergar las dos pinturas.

Destaca la aparición de restos metálicos, observados en otra de las muestras, y que son identificados como pan de oro con una composición semicuantitativa de 97, 93 % de oro (Au); 0, 87 % de plata (Ag) y 1, 20 % de cobre (Cu), en la que se demuestra la altísima calidad del oro de ley utilizado en la Sevilla del siglo XVI, y que se encuentra en un alto porcentaje en las capas inferiores de la pintura anterior a Tovar.

Aquí es conveniente recordar de nuevo las citas documentales “...don Pedro Corchado recibió autorización del Cabildo para renovar la tabla medieval en la que aparecía la imagen mariana de la Virgen de Consolación que se ubicaba en su altar, porque quería renovar la devoción.”

### **ESTUDIO DE RAYOS X**

Los resultados obtenidos con este análisis son poderosamente relevantes y significativos. Confirman, con sorprendentes evidencias visuales, que bajo la pintura de Alonso Miguel de Tovar, fechada en 1720, existe una obra pictórica anterior, de estética gótico – renacentista fechable en los siglos XV y XVI.

Hasta treinta y siete placas radiográficas fueron realizadas sobre la totalidad de la superficie de la obra arrojando múltiple información de los elementos materiales que componen, ya no solo la capa pictórica, sino también el soporte. Posteriormente, han sido tratadas digitalmente editándolas en una sola imagen de conjunto. (Fig. 4)



(Fig. 4) Placa radiográfica completa de la pintura sobre tabla

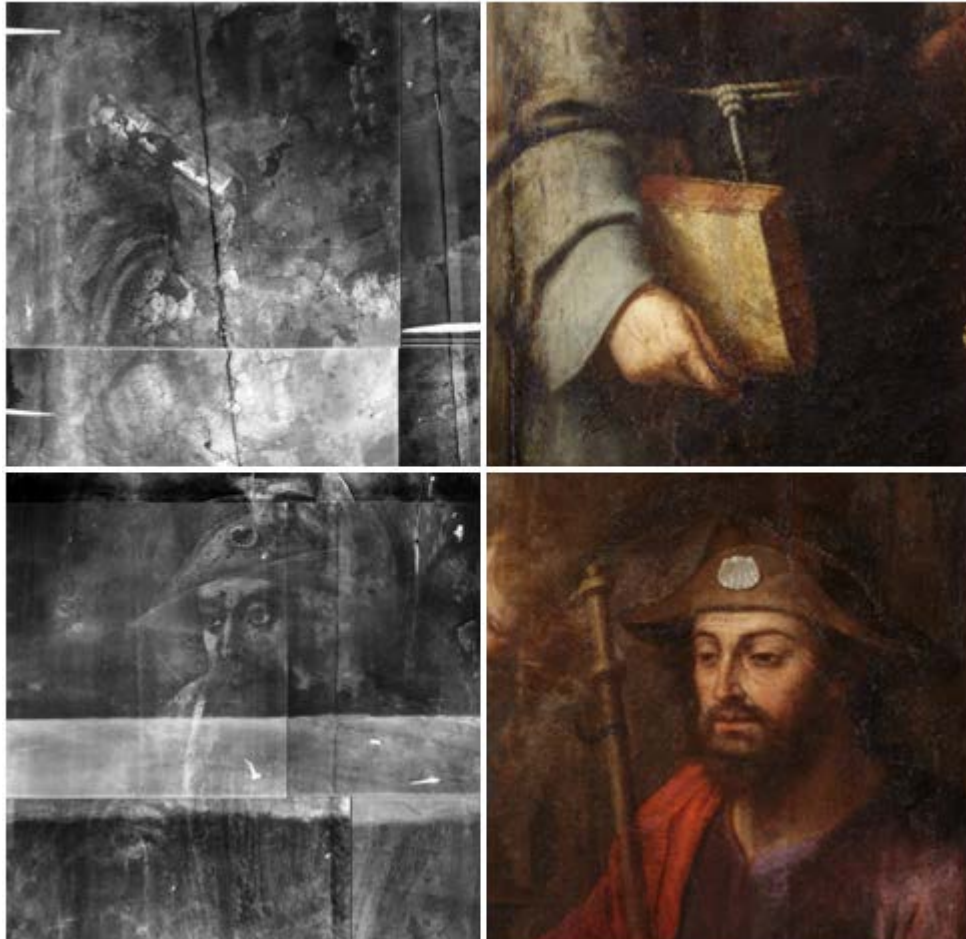
Analizando detenidamente esta digitalización completa de las imágenes, así como de manera individual cada una de estas placas radiográficas, los hallazgos son sorprendentes e irrefutables.

Podemos apreciar, nítidamente, la superposición de figuras de una y otra pintura, así como su distribución y escala. (Fig. 5)



(Fig. 5) Detalles rayos X: Superposición de las imágenes de San Antonio de Padua, distintas policromías de la figura de Santiago "El Mayor" y las dos representaciones de la figura del orante

Otras diferencias evidentes, en cuanto a su ubicación y disposición espacial, las encontramos en los libros y el báculo (Fig. 6) portados por los personajes que flanquean al conjunto materno-filial.

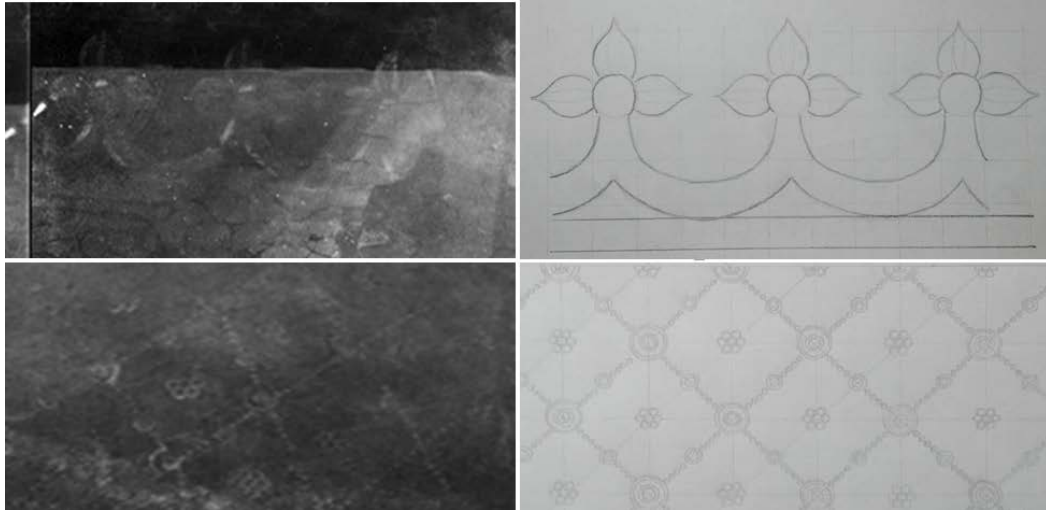


(Fig. 6) Comparativa de la disposición inclinada del libro de San Antonio en la obra primitiva y la disposición horizontal en la de Tovar y representación del báculo de Santiago “el mayor” en una y otra policromía

Hasta ahora, podemos comprobar que los distintos personajes que forman parte en la composición de la obra primitiva, así como sus atributos, no desaparecen en la pintura de Tovar, sino que sufren diversas alteraciones que trataremos y analizaremos más adelante cuando establezcamos una comparativa entre ambas .

Igualmente ocurre con los motivos decorativos (remate o perilla) de los largueros del respaldo de la silla o trono de la Virgen (Fig. 7). Las características generales del asiento se mantienen, pero estos elementos son revisados y la forma se simplifica sobremedida en el trabajo del pintor barroco.





(Fig. 7) Radiografías de la decoración en la pintura primitiva y recreación gráfica de los detalles decorativos

Por otro lado, otros elementos pictóricos si son desechados, como la decoración superior en el respaldo del trono de la Virgen (Fig. 7), y que son fruto de esa revisión.

Gracias al estudio radiográfico podemos recuperarlos y conocer, en gran medida, cómo era esa antigua obra. La recreación gráfica (Fig. 7) que se acompaña junto al detalle radiográfico puede ayudarnos a tener una imagen clarificadora en este sentido.

Otros motivos de los que prescinde Tovar, y que ya advertíamos en el estudio con luz normal, formaban parte del fondo en la pintura primitiva. Se trata de incisiones realizadas con diferentes herramientas (buriles o troqueles) dependiendo del grado de profundidad que se quería obtener. Sobre la tabla, previamente preparada, se distribuyen dando lugar a una composición decorativa con textura, característica del gótico, y que era utilizada para ornamentar fondos de tablas, nimbos o aureolas, y ropajes, sobre la que se depositaban las láminas de pan de oro.

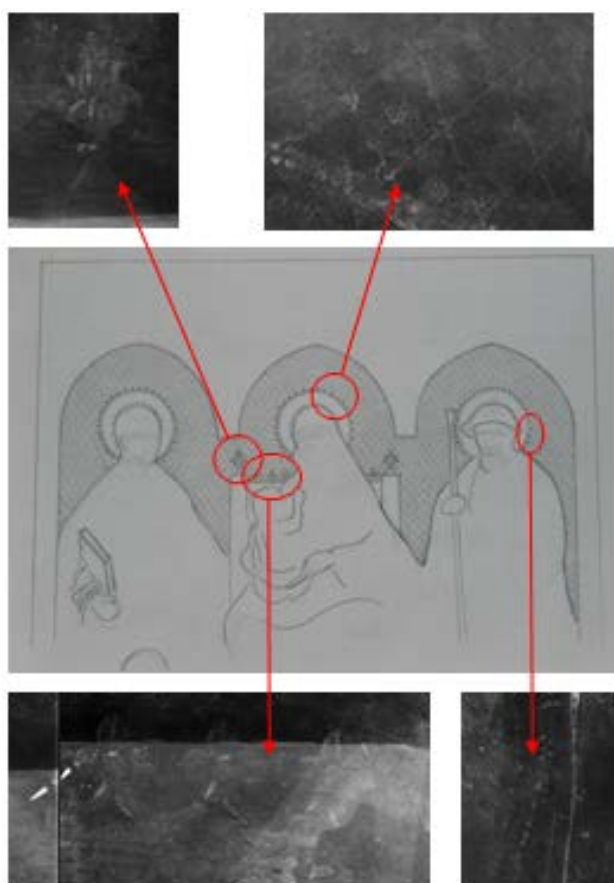
Muchos son los ejemplos que podemos encontrar en numerosas obras de arte, de este periodo, en toda la geografía española. Por citar alguno de ellos, y por la gran similitud que presentan, más concretamente los nimbos, podemos escoger a “La Virgen con el Niño entronizada, imponiendo la casulla a San Ildefonso” (s. XIV) en la Iglesia Parroquial de Santa María de Illescas (Toledo).

El estudio estratigráfico de varias muestras, mencionado en el apartado anterior, confirmaba la aparición de restos metálicos que son identificados como oro. Estos resultados son extraídos de una muestra tomada de la zona en la que está representado Santiago “El Mayor”, más concretamente, del



manto rojo que viste. La existencia de este material, unido a las imágenes obtenidas en las distintas placas radiográficas de la misma zona, puede ser interpretada como estofados que decorarían los ropajes de esta figura. Estas decoraciones también son desechadas en la pintura de Tovar, donde los ropajes son tratados de acuerdo al gusto de la época.

Es verdad que la lectura de esas placas radiográficas, en las que se suman muchos datos de forma conjunta, tales como los distintos elementos propios del soporte y los puramente pictóricos pertenecientes a una y otra pintura, se ve afectada por las posibles pérdidas materiales en cada una de ellas y pueden distorsionar, en algún caso concreto, su visión, y por consiguiente, su total conocimiento. Pero a pesar de ello, con el hallazgo de todos estos elementos, hay información suficiente para realizar un hipotético esquema compositivo (Fig. 8) que nos arroja luz para poder hacernos una idea más o menos clara de cómo sería esa obra anterior a la de Tovar.



(Fig. 8) Localización y recreación de detalles

De la misma forma, una vez que hemos obtenido una imagen generalizada de la obra primigenia, podemos establecer una comparativa con la pintura barroca. A modo de conclusión, exponemos un estudio o análisis que nos clarifica, no solo las diferencias o semejanzas entre las dos policromías, sino, cómo y en qué ha consistido esa revisión, renovación y adecuación devocional autorizada

por el Cabildo a la figura de D. Don Pedro Corchado, y que quedaba reflejado en las fuentes documentales existentes en los archivos de la Catedral de Sevilla.

## **ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA COMPOSICIÓN DE AMBAS PINTURAS**

A raíz del descubrimiento de una pintura anterior a la de Alonso Miguel de Tovar, y de los datos proporcionados por los distintos estudios a los que se ha sometido la obra, son numerosas las diferencias y semejanzas existentes entre ellas. Hemos comprobado, por ejemplo, cómo hay elementos que perduran pero siendo alterados, y otros, sin embargo, son desechados fruto de esa revisión o adaptación devocional a la que se somete en el siglo XVIII. Estos cambios no son solo aspectos formales o estilísticos que deban analizarse de manera unitaria ya que interfieren directamente en la composición u ordenamiento organizado de una y otra obra. Los distintos estudios presentados hasta aquí ya nos han mostrado esas diferencias puntuales pero a partir de ahora realizaremos una comparativa desde el punto de vista compositivo.

El soporte de la obra es rectangular pero la arquitectura de arcos polilobulados que lo enmarcaba hacía que el formato de la pintura primigenia, donde se desarrolla la escena, fuese cuadrado. Desde el punto de vista compositivo, este tipo de formato se caracteriza por transmitir centralización y equilibrio visual. Al abordar el trabajo de revisión devocional, Tovar, elimina esta estructura arcuado gótico-renacentista y el espacio que ocupaba es aprovechado para incluir nuevos elementos compositivos, como la representación del plano espiritual sobre el plano terrenal, mediante el rompimiento de gloria. Éste, formará parte del nuevo fondo al prescindir de la profusa decoración dorada típica del gótico.

La escena en la obra primitiva se divide en tres áreas verticales, reforzadas, a su vez, por la arquitectura y los tres arcos que ésta alberga. En cada una de estas áreas se representan los distintos personajes que intervienen en la composición. En el eje central, las figuras de la Virgen y el Niño, siguiendo un esquema compositivo piramidal. A ambos lados, las figuras de San Antonio de Padua y el donante, a la izquierda, y Santiago “El Mayor”, a la derecha, caracterizados todas por su hieratismo, y situadas a la misma distancia con respecto al eje central. Toda esta disposición denota la ley de la balanza proporcionando un equilibrio estático a la composición.

Dos planos distintos se apreciaban, aunque con una separación entre ellos muy reducida. Un primero, con la figura del donante, y un segundo con el resto de personajes. El fondo dorado es plano, sin ninguna sensación de espacialidad. Tan solo aporta algo de respiro y profundidad la solería cuya perspectiva tiene su punto de fuga situado sobre el eje central, proporcionando un recorrido visual a través de las líneas hacia el principal foco de interés, en este caso las figuras de la Virgen y su Hijo.

Al establecer una comparativa de las composiciones de una y otra pintura, podemos observar que guardan una gran semejanza. Pero existen otros factores, introducidos por Tovar, que refuerzan esa lectura compositiva.

Los recorridos visuales que ya se apreciaban en la pintura anterior se ven reforzados por otros incluidos por Tovar, como las líneas oblicuas que presentan los libros de San Antonio y Santiago que, aunque no se dirigen directamente hacia el centro de interés, si ayudan a focalizar nuestra visión sobre éste. Lo mismo ocurre con el rompimiento de gloria. La distribución de los seres angelicales de forma semicircular sobre la imagen de la Virgen, permite que la vista no se pierda en la profundidad que se advierte en este tercer plano.



(Fig. 9) Esquema compositivo en la pintura de Tovar

Por otro lado, las figuras de San Antonio de Padua y Santiago "El Mayor" ven aumentadas sus escalas y elevan su posición respecto a sus mismas representaciones en la pintura anterior aprovechando la retirada de la arquitectura anteriormente citada. (Fig.9) Así lo atestiguan las imágenes

radiográficas y el burilado de los nimbos aún visibles a simple vista sobre la obra de Tovar.

La figura del donante también incrementa su tamaño, pero lo hace sobremanera para situarse en la misma escala del resto de personajes, ya que en la pintura primitiva, ésta era inferior. Cabe detenerse aquí un momento para analizar, aunque sea solamente de forma puntual, la representación de esta figura dentro de la pintura religiosa a lo largo de la historia del arte. Es habitual durante la Edad Media, y hasta bien entrado el renacimiento, encontrar estos personajes a una escala menor con respecto a las figuras de los santos, arrodillados a un lado, y en un primer plano, constatando la jerarquía típica de esta época. Así se nos presenta en esta pintura, y este dato, sumado a otros que hemos ido constatando a lo largo de la exposición de este estudio, nos permite establecer una datación concreta de la obra. A partir del siglo XV, los donantes comenzaron a integrarse en la escena principal, como asistentes o participantes. Normalmente las figuras principales ignoran la presencia de estos personajes aunque en algunos casos interactúan con ellas. En la pintura de Tovar, a la vez que se igualan las escalas, este personaje es desplazado diagonalmente hacia abajo e izquierda en la composición hasta aparecer representado, de medio cuerpo, viéndose cortada la imagen al llegar al final del formato.

Este desplazamiento provoca un espacio intermedio con respecto a la figura de la Virgen, otorgando a la composición más profundidad. Además, esta separación acrecienta o refuerza la función de la perspectiva aplicada en el trono y, sobre todo, a la solería, que ya existían en la pintura primitiva.

Hasta tres planos distintos pueden observarse en la composición de Tovar en contraposición a los dos planos existentes en la pintura gótico-renacentista. Un primer plano donde se encuentra el donante, un segundo con las representaciones de San Antonio, Santiago, la Virgen, y el Niño, y un tercer y último plano con el fondo y el rompimiento de gloria.



(Fig. 10) Comparativa de la disposición y escala de las distintas figuras en ambas pinturas.

#### Líneas comparativas de las alturas de San Antonio, Santiago <El mayor> y donante

- Pintura de Tovar
- Pintura primitiva

#### Líneas comparativas del libro de San Antonio

- Pintura de Tovar
- Pintura primitiva

La pérdida de policromía en la obra gótica-renacentista dificulta la lectura correcta y con detalle de algunas partes tales como el tratamiento de los ropajes y los rostros pero podemos hacer una comparación a grandes rasgos de las diferencias entre ambas pinturas. En la primera de ellas se aprecia cierta rectitud expresiva y rudeza, sobre todo en el rostro de Santiago en el que vemos unos párpados bien separados dando la sensación de ojos saltones, con unos globos oculares totalmente redondos. Tovar, por el contrario, como pintor seguidor de la estela de Bartolomé Esteban Murillo, le confiere dulzura y calidez a los rostros, sobre todo a las representaciones de la Virgen y del Niño. Los ojos, más almendrados y con los párpados más juntos, plasman emociones y sentimiento. Hablando de los ojos, y más concretamente, de la mirada, es reseñable que se produce un cambio evidente entre una y otra obra. En la composición anterior la mirada de todos los personajes representados está dirigida al centro de interés, la Virgen con el Niño en su regazo, incluso el Niño también mira a su Madre, mientras el pintor barroco hace que el Hijo de Dios mire directamente al espectador.

Otro de los aspectos importantes es el tratamiento del color. Pintura amable y sosegada de Murillo, con sus modelos de vírgenes santos impregnados de una sentimentalidad dulce. Refleja un gusto por lo delicado y lo tierno. Capacidad para plasmar emociones y sentimientos en los rostros.

En cuanto al estilo pictórico, la mirada del hijo de Dios, que en la pintura primitiva se dirige a la madre, en la pintura de Tovar se dirige al espectador, lo que es muy del gusto de la Sevilla del XVIII como reminiscencia de la famosa representación de la popular obra de Murillo y su "Virgen de la Servilleta".

Los ropajes son revisados de igual manera, adaptándose a la nueva escala a la que son sometidos todos los personajes representados salvo la Virgen y el Niño, y actualizándose a la costumbre de la época.

Muy parecida a la de Tovar es la composición de esta pintura. Caracterizada por la pirámide central que recoge a las figuras de la Virgen con el Niño que, a su vez, es flanqueado por dos líneas verticales muy marcadas aportadas por las representaciones hieráticas de San Antonio de Padua, la figura del orante, y Santiago "El Mayor".

Todo ello enmarcado por la arquitectura gótico-renacentista a modo de tríptico que parte la representación en tres bloques bien diferenciados.

Partiendo de una composición piramidal centrada en la figura de la Virgen y el Niño, ésta se ve reforzada por la mirada del resto de personajes que forman parte de la composición, las líneas que afloran de la perspectiva de la peana y reposabrazos del trono, y la línea curva creada por los querubines en el rompimiento de gloria.

Las líneas imaginarias oblicuas que parten de ambos libros portados por San Antonio y Santiago confluyen en la filacteria con la letanía lauretana ayudando a enmarcar aún más la composición piramidal dominante de la obra (Fig. 9).

## **CONCLUSIONES:**

Queda documentada la pintura previa sobre la que Tovar realiza la obra *La Virgen del Consuelo* de la Catedral de Sevilla. Se aportan datos desconocidos hasta ahora sobre la pintura gótica, que aborda el mismo tema y personajes. Con ellos se ha propuesto una reconstrucción esquemática de la misma. Se ha podido establecer un análisis comparativo entre ambas representaciones, poniendo de manifiesto la profunda revisión compositiva y formal que Tovar plantea sobre la tabla gótica y la clara adscripción de su pintura a la escuela de Murillo.

## **FUENTES DOCUMENTALES:**

A. C. S., Fábricas, 408, "Memorias Sepulchrales de esta Sta Yglesia Patriarcal de Sevilla...", ff. 138v-139r; Idem, Sec. I, Autos capitulares, lib. 96 (1719-1720), cabildos ordinarios 26 de mayo y 21 de junio de 1719, ff. 102v y 134v; y Actas del Cabildo de 1719, ff. 104r y 134v.

## **DOCUMENTACIÓN GRÁFICA:**

Ana Isabel Gamero González

## **BIBLIOGRAFÍA:**

- Angulo Íñiguez, Diego: Pintura del siglo xvii, Ars Hispaniae vol. Xv, Plus – Ultra, Madrid, 1971
- Villar Movellán, Alberto: La Catedral de Sevilla. Guía oficial, Excmo. Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, Sevilla, 1977
- Valdivieso González, Enrique: Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1978
- Valdivieso González, Enrique: Murillo. Sombras de la tierra, luces del cielo. Sílex, Madrid, 1990
- Falcón Márquez, Teodoro: "El edificio gótico", en La Catedral de Sevilla, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1984 (2ª edición de 1991)
- Quiles, Fernando: Alonso Miguel de Tovar (1678 – 1752), Diputación Provincial de Sevilla, 2005
- Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla: Catálogo de la exposición *Misericordiae Vultus*, 2016
- Navarrete Prieto, Benito: Murillo y las metáforas de la imagen. Ediciones Cátedra, 2017
- Navarrete Prieto, Benito: Catálogo de la exposición *Murillo y su estela en Sevilla*, 2017
- Román Villalón, Álvaro: Catálogo para la exposición: *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora*, 2019