

Una *Dolorosa* en el monasterio de Nuestra Señora de Consolación de Triana (Sevilla), una nueva obra de Blas Molner

A Virgin of Sorrows in the Monastery of Nuestra Señora de Consolación at Triana (Seville), a New Sculpture by Blas Molner

Salvador Guijo Pérez¹

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla

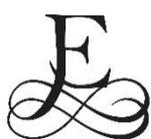
Resumen: Este artículo estudia una escultura de una *Dolorosa* del monasterio de Nuestra Señora de Consolación de Triana en Sevilla, que aquí se atribuye por razones estilísticas a Blas Molner (1738-1812). Además, se analiza el modelo iconográfico que el autor trabajó en otras obras del mismo tema que ya eran conocidas.

Palabras clave: Escultura religiosa; Blas Molner; Sevilla; arte español; siglo XVIII; monasterios y conventos.

Abstract: This article focuses on the sculpture of the *Virgin of Sorrows* from the monastery of Nuestra Señora de Consolación at Triana in Seville. According to the style of the sculpture, is here attributed to Blas Molner (1738-1812). The work helps to see as the iconographical model was used by the author in relation to others sculptures with the same subject already known.

Keywords: Religious sculpture; Blas Molner; Seville; Spanish Art; 18th-century; Monasteries and Convents.

¹ <http://orcid.org/0000-0002-3768-8430>



El mundo de los claustros femeninos, durante el periodo que nos ocupa y así desde su fundación, hacía de ellos la caja de resonancia de la sociedad civil de la época. Al igual que en lo social y económico estaban constituidos por un entramado de relaciones y dependencias con lo urbano, en lo devocional constituyeron pequeños centros de piedad popular que reproducían los modelos piadosos de la urbe en la que se encontraban. Con múltiples variantes y objeciones las clausuras se vieron sometidas a un variopinto conjunto de influencias que generaron en ellas pequeños núcleos urbanos dentro de lo urbano. Centros paralelos, pero al mismo tiempo vinculados entre sí. No puede quedar más patente, observando y analizando su imaginería devocional y sus advocaciones, que los mismos fueron el eco del sentir y padecer de la urbe, mostrando claramente el reflejo de lo que socialmente estaba ocurriendo.

Dentro del convento de la orden femenina de las mínimas de Nuestra Señora de Consolación de Triana en Sevilla, se encuentra en su sacristía una *Dolorosa* de la segunda mitad del siglo XVIII que no había sido relacionada con ningún artista hasta el momento². (Fig. 1) Se trata de una escultura de madera policromada que representa a la Virgen de los Dolores arrodillada sobre un cojín adornado con borlas barrocas y una sencilla peana rectangular³, dorada en oro fino en sus cantos y marmoleada su calle interior en tonos verdes y naranjas. Completa su iconografía, una corona de plata y un corazón del mismo material traspasado por el puñal sobre el pecho, que contribuyen a aumentar la magnificencia de la pieza. Se dispone dentro de una vitrina realizada en caoba de buena factura.

La cabeza y las manos están finamente talladas en madera. La *Dolorosa* muestra una mirada baja con los bordes de los párpados algo abultados, sobre todo, los superiores que le otorgan una profunda sensación de tristeza. La ejecución de las cejas finas y arqueadas, con un singular ceño fruncido bajo el que se encuentran, como rehundidos, los globos oculares, constituye un elemento muy característico de Molner. (Fig. 2) Esta particularidad se observa, igualmente, en el rostro de la *Virgen de la Soledad* procedente de la antigua iglesia de la Victoria del convento de San Francisco de Paula, de la Orden de los Mínimos, en Morón de la Frontera (Sevilla). (Fig. 3) Tras la desamortización, la talla paso a manos de una colección particular de la misma localidad, donde se encuentra en la actualidad. Se trata de una de las primeras *Dolorosas* de Molner documentada mediante la inscripción que porta la propia imagen en su espalda: "LA YSO EN SEVILLA DN. BLAZ MOLNER, BALENSIANO, VIVE EN LA ALAMEDA"⁴.

Las mismas similitudes entre ambas obras se aprecian en la nariz recta y

² Agradecemos a don Miguel Fernández Carrasco su contribución en el descubrimiento de la autoría de esta pieza y su análisis, así como a la comunidad de religiosas mínimas y a su priora, Sor Magdalena, por las facilidades ofrecidas para su estudio.

³ Madera policromada, 70 x 50 x 40 cm.

⁴ Juan Miguel González Gómez, "Nueva aportación a la obra escultórica de Blas Molner: la Virgen de la Soledad de Morón de la Frontera", *Laboratorio de Arte*, 6 (1993), pp. 189-200.



Fig. 1. Blas Molner y Zamora, *Virgen de los Dolores*, segunda mitad del siglo XVIII. Monasterio de Nuestra Señora de Consolación, Sevilla, © Salvador Guijo Pérez.

alargada uniéndose por un leve surco naso-labial a la boca. Ésta aparece entreabierta dejando al descubierto la hilera superior de los dientes y la lengua. La barbilla es redondeada y fina, levemente partida. El dominio anatómico del escultor se observa en el excelente tratamiento anatómico del cuello con forma tubular, lo que no es usual en las tallas del mismo tema en ese periodo, ya que responde a los modelos del siglo precedente. (Fig. 4)

La Virgen exterioriza la expresión de dolor, con la mirada perdida y las manos entrelazadas en señal de oración, exhibiendo unas manos de elegante ejecución. La obra se complementa con el uso de postizos, frecuentes desde



Fig. 2. Blas Molner y Zamora, *Virgen de los Dolores*, segunda mitad del siglo XVIII. Monasterio de Nuestra Señora de la Consolación, Sevilla. ©Foto: Salvador Guijo Pérez.

la segunda mitad del siglo XVII: pestañas de pelo natural, peluca, ojos y lágrimas de cristal.

La comparación entre ambas versiones, la de Triana y la de Morón de la Frontera, permite destacar la forma con la que se ejecutó la cabeza, conocida como de "bombilla", y su ligera inclinación hacia la derecha, así como la morbidez del óvalo de su rostro, el clasicismo de sus perfiles, el ritmo descendente de las cejas trazadas con tiralíneas, así como la mirada baja y serena de sus ojos llorosos. Igualmente, se observa en ellas la palidez de las carnaciones, subrayando el dolor del semblante que coincide en ambas esculturas. Todo responde al ideal de belleza femenino de Blas Molner.

Esos mismos rasgos se encuentran en la imagen cordobesa documentada de la *Piedad* de Lucena⁵. La *Virgen de los Dolores* de la Congregación de Servitas lucentinos supedita nuevamente la belleza a la expresión de dolor que desfigura el rostro, concentrándose en los ojos y la boca (Fig. 5). El óvalo facial es carnoso y de canon alargado, muy característico del autor, donde los globos oculares se encuentran destacados. El abultamiento de los párpados describe una apertura oblicua mostrando una mirada baja. Esa manera de tratar los ojos, y los recursos expresivos que emplea son característicos en toda la obra documentada y atribuida al autor.

⁵ José Hernández Díaz, "Aportaciones recientes sobre imaginería e imagineros en el Barroco sevillano", *Boletín de Bellas Artes*, 17, (1989), p. 107.



Fig. 3. Blas Molner y Zamora, *Virgen de la Soledad*, segunda mitad del siglo XVIII. Colección particular, Morón de la Frontera, ©Foto: Juan Miguel González Gómez.

La bella policromía de tonos nacarados y rosáceos sirve de apoyo a la expresividad y sentimentalidad de estas imágenes⁶. En la *Dolorosa* de Triana no parece haber sido alterada, conservando las tonalidades propias de las imágenes de Molner⁷.

Blas Molner, es un autor cuya historiografía nos lo presenta escuetamente, a pesar de la importancia que adquirió en la Sevilla del Ochocientos. Recientemente, un estudio histórico-artístico de Nuestra Señora de la Encarnación de Sevilla⁸, saca del olvido historiográfico la figura del autor. Anteriormente un variado número de publicaciones de José María Escudero Marchante⁹, así como diferentes estudios históricos que atribuían obras con cierto rigor han intentado salvar esta carencia¹⁰, aunque, éste todavía carece

⁶ José M^a Escudero Marchante, "La obra pasionista de Blas Molner", *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 602, (2009), pp. 308-309.

⁷ La Virgen necesita una limpieza general, retirando la suciedad del paso de los años, así como la restitución de las lágrimas y de las pestañas en mal estado, que le permitirían recuperar la mirada original con la que fue concebida por el escultor.

⁸ David Molina Cañete, *Nuestra Señora de la Encarnación. Estudio histórico-artístico*, (Sevilla: Hermandad de San Benito, 2021).

⁹ José María Escudero Marchante, "El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (I)", *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 600, (2009), pp. 125-129; J. M. Escudero Marchante, "El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (y II)", *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 601, (2009), pp. 201-205; Escudero Marchante, "La obra pasionista", pp. 307-316.

¹⁰ Juan Alejandro Lorenzo Lima, "Algo más sobre escultura sevillana en Canarias: nuevas piezas atribuidas a Blas Molner (1738-1812)", *Boletín de arte*, 39, (2018), p. 170.



Fig. 4. Blas Molner y Zamora, *Virgen de los Dolores*, segunda mitad del siglo XVIII. Monasterio de Nuestra Señora de Consolación, Sevilla ©Foto: Salvador Guijo Pérez

de un estudio monográfico¹¹.

Blas Molner y Zamora (Valencia, 1737-Sevilla, 1812) fue un escultor valenciano con taller propio¹², afincado en Sevilla durante la última etapa del periodo barroco. Sus padres, Jaime Molner y Felipa Zamora, suscribieron el 27 de agosto de 1755 un contrato de formación para su hijo en Valencia, junto al maestro Tomás Llorens¹³. Posteriormente, el artista parece que complementó este aprendizaje en el seno de la academia de Santa Bárbara¹⁴, de modo que ese bagaje y su origen levantino, tan apreciado en aquel tiempo, alentaron una estima de la que se hizo acreedor con inmediatez. Molner ganó pronto un reconocimiento notable en la ciudad de Sevilla, donde vivía ya en 1766. Los años siguientes vinieron marcados por sus vínculos con intelectuales y eruditos ilustrados que residieron en la citada capital, como Melchor Gaspar de Jovellanos, el II conde del Águila, Miguel de Espinosa, Ju-

¹¹ Manuel García Luque, "Natural de Valencia, en Sevilla: Blas Molner entre la práctica docente y el oficio escultórico", *Ars Longa*, 30, (2021) p. 225.

¹² Consúltense los diccionarios de artistas valencianos. José Ruíz de Lihory y Pardines, Barón de Alcahalí y de Mosquera, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, (Valencia: Imprenta de Federico Domenech, 1897), p. 386; Antonio Igual Úbeda y Francisco Morote Chapa, *Diccionario biográfico de escultores valencianos del siglo XVIII*, (Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1933), p. 98; Salvador Aldana Fernández: *Guía abreviada de artistas valencianos*, (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1970), p. 240.

¹³ María Concepción García Gainza, "Un grupo de la Asunción firmado por Blas Molner", *Laboratorio de Arte*, 5, (1993), p. 404.

¹⁴ El paso de Blas Molner por la academia de Santa Bárbara no está documentado, por lo que debemos matizar esta afirmación.



Fig. 5. Blas Molner y Zamora, *Virgen de los Dolores*, segunda mitad del siglo XVIII. Congregación Servita y Cristo de la Humillación, Lucena (Córdoba) ©Foto: Congregación Servita.

an Bautista Muñoz o Francisco de Bruna, entre otros, por lo que no extraña su participación en el establecimiento de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes. En ella y en centros educativos afines desplegó una meritoria actividad docente hasta que la muerte le sobrevino en enero de 1812¹⁵.

Su producción artística se localizó sobre todo en Sevilla, posicionándose igualmente por la provincia, en las localidades de Carmona, Écija, Aznalcóllar, Utrera, Morón de la Frontera, Lebrija y Valencina de la Concepción. Los negocios mercantiles emprendidos por el autor, justifican también que trabajos suyos fueran destinados a otras provincias, al margen de la sevillana, como: Huelva (Ayamonte, Valverde del Camino, Zalamea la Real y Manzanilla), Cádiz (Sanlúcar de Barrameda), Córdoba (Lucena y Aguilar de la Frontera), Badajoz (Zahinos, Montijo, Aceuchal y Zafra), Navarra¹⁶ (Echalar) y Santa Cruz de Tenerife (Valverde, San Sebastián de La Gomera y La Orotava)¹⁷.

Fue uno de los más destacados escultores del Setecientos sevillano, junto a Pedro Duque Cornejo, José Montes de Oca, Benito Hita del Castillo y Cristóbal Ramos. El gusto del público por sus trabajos se debe a la delicada estética, formas y composiciones de sus propuestas, en línea con la

¹⁵ Escudero Marchante, "El escultor e imaginero Blas Molner (y II)", p. 205.

¹⁶ García Gainza, "Un grupo de la Asunción", p. 404.

¹⁷ Silvano Acosta Jordán, "Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro", *Revista de Historia Canaria*, 186, (2004), pp. 9-20; Lorenzo Lima, "Algo más sobre escultura sevillana", pp. 169-181.

imaginería academicista sevillana de las postrimerías del Setecientos. La imaginería procesional y devocional en torno a la Pasión de Cristo, realizada por Molner, tuvo una gran aceptación, de ahí la multiplicidad de modelos de Dolorosas, así como de Crucificados y Nazarenos. También destacaron en él la iconografía hagiográfica devocional y retablística¹⁸, siempre inspirándose en los modelos derivados del siglo XVII.

De hecho, los rasgos del autor destacados aquí, tanto en la *Dolorosa* de Triana, como en Morón de la Frontera y Lucena, concuerdan con otras piezas no marianas como son el *San Elías*¹⁹, o el *San Joaquín* de las iglesias de la Limpia Concepción de Nuestra Señora de Écija²⁰, y de San Andrés de Sevilla²¹. Este esquema se repite, relacionándose con las anteriores obras, así como con el *San Juan Nepomuceno* de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava²². La fisionomía del autor, en la que subyacen elementos sevillanos y granadinos con cierta raigambre de lo valenciano, es fácil de advertir en las obras que hemos mencionado.

Conclusiones

A pesar de no contar con la correspondiente documentación que acredite la autoría de la obra, razones estéticas, estilísticas y técnicas en comparación con la producción documentada del autor, nos permiten adscribir la hechura de esta obra del convento de Nuestra Señora de Consolación de Triana a la mano del escultor Blas Molner y Zamora. La obra responde a una temática de escultura religiosa que fue tratada frecuentemente por este, creando unos modelos que tuvieron gran éxito, pues los repitió en diversas ocasiones y con escasas variaciones, como se ha apuntado.

Comparte escrupulosamente la iconografía y tipología, salvando la diferencia de la altura y su carácter genuflexo, con las de Morón de la Frontera y Lucena. Iconográficamente, la representación María sola al pie de la cruz, con las manos generalmente juntas y los ojos arrasados en lágrimas. Unas veces, con la mirada baja, desolada y abatida, como las que nos ocupan, otras en esperanzada súplica²³. Esta expresividad de la imagen, propició que recibiera culto por parte de la comunidad durante la Semana Santa. Conformaba un Calvario junto al *Crucificado* académico de la iglesia, atribuido

¹⁸ Álvaro Recio Mir, "Al final del barroco sevillano: Manuel Barrera y Carmona, Blas Molner y el retablo mayor de San Bernardo", *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 253, 83, (2000), pp. 139-142.

¹⁹ El profeta Elías, con la espada de fuego en la mano izquierda lucha contra los baalitas. Se trata de una obra firmada en 1791. Juan José Hinojosa Torralbo, "El patrimonio artístico de un Bien de Interés Cultural", Los Descalzos de Écija. Un edificio recuperado: patrimonio histórico y restauración de la Iglesia de los Carmelitas Descalzos, (Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2011), p. 209.

²⁰ Alfredo J. Morales, María Jesús Sanz, Juan Miguel Serrera y Enrique Valdivieso. *Guía artística de Sevilla y su provincia*, (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1981), pp. 419-420.

²¹ Lorenzo Lima, "Algo más sobre escultura sevillana", p. 176.

²² *Ibidem*, p. 179.

²³ Manuel Trens i Ribas, *María: Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, (Madrid: Plus Ultra, 1947), pp. 233-242.

a Francisco de Ocampo, alternándose con otra *Dolorosa* de rodillas y talla completa que nos evoca la obra de Pedro Roldán.

Desconocemos la procedencia de la misma desde el archivo conventual, pero podría estar en el pago de la dote de una religiosa, en una dádiva a la comunidad, o podría haber pertenecido a alguna de las seglares, damas de noble linaje o de acompañamiento que sin profesar en la orden vivían en el cenobio. Esto solía ocurrir con las imágenes de Niños Jesús o de hagiografía variada de pequeño formato²⁴. Sin descartar los encargos realizados por la comunidad, en especial cuando se trata de imágenes de mayor tamaño, para la celebración de los diferentes cultos y fiestas correspondientes en relación con la Virgen, o bien a una donación concreta con base en estas necesidades litúrgicas o devocionales.

El periplo sufrido por la comunidad de religiosas desde la fundación del monasterio de Nuestra Señora de Consolación en 1565 hasta hoy, tampoco contribuye a dilucidar en qué momento la imagen de la *Dolorosa* se incorpora a su patrimonio. El recinto en el que la comunidad se encuentra actualmente, bajo este mismo título, sufrió importantes inundaciones que asolaron Triana a finales del siglo XVI. El edificio se malogró y la comunidad se trasladó a uno nuevo en la calle Sierpes en 1596. Una vez reconstruido el primitivo, la comunidad se dividió en dos, pasando a ser denominado el trianero con el nombre de Nuestra Señora de la Salud, desde 1602. En 1837, este inmueble fue desamortizado, mudándose las religiosas primero al de Sierpes y posteriormente, tras la revolución de 1868, al franciscano convento de Santa María de Jesús. Finalmente, la hégira de ambas comunidades concluyó con el regreso al cenobio trianero que pasó a titularse, nuevamente, como de Consolación desde 1878²⁵.

²⁴ Salvador Guijo Pérez, "La colección de Niños Jesús del escultor Cristóbal Ramos del monasterio de San Leandro de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, 32, (2020), pp. 293-312; Ángel Peña Martín, "El verme así no te asombre. El Niño Jesús Soberano del Monasterio de Comendadoras de San Juan de Jerusalén de Zamora," *Arte y patrimonio de las órdenes militares de Jerusalén en España: hacia un estado de la cuestión*, eds. Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010), p. 114.

²⁵ Félix González de León, *Noticia histórica, artística y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*, (Sevilla: Imprenta de José Hidalgo, 1844), pp. 344-345. María Teresa Pérez Cano, Eduardo Mosquera Adell, *Arquitectura en los conventos de Sevilla. Una aproximación patrimonial a las clausuras de Sevilla*, (Sevilla: Junta de Andalucía, 1991), pp. 68-75. Manuel Jesús Roldán, *Conventos de Sevilla*, (Córdoba: Almuzara, 2011), pp. 134-135. Consúltese como referencia la obra de Enrique Valdivieso González y Alfredo J. Morales Martínez. *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*, (Sevilla: Guadalquivir: 1980).

Bibliografía:

Acosta Jordán 2004: Silvano Acosta Jordán, "Tres esculturas de Blas Molner en la ermita de Nuestra Señora de Montenegro", *Revista de Historia Canaria*, 186, (2004), pp. 9-20.

Aldana Fernández 1970: Salvador Aldana Fernández, *Guía abreviada de artistas valencianos* (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1970).

Escudero Marchante 2009: José María Escudero Marchante, «El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (I)», *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 600, (2009), pp. 125-129.

Escudero Marchante 2009: José María Escudero Marchante, «El escultor e imaginero Blas Molner. Nuevas aportaciones a su biografía (y II)», *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 601, (2009), pp. 201-205.

Escudero Marchante 2009: José María Escudero Marchante, «La obra pasionista de Blas Molner», *Boletín de las cofradías de Sevilla*, 602, (2009), pp. 307-316.

García Gainza 1993: María Concepción García Gainza, "Un grupo de la Asunción firmado por Blas Molner", *Laboratorio de Arte*, 5, (1993), pp. 403-406.

García Luque 2021: Manuel García Luque, "Natural de Valencia, en Sevilla: Blas Molner entre la práctica docente y el oficio escultórico", *Ars Longa*, 30, (2021), pp. 225 – 239.

González de León 1844: Félix González de León. *Noticia histórica, artística y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*, (Sevilla: Imprenta de José Hidalgo, 1844).

González Gómez 1993: Juan Miguel González Gómez, "Nueva aportación a la obra escultórica de Blas Molner: la Virgen de la Soledad de Morón de la Frontera", *Laboratorio de Arte*, 6, (1993), pp. 189-200.

Guijo Pérez 2020: Salvador Guijo Pérez, "La colección de Niños Jesús del escultor Cristóbal Ramos del monasterio de San Leandro de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, 32, (2020), pp. 293-312.

Hernández Díaz 1989: José Hernández Díaz, "Aportaciones recientes sobre imaginería e imagineros en el Barroco sevillano", *Boletín de Bellas Artes*, 17, (1989), p. 107.

Hinojosa Torralbo 2012: Juan José Hinojosa Torralbo, "El patrimonio artístico de un Bien de Interés Cultural", Los Descalzos de Écija. Un edificio recuperado: patrimonio histórico y restauración de la Iglesia de los Carmelitas Descalzos, (Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2011).

Igual Úbeda, Morote Chapa 1933: Antonio Igual Úbeda y Francisco Morote Chapa, *Diccionario biográfico de escultores valencianos del siglo XVIII*, (Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura, 1933).

Lorenzo Lima 2018: Juan Alejandro Lorenzo Lima, "Algo más sobre escultura sevillana en Canarias: nuevas piezas atribuidas a Blas Molner (1738-1812)", *Boletín de arte*, 39, (2018), pp. 169-181.

Peña Martín 2010: Ángel Peña Martín, "El verme así no te asombre. El Niño Jesús Soberano del Monasterio de Comendadoras de San Juan de Jerusalén de Zamora", *Arte y patrimonio de las órdenes militares de Jerusalén en España: hacia un estado de la cuestión*, eds. Amelia López-Yarto Elizalde y Wifredo Rincón García, (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010), pp. 113-128.

Molina Cañete 2021: David Molina Cañete, *Nuestra Señora de la Encarnación. Estudio histórico-artístico*, (Sevilla: Hermandad de San Benito, 2021).

Morales, Sanz, Serrera y Valdivieso 1981: Alfredo J. Morales, María Jesús Sanz, Juan Miguel Serrera, Enrique Valdivieso. *Guía artística de Sevilla y su provincia*, (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1981).

Pérez Cano, Mosquera Adell 1991: María Teresa Pérez Cano, Eduardo Mosquera Adell, *Arquitectura en los conventos de Sevilla. Una aproximación patrimonial a las clausuras de Sevilla*, (Sevilla: Junta de Andalucía, 1991).

Recio Mir 2000: Álvaro Recio Mir, "Al final del barroco sevillano: Manuel Barrera y Carmona, Blas Molner y el retablo mayor de San Bernardo", *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 253, 83, (2000), pp. 129-150.

Roldán 2011: Manuel Jesús Roldán, *Conventos de Sevilla*, (Córdoba: Almuzara, 2011).

Ros González 1999: Francisco Sabas Ros González, *Noticias de escultura (1781-1800)*, (*Fuentes para la historia del arte andaluz, t. XIX*), (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1999).

Ruíz de Lihory y Pardines, José 1897: José Ruíz de Lihory y Pardines, Barón de Alcahalí y de Mosquera, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, (Valencia: Imprenta de Federico Domenech, 1897).

Trens i Ribas 1947: Manuel Trens i Ribas, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, (Madrid: Plus Ultra, 1947).

Valdivieso González, Morales Martínez 1980: Enrique Valdivieso González, Alfredo J. Morales Martínez. *Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura*, (Sevilla: Guadalquivir: 1980).

Recibido: 06/11/2021

Aceptado: 09/05/2022