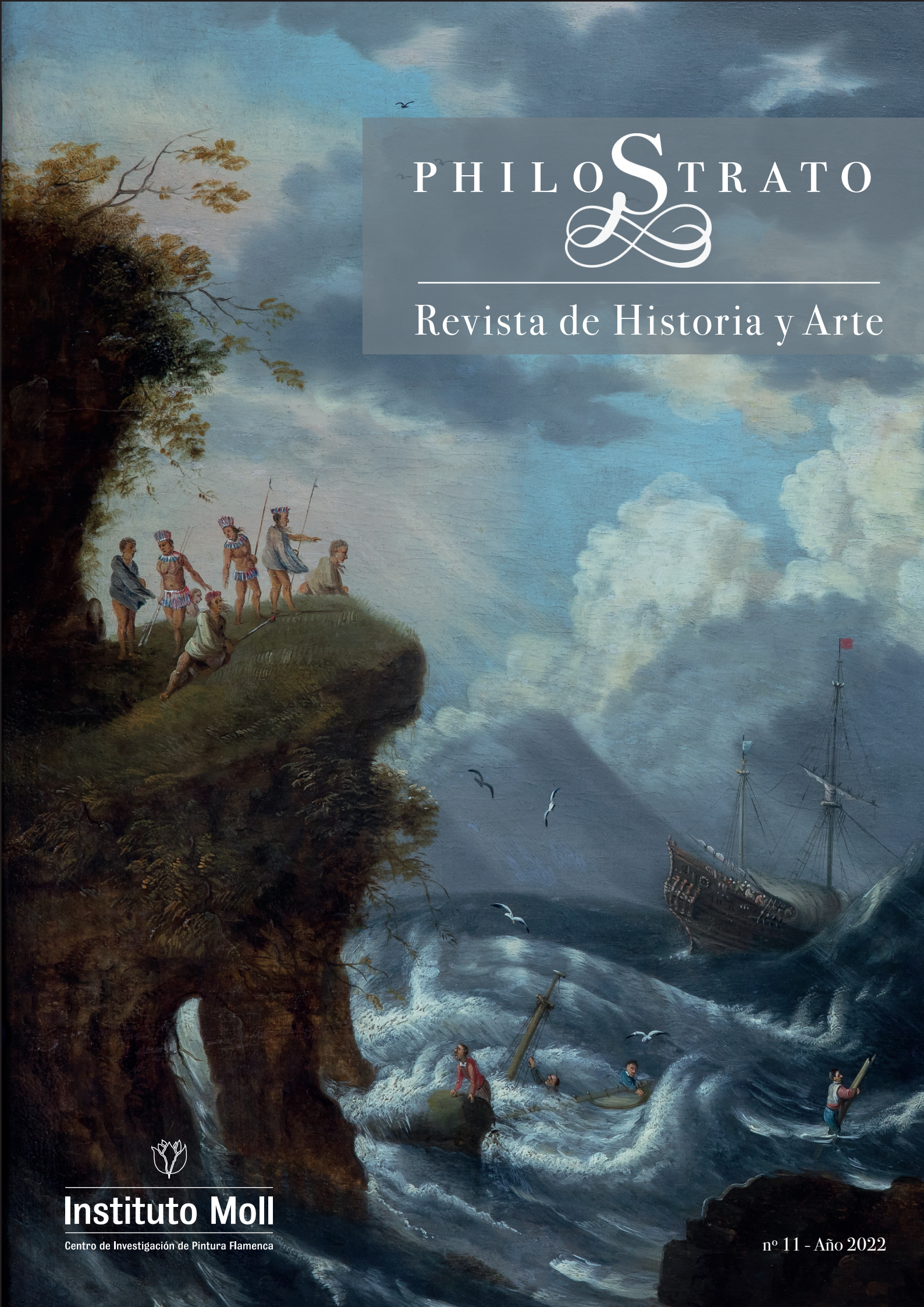




PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte



Instituto Moll

Centro de Investigación de Pintura Flamenca

nº 11 - Año 2022

Número 11, junio 2022

Editor: Instituto Moll

Dirección: Ana Diéguez-Rodríguez

Coordinación y Secretaría de redacción: Estrella Omil Ignacio

Consejo editorial:

Matías Díaz Padrón, Académie Royale d'Archéologie et Beaux-Arts de Belgique, Instituto Moll

Miguel Hermoso Cuesta, Universidad Complutense, Madrid

José Eloy Hortal Muñoz, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Universitaria Española

Francisco Manuel Valiñas López, Universidad de Granada

Diseño: Pepe Moll

Maquetación: Cristina López Guiamet

Colaboraciones: Alberto Manchado, Silvia Felip y M^a José Hernández

Domicilio social:

Philostrato. Revista de Historia y Arte

c/ Marqués de la Ensenada 4, 1º

28004, Madrid (España)

Tlf.: 0034 699 54 29 00

e-mail: redaccion.philostrato@institutomoll.es

Instrucciones para envío de originales:

www.philostrato.revistahistoriayarte.es

Nota: Los permisos correspondientes de los derechos de reproducción del material gráfico que ilustran los textos de *Philostrato. Revista de Historia y Arte* corresponde, exclusivamente, al autor del trabajo.

ISSN: 2530-9420

DOI: 10.25293/philostrato

Ilustración de la cubierta:

Cornelis Mahu, *Barcos naufragando ante la costa sudamericana* (detalle). ©Colección Epiarte (inv. n.º 651)

Índice

Artículos:

- Un platero vasco en Lima (Perú): Agustín de Arpide 5
 Por Anthony Michael Holguín Valdez

Varia:

- A propósito de un reencuentro. Sobre el modelo y procedencia de una pintura atribuida a Juan Simón Gutiérrez (1634-1718) 29
 Por Enrique Muñoz Nieto
- Una *Dolorosa* en el monasterio de Nuestra Señora de Consolación de Triana (Sevilla), una nueva obra de Blas Molner 47
 Por Salvador Guijo Pérez

Reseñas:

- Alicia Lozano Comino: Esther Alegre Carvajal (ed.), *El mundo cultural y artístico de las mujeres en la Edad Moderna (s. XVI)*, (Madrid: UNED, 2021) 59
- Macarena Moralejo Ortega: Dominique Allart y Antonio Geremicca, *Raphaël et la gravure: De Rome aux anciens Pays-Bas et à Liège*, (Liège: ed. Collections artistiques de l'Université de Liège, 2021) 62
- Miguel Hermoso Cuesta: Liliana Campos Pallarés, *Pedro Machuca en Italia y en España. Su presencia y huella en la pintura granadina del Quinientos*, (Jaén: Editorial Universidad de Jaén, 2021), 64
- Ana Diéguez-Rodríguez: Barbara A. Kaminska, *Images of Miraculous Healing in the Early Modern Netherlands*, Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History, vol. 58 (Leiden, Bostón: Brill, 2021) 67

Un platero vasco en Lima (Perú): Agustín de Arpide*

A Basque Silversmith in Lima (Peru), Agustín de Arpide

Anthony Michael Holguín Valdez¹

Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Perú)

Resumen: El presente estudio presenta el caso de Agustín de Arpide, maestro platero de origen vasco, activo en la ciudad de Lima desde 1803 hasta 1821. Los encargos que recibió tanto de clientes civiles como eclesiásticos nos acercan a su trayectoria profesional en el seno de la platería local. En este sentido, la activa colaboración con su paisano, el sacerdote Matías Maestro, que funcionaba como diseñador, le llevó a realizar importantes ostensorios de estética clasicista. Por ello, analizaremos el itinerario de Arpide y su relación con una custodia de su autoría que se conserva actualmente en la catedral de Lima (Perú).

Palabras clave: Agustín de Arpide; Matías Maestro; platería; Lima; clasicismo; ostensorio.

Abstract: This study presents the case of Agustín de Arpide, a silversmith master from the Basque country, active in the city of Lima from 1803 to 1821. He received commissions from civil and ecclesiastical clients, which bring his professional career closer to his development into the local silversmithing industry. In this sense, the active collaboration with his fellow countryman, the priest Matías Maestro, who was in charge of the designs, led him to make important monstrances in a classicist style. For this reason, we will analyze the Arpide's itinerary into the local work and the

* Nota del Consejo Editorial: *Philostrato. Revista de Historia y Arte* está enfocada a las manifestaciones artísticas y hechos que tuvieron lugar entre los siglos XV al XVIII, sin embargo, este Consejo Editorial puede aceptar, como es en este caso, artículos que excedan esa cronología específica debido al interés y aportaciones que presente el trabajo. El Consejo Editorial, después de evaluar los informes de los dobles pares ciegos, y el propio texto del trabajo, ha considerado que éste aporta datos documentales inéditos sobre el trabajo de un orfebre español formado en el País Vasco, que partiendo de una estética de finales del Barroco, se adentra en las nuevas fórmulas del Clasicismo, por lo que ha valorado positivamente su publicación.

¹  <http://orcid.org/0000-0003-0661-3070>

Agradezco las sugerencias, discusión e intercambios de ideas, lecturas y documentos a los colegas historiadores del arte Ricardo Kusunoki, Ignacio Miguéliz y Omar Esquivel, así como al Museo de la Catedral de Lima, su director, Fernando López, y el conservador, Juan Centeno.

monstrance, currently preserved in the Cathedral of Lima (Peru), as part of his production.

Keywords : Agustín de Arpide ; Matías Maestro ; Silversmith ; Lima ; Classicist style; Religious monstrance.

1. Introducción



ongregados en la sacristía de la Catedral de Lima, durante la sesión del Cabildo Metropolitano oficiado el ocho de agosto de 1809, el arzobispo Bartolome María de las Heras y las principales dignidades eclesiásticas deliberaron sobre la conservación de la estética de la iglesia matriz, pues, se trató de coordinar y salvaguardar “puro y sin interrupción el sagrado fuego del santuario, cuidando la liturgia, disciplina y decoro de la casa del señor”².

La intención del arzobispo de Lima y las autoridades fue sostener la armonía estética del interior del templo para “procurar el mayor arreglo” de ambientes como el coro y altar de la iglesia. Esta inquietud recayó, en principio, en el nuevo altar mayor e intervenciones del coro³. En efecto, la renovación artística de la Catedral estuvo ejecutada por Matías Maestro (Vitoria, 1766 – Lima, 1835) desde fines del siglo XVIII, y tuvo como punto de partida el retablo de la cofradía de San Crispín y San Crispiano en 1798⁴, incorporando un círculo de artífices que estuvieron bajo su supervisión, como los alarifes, ensambladores, escultores, pintores, sastres, bordadores y plateros⁵.

Sin duda, el protagonismo adquirido por Matías Maestro ha permitido que la historiografía del arte virreinal nuble a muchos artífices que trabajaron bajo sus órdenes. Entre los artífices se encontraba el platero Agustín de Arpide, artista activo en Lima desde 1803 y de cuya actividad profesional ejerció en el contexto gremial de plateros hasta los últimos días de su vida en 1821.

² Archivo del Cabildo Metropolitano de Lima (en adelante ACML), Libro de Acuerdos Capitulares, libro n° 17, 8 de agosto de 1809, fol. 6v.

³ El impreso *Fama postuma*, dedicado al arzobispo González de la Reguera, narra que el altar mayor no fue el único en ser renovado, sino también el de la Antigua. En cuanto al coro, los dos órganos se refaccionaron generalmente, aumentándose el enflautado mayor y otros registros armoniosos. José Bermúdez, *Fama Póstuma del Excelentísimo e Ilustrísimo Señor Doctor Don Juan Domingo González de La Reguera*, (Lima: Imprenta Real de los Huérfanos, 1805), p. XCII.

⁴ Ricardo Kusunoki, “Entre Roma clásica y Jerusalén santa: utopías urbanas en Lima ilustrada (1790-1815)”, *Semata: Ciencias Sociales e Humanidades*, no. 12, (2012), p. 256.

⁵ El polifacético Matías Maestro, junto a sus artífices, había concluido para la fecha del deceso del arzobispo, en 1805, los nuevos retablos de Nuestra Señora de la Antigua (1799), Santa Apolonia y de los Reyes (ca. 1801), además del renovado púlpito. En 1801 interviene Juan Pablo Mesías en la carpintería del retablo de la capilla de la Purísima y el escultor José Boto realiza unas efigies del *Nacimiento* colocadas en la urna. Archivo General de la Nación (Lima) (en adelante AGN), Colección Francisco Moreyra y Matute, *Cuentas de la administración de las rentas de la Capilla de la Purísima Concepción de Nuestra Señora fundada en la iglesia Catedral de Lima*, 1801, leg. 15, exp. 403, fol. 4r. El proyecto emprendido en la Catedral por Maestro se puede fechar hasta 1822, cuando escribe una carta al racionero medio, Jorge Benavente, con el motivo de “aprovechar el tiempo con la fábrica del Retablo de Animas” y cuyo dibujo diseñado y costo equivalía a seiscientos pesos en madera y hechura. Archivo Arzobispal de Lima (en adelante AAL), Serie de Fábrica, *Carta de Matías Maestro dirigido a Jorge Benavente*, 1822, leg. VII, exp. 11, fol. 1r.



Fig. 1. José Antonio Arpide, *Cáliz*, ca.1800-1810.
Plata dorada. Iglesia de Pasai San Pedro, Guipúzcoa.
© Foto: Ignacio Miguéliz.

2. Agustín de Arpide y los plateros de Lima de inicios del siglo XIX

Agustín Arpide adquirió el oficio de platero en el taller familiar dedicado a esta noble actividad en España. Los Arpide fueron originarios de Motrico, Guipúzcoa, y se conoce que dos miembros de esta parentela, los hermanos Josef y Antonio estuvieron activos alrededor de 1780 hasta 1801, recibiendo encargos principalmente de clientes de Bilbao, ciudad donde se supone debió tener ubicado un taller con tienda⁶. Para el historiador de la platería de Guipúzcoa, Ignacio Miguéliz, José Antonio Arpide (1741-1801) trabajaba en la segunda mitad del siglo XVIII para numerosas iglesias provinciales, por lo que debió dedicarse exclusivamente a la orfebrería eclesiástica⁷. De este periodo se conserva una pieza devocional de uso doméstico que podría relacionarse con su trabajo. Se trata de una benditera con placa frontal de composición de ces, flores y rocalla, cuyo eje de simetría lo determina un aplique de sobredorado de la Virgen con el Niño.

Por otra parte, estudios recientes han determinado qué piezas de platería americanas llegaron a las iglesias guipuzcoanas, por ejemplo, el cáliz de la iglesia parroquial de San Pedro, Guipúzcoa (Fig.1), donde se ha identificado

⁶ Javier Benito, *Platería. Colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas*, (Madrid: Museo Nacional de Artes Decorativas, 2015), p. 50.

⁷ Miguéliz señala que José Antonio fue natural de Mutriku (Motrico). Se tienen noticias de su labor en Guipúzcoa hasta 1801, momento en que desaparece de la documentación, y se supone que es probable que se trasladase desde Guipúzcoa hasta el virreinato del Perú. Ignacio Miguéliz, "Platería iberoamericana del siglo XIX en Guipúzcoa", en *Aurea Quersoneso. Estudios sobre plata iberoamericana*, coord. Gonzalo de Vasconcelos y Jesús Paniagua, (León: Universidad Católica Portuguesa; Universidad de León; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 2014), p. 484.

la marca del punzón de impuesto fiscal de Arequipa, y presenta estampada del punzón: "ARPIDE"⁸. Es decir, un miembro de la familia de plateros guipuzcoanos se trasladó desde España hasta el virreinato del Perú, donde establecería taller y sus obras llegaría de vuelta a la península⁹. La pieza de procedencia arequipeña presenta ornamentación que se distribuye en la base, nudo y subcopa, formada por cenefas de hojas de acanto y de palma, y lazos atando racimos de vid y espigas de trigo¹⁰, de manera que el artífice deja de emplear las rocallas propias del periodo rococó.

Para conocer la trayectoria del platero vasco y su estancia en Perú, debemos considerar un poco de su biografía. Sabemos que Agustín de Arpide nació en agosto de 1765, y fue bautizado en la parroquia de Santa Catalina de Lizartza en Guipúzcoa, siendo sus padres Juan Miguel Arpide Villabona y María Magdalena Mendizabal Olano¹¹. No se vuelve a tener otra referencia documental a su persona hasta el año 1801, cuando contrae nupcias con María Ana Juanbelz Gorostieta¹². Desconocemos cuáles fueron los motivos de su viaje a tierras americanas y el hecho de que abandonase a su familia pues lo encontramos en Lima a partir de 1803¹³. Lo cierto es que el platero reparó de los controles migratorios de la Corona española, donde se precisaron en función de las categorías de viajeros autorizados a trasladarse a Indias. Entre estas categorías se hallaban, aparte de los miembros de la tripulación, los cargadores -que se ocupaban de actividades comerciales, como los encomenderos y factores-, y los pasajeros. Esta última condición abarcaba a los funcionarios civiles, militares o religiosos, a los que eran requeridos por algún familiar, y a los criados, que acompañaban a los anteriores para su servicio¹⁴.

En octubre de 1778, el rey, Carlos III, promulgó el *Reglamento y Aranceles Reales para el Comercio Libre de España*. Varios de sus artículos regularon los traslados de personas y mercancías. Cabe señalar que, para los criados, las licencias o permisos eran tramitadas por los señores, y las solicitudes debían completar los datos de todos sus acompañantes. Por esa razón, existe la posibilidad de que Agustín de Arpide formara parte dentro del grupo de un funcionario o de un familiar para su embarque a tierras americanas, pues entre los documentos de pasajeros a Indias no está presente su licencia individual de viaje¹⁵.

⁸ Miguéliz, "Platería iberoamericana", p. 484.

⁹ Se podría pensar que este "ARPIDE" no es otro que el platero Agustín de Arpide, pero la documentación en la región arequipeña no es concluyente a este respecto, por lo que esto, incluso, aumenta el número de interrogantes, pues se conservan otros cálices en la catedral de Arequipa que presentan la marca "ARPIDE". Cristina Esteras, *Arequipa y el arte de la platería. Siglos XVI-XX*, (Madrid: Tuero, 1993), pp. 211-213 y 215.

¹⁰ Miguéliz, "Platería iberoamericana", p. 500.

¹¹ Archivo Histórico diocesano de San Sebastián (Guipúzcoa) (en adelante AHDSS), fondo 2576/004-01, *Libro de bautismos*, 28 de agosto de 1765, fol. 14r. Agradezco al investigador Ignacio Miguéliz la referencia documental.

¹² AHDSS, *Libro de matrimonios*, 3 de febrero de 1801, fondo 2577/003-01, Partida nº 2, fol. 20r.

¹³ AGN, Colección Francisco Moreyra y Matute, 1803, leg. 47, exp. 1384, fols. 26r. y 27r.

¹⁴ Patricia Dosio, "Nuevos datos sobre la llegada del orfebre José de Boqui al Río de la Plata", *Reflexión Académica en Diseño & Comunicación*, 35, (2018), p. 214.

¹⁵ Lo mismo sucede para el caso de Matías Maestro, cuyo expediente de información y licencia de pasajero a Indias no existe en el Archivo General de Indias de Sevilla (España). Por otro lado, un estudio reciente

Además, por una escritura de venta, Arpide fue compadre del capitán y maestre de navío nombrado "El Milagro", José María de Arriaga, y es posible que a través de este personaje y su intermediación se haya embarcado rumbo a la capital virreinal¹⁶.

Sin duda, de Arpide en Lima no necesitó iniciar como aprendiz de algún taller local, puesto que los documentos le señalan como "Maestro platero"¹⁷, e, incluso, él mismo declara ser "Artífice de oro y plata de esta capital" en 1807¹⁸, ostentando por entonces una tienda pública en la calle de San Agustín. Además, su activa presencia en tasaciones y trabajos particulares de personalidades civiles acredita su rápido posicionamiento entre los plateros de la ciudad. Sobre estas fechas, pueden situarse las segundas nupcias que contrae con la limeña Mercedes Monasterio Clavijo¹⁹, y aunque no se conocen los aprendices y oficiales de su taller, tenemos información respecto a la compra de esclavos que pudieron servir de mano de obra en sus trabajos de orfebrería²⁰.

La participación de Arpide en el contexto local en relación con sus colegas de oficio estaba en la competencia de la evaluación de piezas de orfebrería tanto de colecciones privadas como monásticas. Así, su contemporáneo y colega de tasación, José Elías Dávalos²¹, declaraba ser "maestro artífice de oro y plata de Lima", hecho que evidenciaba la clara afinidad de la especializada laboral de Arpide.

demuestra que el platero José de Boqui – contemporáneo a Agustín de Arpide en Lima – formó parte de uno de los veinticinco sujetos que acompañaron al virrey Pedro Melo de Portugal (1733-1797) a su arribo al virreinato del Río de la Plata. Esto sucedió el 11 de diciembre de 1794 en Cádiz, a bordo de la fragata *Magdalena*. Dosio, "Nuevos datos", p. 214.

¹⁶ En la escritura, Agustín de Arpide se presenta en nombre de José María de Arriaga para efectuar la venta de un esclavo a Juan Ortiz. AGN, Protocolo notarial, escribano Miguel Antonio de Arana, 24 de febrero de 1808, nº 79, fols. 367r. y 367v.

¹⁷ AGN, Escribano Francisco Munarris, 1807, Protocolo notarial 450, fol. 372v.

¹⁸ Durante el mes de julio de 1807, Agustín de Arpide adquiere por arrendamiento enfiteútico "unos altos buenos y habitables con Balcon a la calle" de una casa situada en la calle Plateros de San Agustín, propiedad del monasterio de Santa Clara. AGN, Asuntos Eclesiásticos, julio de 1807, legajo 112, expediente 79, fol. 13v.. Asimismo, una década después, aún residía en dicha casa, dado que su carta de poder general, fechada el 4 de julio de 1821 y otorgada a Matías Maestro y Pedro Romero, el platero Agustín Arpide declara tener casa en "esta capital con tienda publica en la calle de San. Agustín". AGN, Escribano Juan Cosío, 4 de julio de 1821, Protocolo 155, fol. 417v. Ricardo Kusunoki, "Imaginarios cosmopolitas y "progreso" artístico: Italia en la pintura peruana (1830-1868)", en *América Latina y la cultura artística italiana: un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*, coord. Mario Sartor, (Instituto Italiano di Cultura, Buenos Aires, 2011) p. 248, nota 11.

¹⁹ AGN, Real Audiencia – Causas Eclesiásticas 2, leg. 5, exp. 5, fol. 1r., 1820

²⁰ El mes de junio de 1819, Arpide sigue un pleito judicial contra Francisca Matute, quien le había vendido una esclava de nombre Bartola Marín en la cantidad de 200 pesos, y esta se encontraba enferma habiendo "hechado sangre por la boca", por lo tanto, el platero solicitaba la devolución del dinero invertido en la compra. AGM Real Audiencia – Causas Civiles, leg. 166, exp. 1647, fols. 2r. y 3r., junio de 1819

²¹ José Elías Dávalos perteneció a la generación de orfebres de fines del siglo XVIII, entre los que se encontraban Agustín Liñán, Nicolás Dávalos, Marcelo Peralta y Manuel Basilio Tapia; y entre los que ejercieron cargos oficiales: los contrastes, Nicolás Noriega (1798), Gregorio Álvarez, Francisco Barbarán, Agustín Larrea (1817) y Felipe García (1818); y los ensayadores mayores: José Rodríguez Carasa (1807) y Ventura del Águila (1809). Francisco Stastny, "Platería colonial, un trueque divino", en *Plata y plateros del Perú*, 2ª ed., eds. José Torres della Pina y Victoria Mujica, (Lima: Patronato Plata del Perú, 2008), p. 210. José Elías declaró ser "maestro artífice de oro y plata de Lima", según da cuenta un expediente de solicitud de recomposición de cuentas por unos trabajos en platería contra Eugenio Valdivieso, mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento de la capilla del Sagrario de Lima. AGN, GO-BI 5 – Contencioso, 1812, leg. 192, exp. 1547, fol. 3r.



Fig. 2. Agustín de Arpide, *Custodia*, ca. 1809-1919. Plata dorada con incrustaciones de piedras preciosas, 105 x 51 x 26,5 cm. Catedral de Lima, Lima. © Foto: Anthony Holguín Valdez.

Más aún, a inicios de 1809 el desarrollo de la platería limeña marcaría un hito con la renovación clasicista iniciada por la obra del italiano José de Boqui (Parma, 1770 – Génova, 1848). Boqui se formó en la Real Fábrica de Platería Martínez de Madrid, bajo el influjo del Neoclasicismo²². Tras una estancia en el virreinato del Río de la Plata, Boqui se establece en Lima. Su arribo a la ciudad peruana tuvo como objetivo implantar unas máquinas hidráulicas en las minas de la sierra central del virreinato peruano²³. Un proyecto para el

²² La Real Fábrica de Platería Martínez estaba ubicada en Madrid bajo la dirección de Antonio Martínez. Escuela nacida dentro del gran impulso que las industrias artísticas recibieron bajo la política ilustrada de Carlos III, quien fue rey de Nápoles (1734-1759) y de España (1759-1788). Dosio, "Nuevos datos", p. 213.

²³ El mes de noviembre de 1815, José de Boqui presenta un expediente al Tribunal del Consulado de Lima solicitando vender unas máquinas para desagüe de minas de Pasco, el documento dice: "Contruí en el tiempo de mi residencia en esta Ciudad [de Lima] además de cuatro [máquinas de hidráulicas] chicas, sesenta máquinas grandes, con el indicado fin, y tengo muchas en estado de concluir en breve". AGN, TC-GO 2- Gobierno Político Administrativo, fol. 1r., *Expediente de seguimiento de venta de la custodia de José Boqui*, noviembre de 1815.

que Agustín de Arpide también había propuesto una solución en 1813²⁴, con el objetivo de lograr que su empresa particular tuviera las licencias del ansiado trabajo de las minas de Cerro de Pasco²⁵.

Fuera de la presencia de Boqui en sus labores de ingeniero, lo que suscitó un cambio drástico de los modelos estilísticos de la platería de la ciudad, fue la exposición que el italiano hace en su casa de Lima de una custodia fabricada en la ciudad de Buenos Aires. Un documento fechado en el mes de noviembre de 1815 dice: "Una Custodia fabricado por mi y que me pertenece en propiedad de valor de noventa mil pesos, y es la misma que en años pasados expuse en mi casa, por muchos días, á la vista de toda esta ciudad, se depositará en poder de cualquier persona á satisfacción de el que diese dinero"²⁶. Dicha custodia fue evaluada por don Francisco Barragán, "Maestro mayor de los Artífices de la plata y oro", acompañado por otros maestros orfebres como fueron Pascual Lorensi y Julián Castillo, auto declarados como "justos apreciadores de las bellas artes", quienes procedieron a reconocer y evaluar la pieza. Los tres llegaron a la conclusión de ser una "obra tan perfectamente executada y acabada" hasta el punto de que quedaron sorprendidos y con "admiración de encontrarnos con un Artefacto singular en su línea"²⁷. Si bien la custodia de Boqui no fue adquirida por alguna de las parroquias limeñas y, además, la movilidad constante del artista por otras ciudades del virreinato nos permite inferir que de Arpide y su obra adquiriera una mayor atención e influencia en la ciudad de Lima.

3. Oficio y obras (1803-1821)

Los primeros trabajos documentados de Agustín de Arpide están vinculados con la elite aristocrática de la ciudad. Así, en 1803 es contratado por el limeño Francisco Moreyra y Matute, miembro de una familia adinerada vinculada a la Casa de la Moneda. Para esta fecha, se llevó a cabo el matrimonio de Francisco, para cuya ceremonia privada se mandó erigir un pequeño retablo de oratorio en el interior de la vivienda de los esposos. Las imágenes que custodiaban el altar fueron Jesús, María y José, y que evidentemente obras como La Sagrada Familia "servían a modo de *espejos de virtudes* que buscaba

²⁴ Una noticia de época señala: "Don Agustin de Arpide, natural de Guizpúscoa, y avencidado en Lima, quien e desagravio de la industria nacional se ofrece á construir de su cuenta iguales ó mejores bombas [hidráulicas] que las ofrecidas en aquella contrata [de los particulares] de Lima y mineros de Yauricocha". *Diario de las discusiones y actas de las cortes*, (Cádiz: En la Imprenta Nacional, 1813) 18, p. 265.

²⁵ El platero presenta un proyecto de máquinas hidráulicas a consecuencia de los colapsos e inundaciones de las minas de Cerro de Pasco en 1812. Timothy Anna, *La caída del gobierno español en el Perú. El dilema de la independencia*, (Lima: Instituto de Estudios Peruanos 2003), pp. 170-171.

²⁶ AGN, TC-GO 2- Gobierno Político Administrativo, noviembre de 1815, leg. 13, exp. 733, fol. 1v.

²⁷ La evaluación se realizó a petición del Real Tribunal del Consulado de Lima, así que se logró evaluar entre 40.000 a 50.000 pesos. La pieza presentaba diamantes y piedras preciosas, alrededor de siete mil y montadas en oro y plata, además incluía perlas orientales y un reloj de música debajo de la peana rodeado de doce topacios finos. AGN, TC-GO 2- Gobierno Político Administrativo, noviembre de 1815, leg. 13, exp. 733, fols. 16r y 16v.



Fig. 3. Agustín de Arpide, *Detalle de punzón*, ca. 1809-1919. Punzón sobre plata dorada, Catedral de Lima, Lima. ©Foto: Anthony Holguín Valdez.

una comunicación afectiva inmediata con el espectador”²⁸; así, el contenido simbólico de las imágenes se acentuó más aún con el brillo otorgado por las piezas de plata que adornaban el conjunto escultórico, tal como demuestran las cuentas relativas al matrimonio de Francisco Moreyra. En ellas se indican que Agustín de Arpide se encargó de “Blanquear y bruñir el Corazón de Jesús”, además de pintar la pieza. Por este trabajo recibió un total de 14 pesos²⁹, mientras que el ensamblaje del retablo corrió a cargo del carpintero Josef Pequeño.

El 17 de junio de 1807, se realiza el tercer inventario de los bienes de Diego Antonio de la Casa y Piedra, quien fuera tesorero de las refacciones arquitectónicas de la Catedral de Lima (1797-1805). Este inventario comprendía el registro y tasación de las alhajas de oro, perlas, diamantes y plata labrada, así como la razón de cuentas de los trabajos que realizó el platero Agustín de Arpide. Entre las obras que tuvo que ejecutar, se conoce la entrega de 390 marcos de plata de chafalonía “al Maestro platero don Agustín Arpide con destino de labrar de nuevo las piezas que el difunto Don Diego Antonio lo ordeno”³⁰. Por otra parte, el vínculo entre Diego Antonio de la Casa y el orfebre tiene que ver con la cercanía que tuvieron ambos con el presbítero Matías Maestro. Ambos trabajaron para De la Casa en la refacción de las torres de la Catedral y la reforma de su interior. Además, el platero formó parte del grupo de artífices que supervisó Matías Maestro en las reformas artísticas de los templos de la ciudad de Lima.

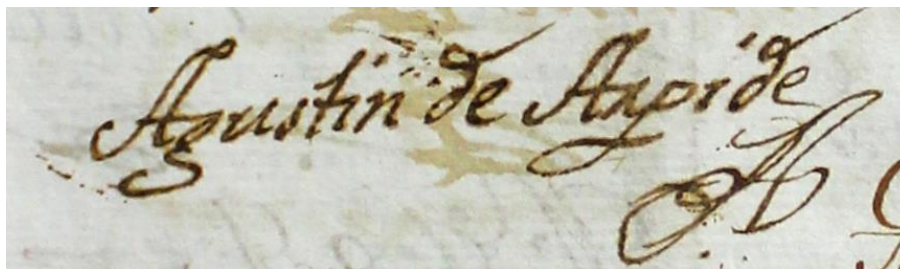
Ambos, Arpide y Maestro, eran paisanos, procedentes de la región vascongada en el norte España. Esto contribuyó para que Arpide fuera convocado bajo la dirección de Maestro en los proyectos artísticos del ámbito civil y religioso. La primera obra documentada de Arpide junto a Matías Maestro fue el retablo mayor de la iglesia Nuestra Señora del Patrocinio del Rímac (Lima, Perú). La información se conoce por el testamento de Matías de la Cuesta, caballero de la Orden de Santiago y tesorero oficial de las Cajas

²⁸ Irma Barriga, “Religiosidad pública en un espacio privado: las devociones de la élite virreinal en tiempos del despotismo ilustrado”, en *El ocaso del antiguo régimen en los imperios ibéricos*, coord. Scarlett O’Phelan y Margarita Rodríguez, (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2017), pp. 323 y 324

²⁹ AGN, Colección Francisco Moreyra y Matute, 1803, leg. 47, exp. 1384, fols. 26r. y 27r.

³⁰ AGN, Escribano Francisco Munarriz, 1807, protocolo 450, fol. 372v.

Fig. 4. Agustín de Arpide, *Rúbrica*, detalle, 1808. Tinta sobre papel verjurado. Archivo General de la Nación, Lima.



Reales de Lima. En una de sus cláusulas indica que se deben entregar 1000 pesos “en fabricar las torres del Patrocinio”, cuyos excedentes del costo se dedicara al pago “que se le debe al Carpintero, y al Platero, es por la obra del Retablo del Patrocinio”³¹. Agustín de Arpide recibió como deuda 12 marcos de plata por la obra que sirvió para el altar. La dirección de las torres y el retablo estuvo a cargo de Maestro, quien, además de Arpide, convocó a otro español para las obras. Se trató del maestro carpintero y ensamblador Martín Lopetegui³², paisano de Arpide en la provincia de Guipúzcoa y que nos demuestra la cercanía de los artífices vascos en las reformas artísticas del vitoriano.

Durante el contexto de la Guerra de Independencia española y formando las Cortes de Cádiz en 1811, con el objetivo de adoptar reformas políticas y sociales del régimen español, el Tribunal del Consulado de Lima realizó un acto de fidelidad hacia el rey Fernando VII, ordenando realizar un retrato del monarca. El proyecto dirigido por Matías Maestro durante el mes de septiembre de 1811 contó con los guipuzcoanos Agustín de Arpide y Martín Lopetegui, quienes se encargaron de elaborar el marco del retrato pintado por José del Pozo. Las cuentas del Tribunal del Consulado indican el pago de 125 pesos satisfechos al “Platero D. Agustin de Arpide por la plata y guarnición del Busto, con inclusión del Dorado”³³. Este acabado conformaría la estructura del marco ovalado de madera realizado por Lopetegui. Los trabajos para el retrato comprendieron los meses de mayo hasta septiembre de 1811. El retrato de Fernando VII se colocó bajo un solio de la sala principal en el Tribunal del Consulado, demostrando un claro ejemplo de representatividad del rey ausente.

En 1812, la documentación del cabildo metropolitano de Lima da a conocer que Agustín de Arpide se encargó del inventario y renovación de piezas de plata de la iglesia San Marcelo, una tarea que le llevó desde agosto de 1812

³¹ AGN, Escribano Santiago Martel, protocolo 398, 28 de julio de 1806, fol. 71r. Agradezco esta información al historiador del arte Omar Esquivel.

³² El testamento de Martín Lopetegui declara ser “Natural de la Villa de Valeciarum (*sic*, por Belaunza) en la Provincia de Quipuiqua (*sic*, por Guipúzcoa)”. AGN, Escribano Gaspar de Salas, protocolo 668, fol. 299v., 1821.

³³ El carpintero Lopetegui recibiría 26 pesos por la compostura del marco, mientras que José del Pozo recibía 125 pesos por la pintura del “Busto de nro. Augusto Católico Monarca [Fernando VII]”. Cada una de las obras estuvo bajo aprobación de Matías Maestro, según se da cuenta en los recibos de pago de los artífices. AGN, TC-GO 4 – Contable, 1811, leg. 44, exp. 203, fol. 6r., 1811.

hasta 1813. Era en esta iglesia Clemente Maestro el "Presbitero Sacristán Mayor"³⁴, y a solicitud del mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de los Remedios, Josef Villegas, el orfebre Agustín de Arpide se encargó de preparar el registro e inventario de las piezas conservadas de la iglesia. Así, conocemos por los manuscritos que como estaban la sacristía, el altar mayor y los ocho retablos laterales, pues formaban parte del expediente "Refacción hecha en los ornamentos y alhajas [de plata]"³⁵. En este documento se indica la renovación de piezas desde las potencias de las imágenes escultóricas, diademas, coronas, entre otros objetos que se fundieron para fabricar nuevas piezas de acuerdo con el gusto de la época³⁶. Esta labor fue bastante frecuente en las cofradías limeñas que necesitaban fundir cada cierto tiempo los objetos de orfebrería con la finalidad de conservar el esplendor y devoción de la santa imagen de la capilla. Así, por ejemplo, durante el mes de noviembre de 1807 Agustín de Arpide se encargaba de hacer la "nueva fábrica" de platería del altar de la cofradía Nuestra Señora del Rosario de los Españoles del convento dominico de Lima. Estos trabajos ornamentales consistían en adecuar la cornisa enchapada, arañas de luces, cornucopias, el sagrario y las salvillas³⁷. Asimismo, un año después, en 1808, el padre provincial de la orden dominica le encarga la construcción del anda procesional del santo tutelar³⁸. Sin embargo, será especialmente con la cofradía del Rosario donde el platero tendrá una actividad profesional continua hasta el año 1821, siendo su última obra el centellero de plata ubicado en el trono del altar³⁹, obra que estuvo bajo la supervisión de Matías Maestro.

³⁴ Clemente Maestro fue hermano del presbítero y arquitecto Matías Maestro. AGN, Escribano Miguel Antonio Arana, protocolo 81, fol. 2v., 4 de enero de 1810.

³⁵ ACML, Papeles varios, serie D, carpeta 17, s.f., 1812-1813.

³⁶ Véase el documento lleva por título "Quedaron en la Parroquia de la venta hecha de plata", esta inicia con el inventario realizado en la sacristía, luego pasa al altar mayor de Nuestra Señora de los Remedios, y por último se da cuenta de los ocho retablos laterales, estos son: San Juan de Dios, San Cayetano, Santo Cristo, Nuestra Señora de los Dolores, de la Purísima, Santa Gertrudis, San Francisco de Paula y San José. Un primer momento Arpide recibe "2 lamparas [de la capilla] de los Remedios/ 1 lampara de La Purísima/ una del Santo Cristo/ 2 arañas de la Purísima/ 2 idem. del Señor Josef/ y la Peana, azucena de San Antonio", todo ello como obra de chafalonía con un total de 25 marcos de peso. ACML, Papeles varios, serie D, carpeta 17, s.f., 1812-1813.

³⁷ El documento de cuenta fue promovido por el mayordomo bolsero Juan Macho, en donde Arpide recibe un total de 973 pesos y 6 reales por las hechuras de 831 marcos, 2 onzas y 4 adarmes de plata; asimismo, recibe 460 pesos por la composición y limpieza de toda la plata del altar. Archivo Histórico Beneficencia Pública de Lima (en adelante AHBPL), Libros de cuentas de la cofradía Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, PE_0006_AHBPL_COF_ROS_033, fol. 37r., 24 de noviembre de 1807.

³⁸ Los autos seguidos entre Agustín de Arpide y el padre provincial Félix Bonet sobre la obra del anda procesional de plata da cuenta de la descripción del anda y sus componentes. Archivo de la Provincia Dominicana de San Juan Bautista [en adelante APDSJB], Serie Provincia Dominicana San Juan Bautista, caja 1, exp. 6, fol. 5r., 1808.

³⁹ El documento de cuenta fue promovido por el mayordomo Don Miguel Antonio de Vértiz, el platero trabajó un total de 146 marcos y 5^{3/4} onzas de plata por el que cobró un total de 732 pesos y 5 reales. AHBPL, Libros de cuentas de la cofradía Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, PE_0006_AHBPL_COF_ROS_053, fol. 251r., 1821.



Fig. 5. Anónimo limeño, *Custodia*, ca. 1809-1919. Plata dorada con incrustaciones de piedras preciosas. Catedral de Lima, Lima. ©Foto: Anthony Holguín Valdez.

4. La custodia de Arpide en la colección de la catedral de Lima (Perú)

La función de la custodia durante el acto litúrgico católico es importante, no sólo por su presencia material en comparación con otros ornamentos, sino además por agregarse su función simbólica, pues alberga el Cuerpo de Cristo. Desde el Concilio de Trento se dotó un nuevo impulso a los cultos eucarísticos. La doctrina de la Eucaristía fue definida por el Concilio en la Sesión XIII, del 11 de octubre de 1551, y en la sesión XXII, de 1562. En ésta se invita a los creyentes al culto de la Eucaristía y a la comunión frecuente⁴⁰. Este sacramento se considera a partir de ahora el centro de veneración tanto por parte de los fieles como dentro del recinto eclesiástico, por lo que la custodia, que en la Edad Media solía situarse en un lateral, pasa a ocupar el tabernáculo

⁴⁰ El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por Ignacio López de Ayala; con el texto latino corregido según la edición publicada en 1564, (Barcelona: Imprenta de D. Ramon Martín Indar, 1847), p. 120.



Fig. 6. Agustín de Arpide, *Arcángel*, ca. 1809-1919. Plata vaciada. Catedral de Lima, Lima. ©Foto: Anthony Holguín Valdez.

del altar mayor, ocasionando el auge progresivo de los sagrarios y de las capillas sacramentales a lo largo del Barroco⁴¹.

La custodia que se presenta procede de la parroquia de San Lázaro de Lima y, actualmente, se conserva en la catedral de Lima. (Fig. 2) Sabemos por su archivo histórico que la pieza se registró como "una grande compuesta de un sol de plata dorada con resplandores y rayos de piedras francesas"⁴². El ejemplar se debió elaborar bajo la dirección de Matías Maestro, pues, sabemos que en 1815 Arpide fabrica la custodia mayor de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles a "satisfacción del comisionado Don Matías Maestro"⁴³, custodia que conocemos gracias a una fotografía de la desaparecida obra⁴⁴. Lamentablemente, otras piezas de Arpide debieron padecer las circunstancias adversas que atravesaron muchos ostensorios y ornamentos de iglesias limeñas en 1823, después de que las tropas realistas

⁴¹ Carmen Heredia, "De arte y devociones eucarísticas: las custodias portátiles", en *Estudios de platería*, (Murcia: Universidad de Murcia, 2002), p. 167.

⁴² El inventario registra otra custodia más pequeña, además, de cálices, incensarios, campanas, brasero, entre otras piezas. Narciso Alvarado, *Inventario de la iglesia parroquial del Señor San Lázaro*, (Lima: Fondo histórico de la Parroquia de San Lázaro, 1878), f. 1r. Agradezco al historiador del arte Omar Esquivel por disposición del documento.

⁴³ AHBPL, Libro de cuentas de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, PE_0006_AHBPL_COF_ROS_032, recibo 41, 16 de febrero de 1815. Agradezco al historiador del arte Ricardo Kusunoki por la información brindada.

⁴⁴ Juan Peña, *Lima, precolombina y virreinal*, (Lima: Tipografía Peruana, 1938), p. 114; Ricardo Kusunoki, "Barroco y pintura limeña a inicios del siglo XIX", *Uku Pacha. Revista de Investigaciones Históricas*, n.º 9, (2006), p. 104; Luis Wuffarden, "Platería republicana y contemporánea", en *Plata y plateros del Perú*, eds. José Torres della Pina y Victoria Mujica, 2ª ed., (Lima: Patronato Plata del Perú, 2008), p. 47.



Fig. 7. Anónimo limeño, *Arcángel*, ca. 1809-1919. Plata vaciada. Catedral de Lima, Lima.
©Foto: Anthony Holguín Valdez.

exigieran al cabildo de Lima una contribución forzosa de 300.000 pesos, lo que obligó al despojo masivo de la plata existente en los templos⁴⁵. Por lo que, esta custodia de Arpide es la única obra de su mano conservada en la actualidad.

El ostensorio de Arpide no ha tenido ningún estudio especializado hasta el momento. La primera referencia bibliográfica a la obra se encuentra en el catálogo de 2018, *Plata de los Andes*. En esta publicación se destaca la influencia neoclásica en la obra de Agustín de Arpide y el empleo de templetes clasicistas en sus custodias⁴⁶. Sin embargo, como ya se ha indicado, esta custodia es la única pieza conocida que lleva la autoría del vasco. Realizada en plata dorada con incrustaciones de piedras preciosas, tiene unas dimensiones de 105 centímetros de alto por 51 centímetros de ancho y 26,5 centímetros de diámetro. El sistema constructivo de la pieza fue ejecutado a partir de chapas de plata forjadas a martillo y su método de ensamblaje es la soldadura. Está compuesta por una base ascendente rectangular con esquinas cóncavas y dos semicírculos en el lado del frente y posterior, sostenida en ocho patas de bustos de querubines. Dos ángeles escultóricos en posición genuflexa se ubican en los extremos de la base, y al centro se ha colocado un pedestal escalonado y el cordero o *Agnus Dei*, con la cruz latina y el estandarte a media asta. La autoría del artista queda reflejada en la base

⁴⁵ Wuffarden, "Platería republicana", p. 294.

⁴⁶ Luis Wuffarden, "Notas sobre la evolución de un oficio artístico clave (1532-1900)", en *Plata de los Andes*, eds. Luis Wuffarden y Ricardo Kusunoki, (Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, 2018), p. 47.

de este *Agnus Dei*, con la presencia del punzón del artífice: "ARPIDE" (Figs. 3 y 4).

Desde la base del ostensorio destaca un templete o baldaquino clasicista de composición tripartita con alas cóncavas y seis columnas de fuste liso que soportan el entablamento. En el friso se delinea un arco rebajado sobre la curva de la cornisa y el arquitrabe se interrumpe. El remate del templete sirve, a su vez, de asiento del astil del sol, en esta se ubican dos bases triangulares con ornamentos cónicos donde se han colocado ángeles tenantes, uno porta la vid y el otro la espiga de trigo.

La elevación del templete se alza sobre un astil que se compone en su parte inferior de un anillo de aros entrelazados, nudo con motivos florales, cuello estriado, gollete convexo y el enmangue en forma de nube. Este último sirve de base a una figura de un arcángel que se apoya en un solo pie mientras el otro se eleva en equilibrio. En el tórax dibuja una ligera curvatura y los brazos se elevan a la altura de su cabeza para sujetar el sol de la custodia. La imagen viste una túnica corta con aberturas sobre las piernas, ajustado por un cíngulo en torno a su vientre. Calzado con borceguíes, deja un extenso paño flotante que se eleva entre sus brazos y se despliega en movimiento ondulatorio por debajo de la cintura. La figura, al no presentar elementos iconográficos concretos, como el yelmo y la coraza, no se puede relacionar con San Miguel; por lo tanto, es un arcángel sin identificar.

El sol se encuentra unido directamente a la figura del arcángel. Su viril esta circundado por piedras preciosas y, por el exterior, le rodea los símbolos eucarísticos como el vástago de la vid y la espiga de trigo enjoradas. A partir de éstas se forman los rayos rectos enriquecidos con brillantes, que a su vez se intercalan con otros de menor dimensión sin ornamentación, siendo los primeros rematados por flores.

La custodia de Arpide está en correspondencia estilística con otros dos ostensorios contemporáneos. El primero se conserva en la misma catedral de Lima, (Fig. 5) y está compuesto de una base de un templete de dos cuerpos y presenta el *Agnus Dei* y un arcángel sosteniendo el sol, (Figs. 6 y 7) como la custodia de Arpide. Ambas custodias fueron fabricadas con la técnica de fundición a la cera perdida; sin embargo, observamos deficiencias y ausencia de calidad en los detalles orgánicos de la segunda. El segundo ostensorio, (Fig. 8) procedente del convento San Francisco de Lima, está en línea deudora del barroco tardío. Sigue el mismo patrón de base de baldaquino con dos cuerpos y figuras de ángeles genuflexos, además, se aprecia el recurso adoptado por Arpide del uso del vástago de la vid y una espiga de trigo circunscrito en el viril. Las dos custodias anónimas emplean elementos formales análogos a la de Arpide, pero esto no demuestra que pertenezca a la autoría del platero vasco puesto que, junto a la ausencia de la cuña con la firma, la técnica del modelado escultórico es diferente. Lo que sí se puede apuntar es la influencia de las soluciones de Agustín Arpide dentro de la orfebrería limeña de principios del siglo XIX.



Fig. 8. Anónimo limeño, *Custodia*, ca. 1805. Plata dorada con incrustaciones de piedras preciosas. Convento de San Francisco, Lima. ©Foto: Anthony Holguín Valdez.

En cuanto al estilo de la obra, si bien presenta elementos arquitectónicos clásicos, aún arrastra la herencia barroca. La presencia de custodias con el astil a modo de arcángel que sujeta el sol es una tradición barroca en la platería de Nueva España. Entre las noticias sobre este tipo de ejemplares, se pueden citar las estudiadas por María Sanz, María del Carmen Heredia y Rosa Martín. Es el caso de la enviada desde Antequera de Oaxaca a Cumbres Mayores (Huelva, Andalucía) por parte del capitán Don Juan Gómez Márquez en 1718, que contaba con la figura de San Miguel en el vástago⁴⁷; o la custodia mexicana que donó el navarro Juan José de Fagoaga a su pueblo natal en 1756 que también presentaba el arcángel en el astil⁴⁸; o la que envía desde Oaxaca Juan Manuel de Viana a Manzanos en Álava donde en el astil se colocó la figura de san Juan Bautista niño⁴⁹.

⁴⁷ María Sanz, "Platería iberoamericana en Andalucía", en *Ophir en las Indias: estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX*, coord. Jesús Paniagua y Nuria Salazar, (León: Universidad de León, 2010), p. 529.

⁴⁸ Carmen Heredia, "Los indianos navarros y sus donaciones de plata labrada", en *Ophir en las Indias: estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX*, coord. Jesús Paniagua y Nuria Salazar, (León: Universidad de León, 2010), p. 457.

⁴⁹ Rosa Martín, "Piezas de platería de Oaxaca (México) en la parroquia de Manzanos (Álava). Legado de don Juan Miguel de Viana", en *Estudios de platería*, (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), p.345.

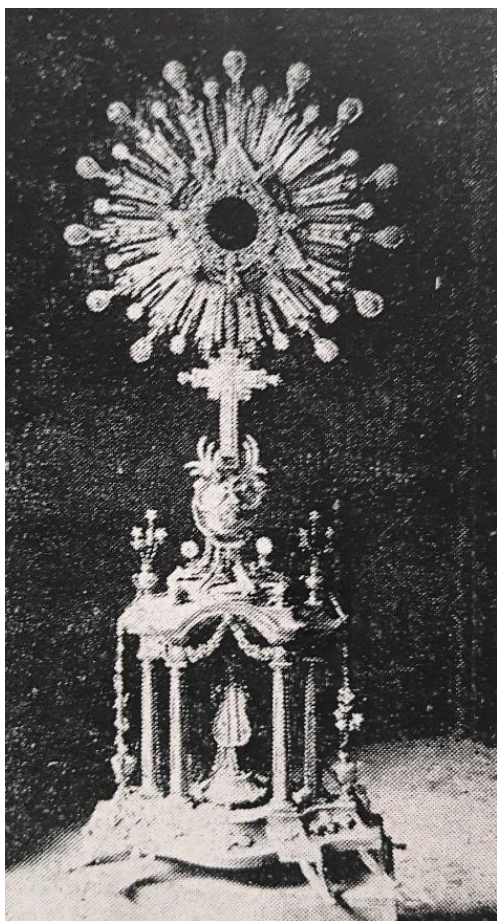


Fig. 9. Agustín de Arpide, *Custodia*, ca.1815. Plata con incrustaciones de piedras preciosas. Convento de Santo Domingo, Lima. ©Foto: Peña Prado, (1938)

Como observamos, la presencia de custodias con astil de figura sea un arcángel o un santo, será una constante de los centros productores de Nueva España y, en especial, de la platería Oaxaqueña. Sin embargo, un reciente estudio de Andrés de Leo señala que el gusto por la inserción antropomorfa a manera de astil no determina la peculiaridad de un centro productor, puesto que fue un recurso en la platería de otros talleres, como el de la antigua Real Audiencia de Quito⁵⁰, que contiene un lenguaje semejante a las obras mexicanas, como para el caso de la reconocida custodia *La Lechuga* del orfebre, José de Galaz, trabajando entre 1700 y 1707 en Nueva Granada⁵¹. Si bien, la custodia de Arpide adopta su astil con forma de figura de un arcángel que sostiene el viril, éste debe responder a un modelo o diseño local adoptado por el propio artista y sujeto al examen de Matías Maestro⁵².

⁵⁰ Andrés de Leo, "A propósito de la platería Oaxaqueña: un estudio de los histórico y la forma", en *Aurea Quersoneso. Estudios sobre plata iberoamericana*, coord. Gonzalo de Vasconcelos y Jesús Paniagua (León: Universidad Católica Portuguesa; Universidad de León; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 2014), pp. 198 y 199.

⁵¹ Marta Fajardo, "Orígenes, significados y creatividad en la orfebrería colonial: La custodia de la iglesia de San Ignacio de la Compañía de Jesús de Santafé (La Lechuga)", *Ensayos. Historia y Teoría del arte*, n.º 29 (2015), p. 15.

⁵² Sabemos que Matías Maestro elaboró los dibujos de los diseños de los retablos que luego fueron contruidos para la Catedral de Lima (ver nota 6), bajo esta misma línea debió diseñar las custodias. Incluso está documentado en 1807 que la Congregación de Seglares de San Pedro de Lima le dotó a

El gusto estético presente en la custodia de Arpide, así como en los dos ostensorios citados en Lima, se suman otros dos más del convento dominico de Santo Domingo de Lima que conocemos por fotografías⁵³. (Fig. 9) Se tratan de las custodias de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, y la que estaba en el altar mayor de la iglesia. Estos ejemplos siguen un modelo diseñado por el presbítero Matías Maestro, del que sabemos que se encargaba de elaborar los diseños de retablos⁵⁴. En la renovación que realizo de los templos limeños, se puede comprobar el empleo del templete o baldaquino para los altares mayores, recurso que fue utilizado en la capilla de la Tercera Orden Franciscana, fechado hacia 1802, la catedral de Lima, de hacia 1805, la iglesia de El Patrocinio de 1806, la de Santa Liberata que se ejecuta entre 1810 y 1815, y la capilla de El Milagro de hacia 1805. (Fig. 10) En este último se observa cómo sigue el mismo modelo de templete utilizado en la custodia de Arpide, con un templete de composición tripartita con alas cóncavas, columnas de fuste liso y el diseño del entablamento, "en la parte central el arquitrabe se interrumpe y el friso describe un arco rebajado sobre el que se curva la cornisa"⁵⁵. El modelo de este tipo de templete sigue la composición creada por el arquitecto español Ventura Rodríguez para el altar de la Virgen del pilar en Zaragoza, según se puede verificar en la estampa que realizó Mariano Latasa en 1805⁵⁶, pero Maestro lo reelabora y elimina el frontón triangular para crear el movimiento del entablamento con arco escarzano central.

Esta custodia de Arpide de la catedral de Lima procedente de la parroquia de San Lázaro, no presenta ninguna fecha determinada y carece del marcaje de la localidad e impuesto fiscal⁵⁷. La participación de Matías Maestro en el templo de San Lázaro debió efectuarse después de 1809, pues conocemos por la documentación conservada que antes de esta fecha solo había diseñado y remodelado los altares mayores de las iglesias de San Agustín, San Francisco, San Pedro y catedral de Lima⁵⁸. Es evidente que es un tema pendiente de verificar a través de las cuentas la participación de Maestro en la iglesia de San Lázaro. Sin embargo, un impreso publicado en 1857 con el título de *Oración fúnebre* dedicado al presbítero vasco, indica que la iglesia de San Lázaro y sus torres fueron parte "de las obras del genio del señor Ma-

Maestro la dirección y confección ornamentos litúrgicos, véase: José Gonzales, *Nuestra Señora de la O. Congregación de los seglares en San Pedro de Lima* (Lima: Compañía de Jesús, 2018), p.65.

⁵³ Peña, "Lima", pp. 114 y 115.

⁵⁴ "Para aprovechar el tiempo con la fábrica del retablo de animas he acordado el dibujo y que su costo sea el de seiscientos pesos en madera y hechuras para que con 50 pesos mas de su colocación en el sitio quede vm. servido". AAL, *Serie de fábrica*, leg. 7, exp. 11, fol.1, 29 de julio de 1822.

⁵⁵ José García Bryce, "Del Barroco al Neoclasicismo en Lima: Matías Maestro", *Mercurio Peruano*, n.º 480 (1972), p. 57.

⁵⁶ Biblioteca Digital Hispánica, "[Virgen del Pilar] [Material Gráfico] / M. Latasa grabó", (En web: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000201013&page=1>; consultada el 15 de agosto de 2020)

⁵⁷ Desde el pasado siglo XX la investigadora Carmen Heredia ha advertido que la orfebrería del Perú aún plantea numerosas interrogantes porque la falta de marcas dificulta en gran medida su clasificación correcta. Carmen Heredia, "Problemática de la orfebrería peruana en España. Ensayo de una tipología", *Príncipe de Viana*, n.º 175 (1985), pp. 339 y 340.

⁵⁸ AAL, *Oratorio de San Felipe Neri*, 1808, leg. 1, exp. 41, fol. 41r.



Fig. 10. Matías Maestro, *Altar mayor de la capilla de El Milagro*, c. 1805. Madera tallada, ensamblada y policromada. Capilla de El Milagro, Lima. ©Foto: Anthony Holguín Valdez.

estro”⁵⁹. Esta noticia, puede ayudar a fijar una fecha para la custodia de Arpide entre 1810 y 1815, atendiendo a las obras de Arpide en relación con la labor de Matías Maestro en los templos limeños en las primeras décadas del siglo XIX.

5. Conclusión

El platero vasco, Agustín de Arpide, heredero del oficio familiar en su natal Guipúzcoa (España), consiguió establecer un taller en Lima a partir de 1803, fecha en la que se documenta con seguridad en Perú. El contexto de competitividad que tuvo que afrontar Arpide con los plateros limeños le obligó, desde su inicio, a entablar relaciones sociales con funcionarios de importantes instituciones de la ciudad. Por otra parte, la relación con maestros naturales del País Vasco fue otra herramienta de ascenso profesional, puesto que le sirvió para colaborar en las reformas artísticas que emprendió junto al vasco Matías Maestro, especialmente la colaboración de

⁵⁹ Sociedad de Beneficencia de Lima, *Traslación a dos mausoleos de los restos de los finados señores doctor Matías Maestro y don Antonio Chacón*, (Lima: Patronato Plata del Perú, 1857), p. 19.

ambos en las obras de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de los españoles de la iglesia Santo Domingo de Lima.

La participación del vasco en otros templos de la ciudad se ha cotejado a través de documentación primaria, siendo el proyecto de la custodia mayor de la parroquia San Lázaro, el ejemplo de ostensorio de tradición barroca que implementa elementos clasicistas la más significativa por ser de las pocas que han llegado a la actualidad y con la firma de su punzón "ARPIDE". La obra fue un evidente referente de la renovación estética que implanto Matías Maestro en la retablística limeña y cómo su influencia en la obra de platería de Agustín de Arpide sirvió como uno de los elementos básicos para su difusión.

Fuentes documentales:

Archivo Arzobispal de Lima (AAL), Perú.

Oratorio de San Felipe Neri, 1808, leg. 1, exp. 41, fol. 41r.

Carta de Matías Maestro dirigido a Jorge Benavente, 29 de julio de 1822. Serie de fábrica, leg. 7, exp. 11, fol.1.

Archivo del Cabildo Metropolitano de Lima (ACML), Perú.

Libro de Acuerdos Capitulares, 8 de agosto de 1809, libro nº 17, fol. 6v.

Papeles varios, 1812-1813, serie D, carpeta 17, s.f.

Archivo General de la Nación (AGN), Perú.

Asuntos Eclesiásticos, julio de 1807, legajo 112, expediente 79, fol. 13v.

Colección Francisco Moreyra y Matute, 1803, leg. 47, exp. 1384, fols. 26r. y 27r.

Contencioso, 1812, GO-BI 5 – leg. 192, exp. 1547, fol. 3r.

Cuentas de la administración de las rentas de la Capilla de la Purísima Concepción de Nuestra Señora fundada en la iglesia Catedral de Lima, 1801. Colección Francisco Moreyra y Matute, leg. 15, exp. 403, fol. 4r.

Escribano Santiago Martel, 28 de julio de 1806, protocolo 398, fol. 71r.

Escribano Francisco Munarris, 1807, protocolo 450, fol. 372v.

Escribano Miguel Antonio Arana, 4 de enero de 1810, protocolo 81, fol. 2v.

Escribano Gaspar de Salas, 1821, protocolo 668, fol. 299v.

Escribano Miguel Antonio de Arana, 24 de febrero de 1808, protocolo nº 79, fols. 367r. y 367v.

Escribano Juan Cosío, 4 de julio de 1821, protocolo 155, fol. 417v.

Escribano Francisco Munarris, 1807, protocolo 450, fol. 372v.

Real Audiencia – Causas Civiles, junio de 1819, leg. 166, exp. 1647, fols. 2r. y 3r.

Real Audiencia – Causas Eclesiásticas 2, 1820, leg. 5, exp. 5, fol. 1r.

TC-GO 2- Gobierno Político Administrativo, *Expediente de seguimiento de venta de la custodia de José Boqui*, noviembre de 1815, fol. 1r.

TC-GO 2- Gobierno Político Administrativo, noviembre de 1815, leg. 13, exp. 733, fol. 1v.,

TC-GO 2- Gobierno Político Administrativo, noviembre de 1815, leg. 13, exp. 733, fols. 16r y 16v.

TC-GO 4 – Contable, 1811, leg. 44, exp. 203, fol. 6r.

Archivo Histórico Beneficencia Pública de Lima (AHBPL), Perú.

PE_0006_AHBPL_COF_ROS_033, Libros de cuentas de la cofradía Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, 24 de noviembre de 1807, fol. 37r.

PE_0006_AHBPL_COF_ROS_032, Libro de cuentas de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, 16 de febrero de 1815, recibo 41.

PE_0006_AHBPL_COF_ROS_053, Libros de cuentas de la cofradía Nuestra Señora del Rosario de los Españoles, 1821, fol. 251r.

Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián (AHDSS) Guipúzcoa, España.

Fondo 2576/004-01, *Libro de bautismos*, 28 de agosto de 1765, fol. 14r.

Fondo 2577/003-01, *Libro de matrimonios*, 3 de febrero de 1801, Partida n.º 2, fol. 20r.

Archivo de la Provincia Dominicana de San Juan Bautista (APDSJB), Perú.

Serie Provincia Dominicana San Juan Bautista, 1808, caja 1, exp. 6, fol. 5r.

Bibliografía:

Alonso Benito 2015: Javier Alonso Benito, *Platería. Colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas*, (Madrid: Museo Nacional de Artes Decorativas, 2015).

Alvarado 1878: Narciso Alvarado, *Inventario de la iglesia parroquial del Señor San Lázaro*, (Lima: Fondo histórico de la Parroquia de San Lázaro, 1878).

Anna 2003: Timothy Anna, *La caída del gobierno español en el Perú. El dilema de la independencia*, (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003).

Barriga 2017: Irma Barriga, "Religiosidad pública en un espacio privado: las devociones de la élite virreinal en tiempos del despotismo ilustrado", en *El ocaso del antiguo régimen en los imperios ibéricos*, coords. Scarlett O'Phelan y Margarita Rodríguez, (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú), pp. 313-344.

Bermúdez 1805: José Bermúdez, *Fama Póstuma del Excelentísimo e Ilustrísimo Señor Doctor Don Juan Domingo González de La Reguera*, (Lima: Imprenta Real de los Huérfanos, 1805).

Concilio de Trento (1545-1563): *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, traducido al idioma castellano por Ignacio López de Ayala; con el texto latino corregido según la edición publicada en 1564, (Barcelona: Imprenta de D. Ramon Martin Indar, 1847).

Diario de las discusiones 1813: *Diario de las discusiones y actas de las cortes*, tomo 18, (Cádiz: En la Imprenta Nacional, 1813).

Dosio 2018: Patricia Dosio. "Nuevos datos sobre la llegada del orfebre José de Boqui al Río de la Plata", *Reflexión Académica en Diseño & Comunicación*, n.º 35, (2018), pp. 213-215.

Esteras Martín 1993: Cristina Esteras Martín, *Arequipa y el arte de la platería. Siglos XVI-XX*, (Madrid: Tuero, 1993).

Fajardo de Rueda 2015: Marta Fajardo de Rueda, "Orígenes, significados y creatividad en la orfebrería colonial: La custodia de la iglesia de San Ignacio de la Compañía de Jesús de Santafé (La Lechuga)", *Ensayos. Historia y Teoría del arte*, n.º 29, (2015), pp. 7-19.

García Bryce 1972: José García Bryce, "Del Barroco al Neoclasicismo en Lima: Matías Maestro", *Mercurio Peruano*, no. 480, (1972), pp. 48-68.

Gonzales Navarro 2018: José Gonzales Navarro, *Nuestra Señora de la O. Congregación de los seglares en San Pedro de Lima* (Lima: Compañía de Jesús, 2018).

Heredia Moreno 1985: Carmen Heredia Moreno, "Problemática de la orfebrería peruana en España. Ensayo de una tipología", *Príncipe de Viana*, n.º 175 (1985), pp. 339-360.

Heredia Moreno 2002: Carmen Heredia Moreno, "De arte y devociones eucarísticas: las custodias portátiles", *Estudios de platería*, (Murcia: Universidad de Murcia, 2002), pp. 163-181.

Heredia Moreno 2010: Carmen Heredia Moreno, "Los indianos navarros y sus donaciones de plata labrada", en *Ophir en las Indias: estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX*, coords. Jesús Paniagua y Nuria Salazar, (León: Universidad de León, 2010), pp. 449-476.

Kusunoki Rodríguez 2006: Ricardo Kusunoki Rodríguez, "Barroco y pintura limeña a inicios del siglo XIX", *Uku Pacha. Revista de Investigaciones Históricas*, n.º 9, (2006), pp. 101-110.

Kusunoki Rodríguez 2011: Ricardo Kusunoki Rodríguez, "Imaginarios cosmopolitas y "progreso" artístico: Italia en la pintura peruana (1830-1868)", en *América Latina y la cultura artística italiana: un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*, coord. Mario Sartor, (Instituto Italiano di Cultura, Buenos Aires, 2011), pp. 245-270.

Kusunoki Rodríguez 2012: Ricardo Kusunoki Rodríguez, "Entre Roma clásica y Jerusalén santa: utopías urbanas en Lima ilustrada (1790-1815)", *Semata: Ciencias Sociais e Humanidades*, n.º 12, (2012), pp. 253-268.

Leo 2014: Andrés de Leo, "A propósito de la platería Oaxaqueña: un estudio de los histórico y la forma", en *Aurea Quersoneso. Estudios sobre plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, coords. Gonzalo de Vasconcelos y Jesús Paniagua, (León: Universidade Católica Portuguesa; Universidad de León; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 2014), pp. 193-204.

Martín Vaquero 2003: Rosa Martín Vaquero, "Piezas de platería de Oaxaca (México) en la parroquia de Manzanos (Álava). Legado de don Juan Miguel de Viana", en *Estudios de platería: San Eloy 2003*, (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), pp. 345-368.

Miguéliz Valcarlos 2014: Ignacio Miguéliz Valcarlos, "Platería iberoamericana del siglo XIX en Guipúzcoa", en *Aurea Quersoneso. Estudios sobre plata iberoamericana. Siglos XVI-XIX*, coords. Gonzalo de Vasconcelos y Jesús Paniagua, (León: Universidade Católica Portuguesa; Universidad de León; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 2014), pp., 479-503.

Peña Prado 1938: Juan Peña Prado. *Lima, precolombina y virreinal*, (Lima: Tipografía Peruana, 1938).

Sanz 2010: María Sanz, "Platería iberoamericana en Andalucía", en *Ophir en las Indias: estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX*, coords. Jesús Paniagua y Nuria Salazar, (León: Universidad de León, 2010), pp. 515-538.

Sociedad de Beneficencia de Lima 1857: *Traslación a dos mausoleos de los restos de los finados señores doctor Matías Maestro y don Antonio Chacon*, (Lima: Patronato Plata del Perú, 1857).

Stastny 2008: Francisco Stastny, "Platería colonial, un trueque divino", en *Plata y plateros del Perú*, José Torres della Pina y Victoria Mujica (eds.), 2ª ed., (Lima: Patronato Plata del Perú, 2008), pp. 119-265.

Wuffarden 2008: Luis Wuffarden, "Platería republicana y contemporánea", en *Plata y plateros del Perú*, José Torres della Pina y Victoria Mujica (eds.), 2ª ed., (Lima: Patronato Plata del Perú, 2008), pp. 291-369.

Wuffarden 2018: Luis Wuffarden, "Notas sobre la evolución de un oficio artístico clave (1532-1900)", en *Plata de los Andes*, (Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, 2018), pp. 17-55.

Recibido: 06/01/2022

Aceptado: 09/05/2022

A propósito de un reencuentro. Sobre el modelo y procedencia de una pintura atribuida a Juan Simón Gutiérrez (1634-1718)

About a Reunion. On the Model and Provenance of a Painting Attributed to Juan Simón Gutiérrez (1634-1718)

Enrique Muñoz Nieto¹

Resumen: Este trabajo recoge la investigación realizada en torno a una pintura que representa la *Virgen con el Niño en compañía de Santo Domingo y San Francisco*, aquí atribuida a Juan Simón Gutiérrez (1634-1718). Se incide en cuestiones como la repercusión de los modelos pictóricos de Murillo (1617-1682) entre sus discípulos y seguidores. Además, se reconstruye una parte de la procedencia final de la obra, aportando datos documentales que igualmente recalcan en la historia material de la hacienda en la que se encontraba.

Palabras clave: Juan Simón Gutiérrez; Bartolomé Esteban Murillo; pintura sevillana; Barroco; *Hacienda La Prusiana*.

Abstract: This article is about the painting the *Virgin and Child in the company of Saint Dominic and Saint Francis* attributed here to Juan Simón Gutiérrez (1634-1718), which belonged to the Hacienda *La Prusiana* at Mairena de Aljarafe (Sevilla). This research focuses on the repercussion of Murillo's pictorial models (1617-1682) among his disciples and followers, and provides documentary data about its provenance and where was located into the building *La Prusiana*.

Keywords : Juan Simón Gutiérrez ; Bartolomé Esteban Murillo; Sevillian Painting; Baroque; *Hacienda La Prusiana*.

¹ Miembro del grupo de investigación CIHAPA HUM-171 (Centro de investigación de la historia de la arquitectura y del patrimonio artístico andaluz), Universidad de Sevilla.

 <http://orcid.org/0000-0002-5888-2080>

1. Introducción



a Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla supone una valiosísima fuente documental para todo aquel investigador que centre su trabajo en el patrimonio de la Andalucía occidental de la Edad Moderna². El hecho de que la mayoría de los ficheros que integran dicho repositorio hayan sido creados a lo largo del s. XX posibilita distintas vías de acercamiento al patrimonio en él representado. Desde otros estados de conservación —véase la situación de la iglesia del antiguo convento hispalense de Santa Clara, actualmente en restauración, tras ser abandonado por la comunidad de clarisas que lo habitaba—; a la acción de determinado acontecimiento histórico sobre el patrimonio, como la iglesia sevillana de San Julián tras el incendio intencionado de 1932; o conocer bienes patrimoniales desaparecidos, es el caso de la *Divina Pastora* de Santa Olalla del Cala, obra atribuida a Alonso Miguel de Tovar; o simplemente, como testigo de bienes no localizados en la actualidad, tal y como sucedía con la pintura que centra esta investigación.

Labores sistemáticas de revisión en la Fototeca de Arte de la Universidad de Sevilla posibilitaron la localización de un archivo en el que aparecía una pintura de clara filiación murillesca: una *Virgen con el Niño en compañía de Santo Domingo y San Francisco*³. (Fig. 1) La ficha documental con que se acompaña la imagen, en dicho repositorio institucional, apenas indicaba que la fotografía había sido tomada en la *Hacienda La Prusiana*, el diez de junio de 1950⁴. Tras unas primeras indagaciones se pudo conocer que dicho enclave, perteneciente a la localidad de Mairena del Aljarafe, en la provincia de Sevilla, había desaparecido hace algunas décadas, tras el cese de la actividad agraria a la que estaba dedicado. Desde el punto de vista arquitectónico únicamente se conserva la monumental portada por la que se accedía al complejo.

Tras el cierre de *La Prusiana* se desconoce el paradero de la pintura, habiendo podido pasar ésta al mercado de arte. Este hecho, muy posiblemente, llevaría aparejado la consabida pérdida de información sobre su procedencia, y con ello, parte de su identidad. A este aspecto habría que sumar el hecho de que, a pesar de su evidente calidad artística, no había sido recogida dentro de la abundante bibliografía dedicada a aquellos pintores que, de algún modo, son estudiados bajo el prisma de ser discípulos o seguidores de Murillo⁵. Sin embargo, el hallazgo de una nueva fotografía de dicha pintu-

² Para un mayor conocimiento sobre este organismo dirigimos a Alfonso Ojeda Barrera, "La Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Un fondo fotográfico pionero en España", *Cabás*, 20, (2018), pp. 57-72. Gran parte de los fondos de la institución se encuentran disponibles para su consulta en la siguiente dirección web <https://citius.us.es/fototeca/>

³ Se trata de un positivo, con la referencia 002677. Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla.

⁴ Existe en el mismo repositorio otro registro que recoge esta pintura, aunque presenta una calidad inferior a la elegida para ilustrar el texto, el negativo 3-12549. Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla.

⁵ La bibliografía sobre discípulos y seguidores de Murillo es abundante, aunque podríamos destacar algunos trabajos clásicos, como José Guerrero Lovillo, "La pintura sevillana en el siglo XVIII", *Archivo Hispalense*, XXII, 69, (1955), pp. 15-52; Enrique Valdivieso, "Aportaciones al conocimiento de discípulos y seguidores



Fig. 1. *Virgen con el Niño, Santo Domingo y San Francisco*, capilla de la *Hacienda La Prusiana*, Mairena de Aljarafe (Sevilla). Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla. ©Fotografía: José María González-Nandín

de Murillo", Goya, 169-171, (1982), pp. 75-81; Enrique Valdivieso, "La influencia de Murillo en la pintura sevillana", en *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]*, comisaria Manuela Mena, (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1892), pp. 91-100; Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera Contreras, *La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura*, (Sevilla: Diputación de Sevilla y Caja de Ahorros San Fernando, 1982). En fechas más recientes han aparecido otras publicaciones que, igualmente, discurren en este sentido: Enrique Valdivieso, *Pintura barroca sevillana*, (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2003), pp. 362-424, 461-472 y 490-602; Fernando Quiles García e Ignacio Cano Rivero, *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, (Madrid: Fernando Villaverde, 2006), pp. 97-140 y 173-190; *Murillo y su estela en Sevilla*, dir. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Sala de exposiciones Santa Clara, 2017); Enrique Valdivieso, *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, (Sevilla: Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla, 2018).

ra, a color, dio la pista que permitió el estudio directo de aquello que únicamente conocíamos a través de una imagen en blanco y negro, sentando las bases de esta investigación⁶.

2. Modelos iconográficos, y la repercusión del estilo murillesco

La pintura presenta un formato mixtilíneo, y composición triangular, quedando los vértices definidos por la representación del Espíritu Santo en la parte superior y los hábitos de santo Domingo y san Francisco en los extremos inferiores⁷. (Fig. 2) Compositivamente, la pintura viene articulada en dos ámbitos: terrenal y celestial. En el primero de ellos se disponen los santos mendicantes, el perrillo —atributo del santo dominico— y el orbe. En la zona opuesta, a modo de rompimiento de gloria, aparece el Espíritu Santo, junto a la Virgen con el Niño —sosteniendo ambos personajes un rosario—. La figura del niño, que refleja esa gracia infantil presente en muchas de las composiciones de Murillo —después continuada por sus discípulos y seguidores— denota de un modo especial el elevado nivel técnico del artista, tanto en dibujo como en color.

Es preciso referir la notoria relación existente entre este lienzo y una *Virgen del Rosario en compañía de dos personajes*, atribuida a Juan Simón Gutiérrez (1634-1718) por Valdivieso⁸. El dibujo del rostro de Cristo presenta claras relaciones entre ambas obras, sin olvidar la idéntica posición de la Virgen, así como el detalle de la postura de su dedo índice, jugueteando con el paño de pureza del hijo.

En este sentido, podría señalarse la manifiesta correspondencia entre los personajes del lienzo que ahora se estudia y aquellos representados en una *Sagrada Familia* que estuvo en la barcelonesa colección Soler, actualmente en colección particular andaluza⁹. Los grafismos de la Virgen se ajustan sobremanera a los presentes en esta composición. Por su parte, el rostro del niño reproduce uno de los tipos infantiles predilectos del autor. Es el caso de la *Gloria de Ángeles* del Museo de Bellas Artes de Sevilla (inv. n.º DJ14319), que ingresó a la institución a través de una donación particular. A pesar de desconocerse noticias sobre esta pintura, ello no supone ningún impedimento para sostener su atribución a Juan Simón Gutiérrez.

⁶ Rosalía María Vinuesa Herrera, *Estudio de los oratorios domésticos y capillas privadas en los siglos XVII y XVIII a través de la documentación conservada en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla*, tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla. (Sevilla: 2016), s.p. No se incide en cuestiones de estilo o autoría, más allá de presentar la ubicación actual de la misma. La pintura ha sido recientemente restaurada por María Bonsón, a quien agradecemos el habernos permitido estudiar la pintura a lo largo de las distintas fases de intervención. Extendemos nuestro reconocimiento a los actuales propietarios de la obra, sin cuya colaboración este estudio jamás hubiese visto la luz. Igualmente, sirvan estas líneas como agradecimiento a Juan Luis Ravé, por compartir con nosotros su valioso tiempo con relación a esta investigación.

⁷ (Óleo sobre lienzo, 206 x 148 cm.; con marco: 236,5 x 178,2 cm), *Hacienda Seixa*, Alcalá de Guadaira.

⁸ Enrique Valdivieso, "Nuevas aportaciones al catálogo pictórico de Juan Simón Gutiérrez", *Archivo Hispalense*, nº 297-299, XCVIII, (2015), p. 199. Lámina 8 (b/n). Reproducida a color en Valdivieso, *La escuela de Murillo*, pp. 131-132.

⁹ Esta obra, propiedad de una importante colección andaluza, ha aparecido en los últimos años en dos ocasiones en el mercado de arte nacional. Madrid, Fernando Durán Subastas (8-12- 2020, lot. n.º 1145); y en la misma casa, (30-12- 2021, lot. n.º 499).



Fig. 2. Juan Simón Gutiérrez (atrib.), *Virgen con el Niño, Santo Domingo y San Francisco*, ca. 1700-1718. Alcalá de Guadaira (Sevilla), colección particular. ©Fotografía: J. F. López Angulo

Otro detalle a destacar es la aparición de una media luna, atributo más propio de la iconografía inmaculista, al menos dentro de la tradición pictórica

sevillana¹⁰. El hecho de que la tela se entrometa entre aquel elemento iconográfico, creando volumen, es algo que ya el propio Murillo recogió en algunas de sus más famosas representaciones, como la *Inmaculada de El Escorial* (inv. n.º P000972) o la *Inmaculada de los Venerables* (inv. n.º P002809), ambas en el Museo del Prado, fechadas entre 1660-1665. Igualmente, es este recurso un aspecto que ya aparece recogido dentro de la producción de Simón Gutiérrez, en una *Inmaculada* conocida únicamente a través de fotografía en blanco y negro¹¹. (Fig. 3)

El mercado artístico de los años posteriores a 1682, fecha del fallecimiento de Murillo, continuó demandando pinturas en la línea estética de su producción, situación que no cesaría hasta bien entrado el siglo XIX. A pesar de que el pintor sevillano no llegase a formar un extenso taller, sí está documentada la presencia de algunos artistas dentro del mismo. Es el caso de Simón Gutiérrez, que natural de la localidad gaditana de Medina Sidonia emigró a Sevilla a temprana edad, realizando su aprendizaje con el propio Murillo. Ejemplifica sus altas destrezas el hecho de que fuese nombrado alamín en el gremio de pintores, encargado del examen de maestría a los jóvenes aspirantes. Una de las características principales de su producción fue la destreza con que supo captar los rasgos infantiles, con naturalidad y gracia, siempre bajo las pautas estéticas marcadas por Murillo¹².

Retomando el análisis formal y estilístico de la pintura, habría que señalar que, con relación al peculiar encuadre, en el que se representa a la Virgen con el Niño, junto a los santos Domingo y Francisco en disposición orantes, no era la primera vez en que éste aparecía dentro del contexto pictórico sevillano. Por ejemplo, en el testamento de uno de los cuñados de Murillo, Juan Agustín de Lagares, redactado entre los meses de octubre y diciembre del año 1656, se menciona: "Ítem una imagen de Nuestra Señora del Rosario con Santo Domingo y San Francisco a los pies, con su guarnición, de poco más de dos varas de largo"¹³.

Igualmente, para la fecha de 1737, en la capilla de la *Hacienda La Palma*, localizada en Alcalá de Guadaira (Sevilla), se había realizado una pintura con la:

"Ymajen de Maria santísima con el niño Dios en los brazos, y en la una mano una palma, cuya adovocacion dijo tiene dicha imagen por ser también el de

¹⁰ Sin embargo, advertimos que ya otros pintores, como Lucas Valdés, la dispusieron a los pies de la Virgen en compañía con el Niño. José Fernández López, "Nuevas pinturas de Lucas Valdés", *Laboratorio de Arte*, 2, (1989), pp. 83-84, (Fig. 6).

¹¹ Diego Angulo Íñiguez, *Murillo. Catálogo crítico*, II, (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), p. 365, n.º 728; Diego Angulo Íñiguez, *Murillo. Láminas*, III (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), lám. 527 (b/n).

¹² Valdivieso, *Escuela de Murillo*, pp. 107-154. Enrique Valdivieso, "Nuevas aportaciones al catálogo pictórico de Juan Simón Gutiérrez", *Archivo Hispalense*, núm. 297-299, (2015), 187-199. Enrique Valdivieso, "Juan Simón Gutiérrez, a la sombra de Murillo", *Ars Magazine*, 25, (2015), pp. 110-119. Fernando Quiles García, "Apuntes para una biografía de Juan Simón Gutiérrez", *Atrio*, 0, (1989), pp. 103-113.

¹³ Pablo Hereza, *Corpus Murillo: Biografía y Documentos*. Tomo I, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2017), pp. 322-323. Dos varas corresponderían a unos 167 centímetros, aproximadamente.



Fig. 3. Juan Simón Gutiérrez, *Inmaculada Concepción*. Paradero desconocido. Anteriormente colección Barreto Ríos, Houston (Estados Unidos) © E.D. Stewart. Legado Alfonso E. Pérez Sánchez, Fondo Angulo, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, Focus (Sevilla)

esta Hazienda y quales (___) de Maria Santiasima de la Palma están arrodillados nuestro Padre Santo Domingo, reziviendo el rosario de manos de nuestra Señora y nuestro Padre San Francisco de Asís reziuiendo el cordón del mismo Dios”¹⁴.

A pesar de las diferencias iconográficas, vemos cómo la inclusión de los fundadores de las órdenes dominica y franciscana en pinturas para haciendas, dentro del ámbito sevillano, no era un hecho puntual. La población que acudiese a estas capillas, en el descanso de sus arduas jornadas laborales, encontraría amparo y protección en las miradas de Madre e Hijo. De este aspecto participa, de manera directa, el manifiesto poder de impacto que las figuras provocarían en el espectador, aspecto en el que reparó Navarrete Prieto con relación a Murillo, igualmente aplicable a Simón Gutiérrez en este caso¹⁵.

¹⁴ Vinuesa Herrera, *Estudio de los oratorios*, pp. 190-192. Dicho lienzo habría sido realizado por un pintor de Sevilla, no estando aún en la capilla por estar todavía húmeda la pintura, según se manifiesta en dicho documento. A pesar de nuestros intentos por localizar dicha pintura, no ha sido posible, pero queremos dejar constancia de dicha actuación.

¹⁵ Benito Navarrete Prieto, “Murillo y su estela en Sevilla: imagen dialéctica y memoria anacrónica”, en *Murillo y su estela en Sevilla*, dir. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2017), p. 11.

Murillo, cofrade de una de las hermandades del rosario radicadas en Sevilla capital, llevó a cabo la implantación de la naturalidad en el tratamiento de la representación de aquellos santos mendicantes, de considerable presencia dentro de su amplio catálogo. En la mayoría de los casos Madre e Hijo miran directamente al espectador, tratando de arrebatarlo con una cercana ternura, como sucede en la pintura que perteneciese a *La Prusiana*¹⁶.

Tanto la elección de los personajes como del tema representado, de gran sencillez, responde al carácter iletrado del público al que principalmente estaba destinada la pintura, aquellos fieles trabajadores de la desaparecida Hacienda *La Prusiana*. Desde tiempos de la toma de Sevilla por parte de Fernando III "el Santo", fueron franciscanos y dominicos quienes mayor presencia presentaron dentro de los límites del Antiguo Reino de Sevilla, siendo aquellos religiosos muy reputados, entre otras cuestiones por sus célebres prédicas, impartidas de un modo especial durante la Cuaresma, así como en otras fechas destacadas del calendario litúrgico.

Otra cuestión a considerar sería la pésima red de comunicaciones existente entre los distintos núcleos rurales. Esta cuestión quedaría compensada por la autosuficiencia que, en mayor o menor grado, caracterizaba a estos cortijos y haciendas, cuyos habitantes y trabajadores no tenían que acudir de ordinario a otros núcleos poblacionales, bien por víveres, bien por cuestiones religiosas, pudiendo servirse en lo espiritual de estas capillas, lugares en los que la presencia divina se hacía presente, participando de ello los grandes lienzos que presidían los distintos altares¹⁷.

Aunque el esquema compositivo no es exacto, atendiendo a los personajes representados podríamos relacionarla con una pintura aparecida en el mercado de arte madrileño, con atribución a Juan Francisco Garzón, pintor fallecido en 1729¹⁸. Lo mismo sucede con otra obra de gran formato procedente del Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla. Tras su cierre, pasó a los fondos artísticos de la Diputación de Sevilla (inv. n.º 1677). Atendiendo a sus características, parece que pudo ser realizada por un anónimo pintor murillesco de similar cronología a la obra ahora analizada¹⁹.

Dentro del contexto sevillano del siglo XVIII no hemos localizado ninguna obra que repita exactamente esta composición, aunque sí conocemos la existencia de algunas obras que se aproximan a la misma, como las dos pinturas que Domingo Martínez realizó con la *Virgen entregando el Rosario a*

¹⁶ Juan Luis Ravé Prieto, "Bartolomé Esteban Murillo, un pintor triunfador. Algunas claves para la interpretación del éxito de su pintura", en *En torno a Murillo: charlas en conmemoración del IV centenario del nacimiento de Murillo*, (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2018), p. 33.

¹⁷ Álvaro Recio Mir, "Notas sobre el Cortijo del Algarbejo de Alcalá de Guadaira y el retablo de su capilla", *Laboratorio de Arte*, 14, (2001), pp. 87-88 y 91.

¹⁸ (Óleo sobre lienzo, 142 x 142 cm.; con marco: 163 x 163 cm) Madrid, Subastas Imperio, (4-06-2021, lot. n.º 324709). Con informe de Enrique Valdivieso.

¹⁹ (Óleo sobre lienzo, 285 x 195 cm. Con marco: 300 x 210 cm). Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla (En adelante: ADPSe), Francisco del Río García, María José Pérez Jiménez y Pilar Soler Núñez, *Inventario de los bienes de carácter histórico artístico*, Registro 2270. Únicamente conocemos dicha pintura a través de la imagen que acompaña al inventario, por lo que por el momento no podemos profundizar en el análisis de la misma.



Fig. 4. Domingo Martínez, *Virgen del Rosario con el Niño y Santo Domingo*. Paradero desconocido. Antigua colección Charló ©Fotografía: Zitgenossen Münster.

santo Domingo. Una pertenece a Patrimonio Nacional (inv. n.º 10100754), ubicándose en uno de los despachos del Palacio Real de Madrid²⁰, mientras que la otra, que perteneció a la colección Charló, era conocida únicamente a través de una fotografía en blanco y negro. Afortunadamente, ha podido ser identificada en fechas recientes en el comercio de arte alemán, donde figura como anónima de “escuela sevillana, época rococó”²¹. (Fig. 4)

Similar composición presenta una pintura adscrita al catálogo de Andrés de Rubira, autor fallecido en 1760, propiedad de la parroquia de la Purísima Con-

²⁰ Agradecemos a Roberto Muñoz, conservador de Patrimonio Nacional, las facilidades dadas para estudiar la primera de las pinturas.

²¹ (Óleo sobre lienzo, 104 x 83 cm). Münster, Zitgenossen subastas, (24-04-2021, lot. n.º 923). En la ficha no se hacía alusión a la procedencia inmediata de la obra, sino a la anterior, la colección de los Condes de Mejorada de Sevilla. Igualmente, se trata de la primera vez en que se publican las medidas de la misma.



Fig. 5. Taller de Murillo, *Virgen del Rosario con el Niño*, ca. 1670. Castillo de Chenonceau. © Fotografía cortesía de Françoise Morier.

cepción de Galaroza (Huelva), en la que en la escena se suma la compañía de san Roque, seguramente en su vertiente de protector contra la peste y otras enfermedades contagiosas²². Por su parte, atendiendo igualmente a cuestiones compositivas, Bernardo L. Lorente Germán (1680-1759), realizó una *Virgen con el Niño entregando el Rosario a Santo Domingo y a Santa Rosa*, actualmente en paradero desconocido²³.

La figura de santo Domingo, desde un punto de vista compositivo, presenta claros débitos con la disposición del santo dominico en sendas pinturas de Murillo, en su etapa joven, pertenecientes al Palacio Arzobispal de Sevilla y a la antigua colección Toreno. En la pintura inédita que ahora presentamos, el rosario de gala —de cuentas y cruz de madera, con borlones de seda roja—, actúa simplemente a modo de atributo.

²² Valdivieso, *Escuela de Murillo*, pp. 341-342.

²³ Quiles García y Cano Rivero, *Bernardo Lorente*, p. 238.



Fig. 6. Esteban Márquez, *Virgen del Rosario con el Niño*. Colección particular sevillana. © Fotografía: M. Castillo, Legado Alfonso E. Pérez Sánchez, Fondo Angulo, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, Focus.

Uno de los mejores detalles de la obra es el juego de pliegues creados en la parte inferior del hábito del dominico. Juan Simón Gutiérrez firmó en 1710 la *Virgen confortando a Santo Domingo, en compañía de las santas vírgenes*, realizada en medio punto para el coro bajo de la iglesia del desamortizado Convento de San Pablo de Sevilla (inv. n.º CE0489). En dicha composición advertimos el detalle conferido por su autor a las calidades textiles, así como el excelente dibujo con relación a los pliegues. Algo parecido, aunque en hábito carmelita, encontramos en las figuras que aparecen en el primer plano de la *Muerte de Santa Teresa*, realizada por el asidonense para el camarín del convento de Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes (Salamanca), donde todavía se conserva²⁴. Por su parte, el rostro de san Francisco debe ser puesto en consonancia con otra obra de Murillo, en la que el santo franciscano es abrazado por Cristo crucificado, perteneciente a los fondos del Museo de Bellas Artes de Sevilla (inv. n.º 0129), procedente del convento de capuchinos de la ciudad hispalense.

²⁴ José Luis Gutiérrez Robledo, "Convento, iglesia y museo carmelitano de Alba de Tormes, 1571-2014", *Salamanca, Revista de Estudios*, 59, (2014), p. 256.

En relación directa con la obra que estudiamos deberíamos señalar la existencia de una *Virgen del Rosario con el Niño*, en el Chateau de Madame Menier, Chenonceau (Valle del Loira), presentada por Angulo como copia de taller, anterior a 1670, de un original desconocido²⁵. (Fig. 5) Llama la atención el claro débito entre el modelo murillesco y la parte superior de la composición de Simón Gutiérrez: idéntica posición de los personajes, dedo anular de la madre por fuera del paño que cubre el sexo del niño, misma disposición de las manos para sostener el Rosario, etc. Gran interés presenta, igualmente, otra *Virgen del Rosario con el Niño*, de colección particular sevillana, que, sin embargo, difiere en la posición de la cabeza de la Virgen, girada en sentido contrario²⁶. (Fig. 6)

3. La pintura, y su procedencia. Apuntes sobre la *Hacienda La Prusiana*

La desaparecida *Hacienda La Prusiana*, levantada a comienzos del siglo XVIII, articulaba sus estancias en torno a un gran patio, como solía ser habitual en esa tipología arquitectónica. Tal como señalamos en el comienzo de este texto, cuestión en la que posteriormente incidiremos, hacia 1974 fue derribada. En la portada, que como ya apuntamos todavía pervive, pervive la inscripción de “1772”. Desconocemos la efeméride a la que hace relación, pudiendo tratarse de la fecha de conclusión del conjunto, o bien, la data de finalización de una reforma en la cual se interviniese en aquel sector.

El conocimiento que actualmente se posee sobre *La Prusiana* es parcial, ya que no ha sido posible localizar el libro de propiedad —manuscrito que históricamente solían poseer este tipo de edificaciones—. En dicho documento se narraba la historia y principales acontecimientos del edificio, con carácter conmemorativo. Aun así, el hecho de que la hacienda contase con capilla, ornada además con una pintura de gran calidad, nos lleva a reflexionar sobre la cierta importancia que ostentó, pues no todos los cortijos, haciendas y espacios afines poseían este ámbito cultural, para el que se requería de un permiso otorgado por la autoridad religiosa, como recoge Vinuesa Herrera a partir de la normativa dictada por Gregorio XIII:

“El lugar destinado para oratorio tiene que estar bien murado sin pisarse por encima, no tener comunicación ni servir de paso a otras habitaciones y no utilizarse para depositar o guardar otras cosas, más que las destinadas a la celebración del Santo Sacrificio. Debe de estar decentemente adornado con todo el decoro que se requiere y poseer todos los ornamentos necesarios para celebrar misa (cáliz, vinajeras, misal, vestimentas, tanto sacerdotales como

²⁵ Angulo, *Murillo. Catálogo*, II, p. 146, nº 146; Angulo, *Murillo. Láminas*, III, lám. 312. A pesar del tiempo transcurrido desde su publicación cualquier acercamiento al estudio de Murillo y sus discípulos precisa de la consulta y estudio de esta obra clásica de Angulo Íñiguez. Agradecemos a Françoise Morier, asistente de dirección de Chenonceau, el habernos proporcionado una imagen a color de la misma, con la que ilustramos el texto.

²⁶ Angulo, *Murillo. Catálogo*, II, p. 146. Angulo, *Murillo. Láminas*, III, lám. 540. El propio Angulo ya indicó en el tomo II que esta obra “recuerda al estilo de Márquez”.

del altar, etc.) limpios y aseados, no debiendo existir en el oratorio ningún desorden y a que (...) todo lo que sirve en el mismo no puede estar colocado de forma caótica o tumultuosa sino con especial bondad, calidad, y esplendor”²⁷.

La pintura que ahora analizamos sigue estas líneas, pues contribuiría en el adorno de la capilla, con decoro, buscando como fin principal el engrandecimiento del culto divino. De entre los escasos conjuntos artísticos dieciochescos conservados de esta tipología podemos destacar la capilla del Cortijo El Algarbejo, en Alcalá de Guadaira (Sevilla), en cuyo retablo se disponen dos pinturas realizadas por Bernardo L. Lorente Germán, pintor al que ya hemos aludido en este texto, en 1740²⁸.

Para finales del siglo XIX la propiedad de la *Hacienda La Prusiana* correspondía a Dña. María Dolores Fernández Peñaranda (1880-1959), quien la recibió en herencia al cumplir su mayoría de edad, debido a su doble orfandad desde bien joven. Dña. María Dolores casó con D. Trinidad Benavides y Pérez de Vargas (1880-1976), nacido en la localidad jiennense de Villacarrillo²⁹. Fruto de este matrimonio sería la única descendiente, Dña. Isabel María Benavides y Fernández de Peñaranda, que ingresó en la orden de las Esclavas Concepcionistas, adoptando el nombre reglar de Madre Cristo Rey³⁰.

En lo publicado hasta la fecha con relación a la hacienda aparece referido que la construcción habría sido vendida a la muerte de don Trinidad, acontecida el 29 de marzo de 1976. Sin embargo, los datos procedentes del Archivo Municipal de Mairena del Aljarafe desacreditan tal información. Ha sido localizado el expediente de construcción de las 180 viviendas que se edificaron en el espacio que ocupase la Hacienda, firmado a 30 de diciembre de 1974, en vida, por lo tanto, de D. Trinidad. Lo más interesante del documento sería lo que podemos extraer del punto I. 2.2.: “No se ha realizado levantamiento topográfico al estar ocupado el solar en la actualidad por una edificación en ruina, a la que se está procediendo a demoler”³¹. Para

²⁷ Vinuesa Herrera, *Estudio de los oratorios*, p. 50. La normativa vigente para la fecha correspondía a la elaborada durante el pontificado de Gregorio XIII (1572-1585).

²⁸ Recio Mir, “Notas sobre el Cortijo del Algarbejo”, pp. 91-94.

²⁹ José Sierra Garzón, “La Hacienda *la Prusiana*. Unos años antes de su demolición”, *Revista El Aljibe de Mairena del Aljarafe*, 7, (1990), p. 6. Ceferino Durán, “Las Haciendas: puntualizaciones”, *Revista El Aljibe de Mairena del Aljarafe*, 8, (1990) pp. 6-7. Pese a que se trata de una revista local de divulgación consideramos oportuno incluirla dentro de esta investigación, a razón de su directa relación para con el tema estudiado. Registro Civil de Villacarrillo (RCV), Libro de nacimientos, año 1880, fol. 27. *Partida de nacimiento de Trinidad Benavides, 1880*. RCV, Libro de defunciones, L. 4576, fol. 555, 1976. *Partida de defunción de Trinidad Benavides*. Agradecemos a Ramón Rubiales García del Valle, miembro de la Asociación histórica de Villacarrillo, las muchas facilidades dadas para consultar dichas partidas.

³⁰ ABC de Sevilla. “Necrológicas”. (En web: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/sevilla/abc.sevilla/1976/03/30/089.html>, consultada: 19 de febrero de 2022), Geneanet. “Isabel María Benavides y Fernández de Peñaranda”. (En web: <https://gw.geneanet.org/lmwillena?lang=es&pz=x&nz=luis+manuel+de+villena+cabeza&p=x&n=isabel+maria+benavides+y+fernandez+de+penaranda>, consultada: 19 de febrero de 2022).

³¹ Archivo Municipal de Mairena del Aljarafe (En adelante: AMMA), Es-41-270, exp. 3.00 Servicios. 3.01 Obras y Urbanismo, (Leg. en Caja 726. s/p), 1974.



Fig. 7. *Capilla de la Hacienda La Prusiana* . Detalle del retablo. Mairena de Aljarafe (Sevilla). Fotografía tomada el 18 de enero de 1959. Cortesía de Manuel Vela Farfán.

esta fecha la Hacienda estaba ya deshabitada, por lo que es de suponer que la pintura había abandonado su primitiva ubicación.

Para finalizar este estudio, aportamos otro documento fotográfico que, si bien de manera parcial, revela el emplazamiento original de la pintura (Fig. 7). A pesar de la escasa calidad de la fotografía, podemos advertir que se encontraba enmarcada en un retablo cuadro, de pabellón, con decoración a base de rocalla. Ese patrón decorativo indica que habría sido realizado con posterioridad a la pintura, probablemente hacia 1770. Podemos pensar que por estas fechas se llevase a cabo una remodelación de algunas partes sustanciales de la hacienda ya que, recordemos, la fecha de la portada nos lleva también a esta década. Quizá en ese momento se decidiesen a remodelar la capilla, reaprovechando la pintura, junto con su marco³².

La obra se hallaba en paradero desconocido desde, al menos, una fecha posterior a 1959, momento en que se toma la fotografía perteneciente al Laboratorio de Arte, contando con que para 1974 el complejo se hallaba ya en ruinas. Por este motivo, debió abandonar la construcción en algún momento entre estas dos fechas. Los actuales propietarios de la obra, ignorando su procedencia original, la compraron a finales de los años ochenta del siglo XX a un anticuario de Sanlúcar de Barrameda que respondía a las iniciales M.A.Q. Lamentablemente, no hay más datos sobre la obra y cómo

³² La fotografía ilustra un momento del enlace de la hija del que por entonces desempeñaba las labores de guardia en la Hacienda, de ahí que el enlace se celebrase en la capilla. Agradecemos a Manuel Vela el habernos facilitado una copia de la misma para su uso en este artículo.

llegó al mercado artístico, y qué pasó con el retablo que la acompañaba en la hacienda, pues fue ofrecido también al actual propietario de la pintura, pero sin llegar a un acuerdo en su adquisición.

En conclusión, como se ha tratado de exponer, la obra examinada es un ejemplo claro del sentimiento artístico de una época, en la que distintos pintores se encargaron de seguir la estela marcada por el maestro, atendiendo a las exigencias emanadas por el mercado artístico. Además, hemos reconstruido gran parte de su historia material, ofreciendo un ejemplo documentado sobre dispersión del patrimonio, felizmente esclarecido en este caso, al contrario de lo que suele suceder en no pocas ocasiones.

Fuentes documentales:

Registro Civil de Villacarrillo (RCV),

Libro de nacimientos, 1880, *Partida de nacimiento de Trinidad Benavides*, fol. 27.

Libro de defunciones, L. 4576, *Partida de defunción de Trinidad Benavides*, 1976, fol. 555.

Archivo Municipal de Mairena del Aljarafe (AMMA)

ES. 41270, Exp. 3.00 Servicios. 3.01 Obras y Urbanismo. 1974 (Leg. en caja 726. s/p).

Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla (ADPSe)

ES. 41063. ADPSE/01, Francisco del Río García, María José Pérez Jiménez y Pilar Soler Núñez: *Inventario de los bienes de carácter histórico artístico*, 2006.

Bibliografía:

Angulo Íñiguez 1981: Diego Angulo Íñiguez, *Murillo. Catálogo crítico*, II; *Murillo. Láminas*, III (Madrid: Espasa-Calpe, 1981).

Durán 1990: Ceferino Durán, "Las Haciendas: puntualizaciones", *Revista El Aljibe de Mairena del Aljarafe*, 8, (1990) pp. 6-7.

Fernández López 1989: José Fernández López, "Nuevas pinturas de Lucas Valdés", *Laboratorio de Arte*, 2, (1989), pp. 77-90.

Guerrero Lovillo 1955: José Guerrero Lovillo, "La pintura sevillana en el siglo XVIII", *Archivo Hispalense*, XXII, 69, (1955), pp. 15-52.

Gutiérrez Robledo 2014: José Luis Gutiérrez Robledo, "Convento, iglesia y museo carmelitano de Alba de Tormes, 1571-2014", *Salamanca, Revista de Estudios*, 59, (2014), pp. 237-275.

Hereza Lebrón 2017: Pablo Hereza, *Corpus Murillo: Biografía y Documentos. Tomo I*, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2017).

Navarrete Prieto 2017: Benito Navarrete Prieto, "Murillo y su estela en Sevilla: imagen dialéctica y memoria anacrónica", en *Murillo y su estela en Sevilla*, dir. cient. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2017), pp. 11-26.

Navarrete Prieto y Pérez Sánchez 2009: Benito Navarrete Prieto y Alfonso Pérez Sánchez, *Álbum Alcubierre, dibujos. De la Sevilla ilustrada del Conde del Águila a la colección Abelló*, (Madrid: El Viso, 2009).

Ojeda Barrera 2018: Alfonso Ojeda Barrera, "La Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla. Un fondo fotográfico pionero en Sevilla", *Cabás*, 20, (2018), pp. 57-72.

Pleguezuelo y Pérez Sánchez 2004: Alfonso Pleguezuelo y Alfonso Pérez Sánchez, "Catálogo general", en *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, ed. Alfonso Pleguezuelo, (Sevilla: Fundación El Monte, 2004), pp. 235-313.

Quiles García 1989: Fernando Quiles García, "Apuntes para una biografía de Juan Simón Gutiérrez", *Atrio*, 0, (1989), pp. 103-113.

Quiles García y Cano Rivero 2006: Fernando Quiles García e Ignacio Cano Rivero, *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana del su tiempo (1680-1759)*, (Madrid: Fernando Villaverde, 2006).

Ravé Prieto 2018: Juan Luis Ravé Prieto, "Bartolomé Esteban Murillo, un pintor triunfador. Algunas claves para la interpretación del éxito de su pintura" en *En torno a Murillo: charlas en conmemoración del IV centenario del nacimiento de Murillo*, (Sevilla: Diputación de Sevilla, 2018), pp. 21-48.

Recio Mir 2001: Álvaro Recio Mir, "Notas sobre el Cortijo del Algarbejo de Alcalá de Guadaira y el retablo de su capilla", *Laboratorio de Arte*, 14, (2001), pp. 87-107.

Sevilla 2017: *Murillo y su estela en Sevilla*, dir. cient. Benito Navarrete Prieto, (Sevilla: Sala de exposiciones Santa Clara, 2017).

Sierra Garzón 1990: José Sierra Garzón, "La Hacienda *la Prusiana*. Unos años antes de su demolición", *Revista El Aljibe de Mairena del Aljarafe*, 7, 1990, p. 6.

Valdivieso y Serrera, 1982: Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera, *La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura*, (Sevilla: Diputación de Sevilla y Caja de Ahorros San Fernando, 1982).

Valdivieso, 1982: Enrique Valdivieso, "Aportaciones al conocimiento de discípulos y seguidores de Murillo", *Goya*, 169-171, (1982), pp. 75-81.

Valdivieso, 1982: Enrique Valdivieso, "La influencia de Murillo en la pintura sevillana", *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]*, comisaria: Manuela Mena, (Madrid, Museo Nacional del Prado, 1892), pp. 91-100.

Valdivieso, 2003: Enrique Valdivieso, *Pintura barroca sevillana*, (Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 2003), pp. 362-424, 461-472 y 490-602.

Valdivieso 2015: Enrique Valdivieso, "Nuevas aportaciones al catálogo pictórico de Juan Simón Gutiérrez", *Archivo Hispalense*, núm. 297-299, (2015), pp. 187-199.

Valdivieso 2015: Enrique Valdivieso, "Juan Simón Gutiérrez, a la sombra de Murillo", *Ars Magazine*, 25, (2015), pp. 110-119.

Valdivieso 2018: Enrique Valdivieso, *La escuela de Murillo. Aportaciones al catálogo de sus discípulos y seguidores*, (Sevilla: Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla, 2018).

Vinuesa Herrera 2016: Rosa María Vinuesa Herrera, *Estudio de los oratorios domésticos y capillas privadas en los siglos XVII y XVIII a través de la documentación conservada en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla, tesis doctoral inédita*, Universidad de Sevilla, 2016. (En web: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/36691>, consultada el 12 de febrero de 2022).

Recibido: 21/03/2022

Aceptado: 09/05/2022

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; Sevilla; 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.

imagería academicista sevillana de las postrimerías del Setecientos. La imagería 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. Consúltase 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

El mundo cultural y artístico de las mujeres en la Edad Moderna (s. XVI), Esther Alegre Carvajal (ed.), (Madrid: UNED, 2021), 294 páginas (ISBN 978-84-362-7713-5)

En las últimas décadas se le ha querido prestar especial atención al mundo femenino dentro de las esferas artísticas, ocupándose no sólo de su representación como sujetos dentro de la obra, sino también como artistas y como mecenas. Esther Alegre Carvajal, historiadora del arte cuyas líneas de investigación se centran en la Historia de las Mujeres, edita esta importante recopilación de textos que fomentan esta visión de la Historia del Arte desde una perspectiva de género. El volumen que aquí reseñamos aporta novedosos datos que amplían y enriquecen de forma considerable el conocimiento sobre las mujeres dentro del ámbito cultural de la Europa de finales de la Edad Media en adelante, hasta bien entrado el siglo XVII. Analizando las distintas formas en las que ellas “autoconstruyeron” su propia personalidad a través de la cultura, el libro se divide en tres partes diferenciadas precedidas de un exhaustivo estudio de Alejandra B. Osorio sobre el género, su historia y su relación con los estudios de este tipo.

El primer bloque del volumen, con el sugestivo título *Arte, poder y género*, está dedicado a la promoción artística de las damas nobles y pertenecientes a casas reales como forma de demostración de su dominio territorial y su valía política. Alegre Carvajal comienza este apartado hablando de los espacios arquitectónicos que las mujeres de la Edad Moderna financiaron para demostrar su poder sobre una ciudad concreta, que en algunos casos también ayudaban a renovar. Esta actividad fue especialmente prolífica entre las damas de la Casa Mendoza, como Mencía de Mendoza en Burgos, María de Tovar en Berlanga del Duero o Ana de la Cerda en Pastrana; siguiendo el modelo de dos escritos fundamentales de la época: *La Ciudad de las Damas* de Christine de Pizan y *El Cortesano* de Baltasar Castiglione. En otras ocasiones el fenómeno de patronazgo femenino se manifiesta bajo necesidades muy concretas, como es el caso de las obras surgidas tras la conquista de Granada en torno a la Alhambra, siendo las principales promotoras Isabel la Católica y sus sucesoras, tanto reinas como nobles. Sobre ello escribe Esther Galera Mendoza, deteniéndose no sólo en detalles arquitectónicos, sino también en la obra pictórica y decorativa que ornamentó las estancias del palacio. Más centrado en el mecenazgo específico de las reinas desde finales de la Edad Media está el estudio de Margarita Vázquez Corbal, que resalta ejemplos de monarcas en cuyo reinado aprovecharon la oportunidad de ser mecenas de la cultura como forma de legitimización de su poder. Sancha de León, Petronila de Aragón, Beatriz de Portugal o Juana I son algunos de los exponentes que señala.

La creación femenina es el nombre del segundo epígrafe de este libro, destinado a resaltar la labor de aquellas mujeres que dedicaron su talento a la actividad artística. María D. Martos Pérez dedica sus líneas a un campo cuyo estudio está

todavía bastante desatendido dentro del ámbito español: las escritoras anteriores al siglo XIX. La investigadora analiza las condiciones en las que estas mujeres desarrollaron sus habilidades literarias, las dificultades a las que se tuvieron que enfrentar y cómo ciertos acontecimientos, como la aparición de la imprenta o la voluntad de alfabetización de las féminas de clases altas, facilitaron su presencia como escritoras en la Edad Moderna. Estos mismos aspectos son examinados por Paula Revenga Domínguez en el siguiente capítulo, pero extrapolados al mundo de las mujeres pintoras. A través de los testimonios de los autores de textos en los que estas artistas aparecen, se estudian las vicisitudes a las que tuvieron que enfrentarse, así como las ventajas con las que pudieron contar bajo ciertas situaciones (ser hija de un pintor varón poseedor de un taller, por ejemplo). Cecilia Gamberini, en cambio, hace hincapié en la importancia del autorretrato femenino como herramienta para legitimar su figura como artistas. Tomando a modo de ejemplo los retratos de personalidades como Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana o Elisabetta Sirani, expone cómo las mujeres se representan a sí mismas con una serie de instrumentos que refuerzan su posición no sólo de pintoras profesionales, sino también de damas virtuosas. Cruzando al ámbito flamenco, Ana Diéguez-Rodríguez investiga la presencia femenina en los talleres artísticos, considerando Flandes como un caso en el que existían ciertas libertades con las que no contaban en otros lugares de Europa. Dentro de las gildas, las mujeres podían disfrutar de las mismas oportunidades de aprendizaje que sus compañeros varones, siendo capaces de demostrar su valía como artistas sin impedimentos. Muchas de ellas acababan casadas con otros artífices, pudiendo acceder de este modo a talleres que, en caso de quedar viudas, heredaban para continuar con su labor. Incluso algunas conservaban su propio apellido, un hecho que facilita su búsqueda en las fuentes en la actualidad. A pesar de estas facilidades con las que contaron, otras de ellas quedaron invisibilizadas tras el nombre de sus padres o maridos, siendo hoy la investigación de sus figuras un asunto algo más complejo.

El último apartado, llamado *Espacios y universos propios*, se ocupa de los modelos y arquetipos asignados a lo femenino que se dieron durante la Edad Moderna, y cómo éstos se reflejan en las manifestaciones artístico-culturales de la época. Macarena Moralejo Ortega expone estos hechos a través de los libros redactados para el correcto comportamiento de las damas, como el *Decor Puellarum* o *Les vies des femmes célèbres* de Antoine Dufour, con el objetivo último de conseguir educar a una mujer en el arte de la virtud. Además, se analiza la figura de María Magdalena como santa que acaba siendo ejemplo, dentro de este tipo de literatura, de mujer capaz de expiar sus pecados, huir de los bienes terrenales (la vanidad) y convertirse al cristianismo. Dentro del ámbito de la indumentaria también existen ciertos códigos de autorrepresentación que investiga Almudena Pérez de Tudela Gabaldón, esta vez a través de los retratos femeninos creados en torno a la corte de Felipe II. En este estudio descubrimos la forma en la que las mujeres, mediante el control de la ropa con la que eran retratadas o las alteraciones en su físico que les pedían a los artistas, controlaban la forma en la que eran vistas en imágenes oficiales, retratos matrimoniales o efigies íntimas en forma de miniaturas. Vanessa de Cruz Medina finaliza este libro

con su revisión de los epistolarios femeninos de la Edad Moderna y de los regalos que en ocasiones los acompañaban. A pesar de que no todas las féminas de la época sabían leer y escribir, hubo un número considerable cuya alfabetización les permitió mantener correspondencia postal, siendo un tema de asiduo debate entre algunos varones, que veían en esta práctica un peligro para la anhelada virtud femenina. Tres grupos privilegiados, los de la realeza, la nobleza y las religiosas, tuvieron la suerte de contar con cierta libertad a la hora de escribir, y hoy conservamos sus epistolarios, así como algunos de los presentes que intercambiaban.

En conclusión, el libro reseñado en estas líneas constituye una valiosa recopilación de textos relacionados con la Historia de las Mujeres en el ámbito artístico-cultural que permite ampliar conocimientos sobre el tema, abriendo camino a futuras investigaciones que puedan derivar dentro de este tipo de estudios. Un manual indispensable para tratar cuestiones que hoy todavía siguen siendo relevantes y permanecen en constante crecimiento.

Alicia Lozano Comino¹

Universidad Complutense

Abril 2022

¹  <https://orcid.org/0000-0001-7285-5356>

Allart, Dominique, Geremicca, Antonio, *Raphaël et la gravure: De Rome aux anciens Pays-Bas et à Liège*, (Liège: Collections artistiques de l'Université de Liège, 2021), 143 páginas (ISBN 978-2.930930-01-05)

a profesora Dominique Allart y el Dr. Antonio Geremicca, ambos miembros del Departamento de *Histoire de l'art et archéologie des temps modernes* de la Universidad de Lieja (Bélgica) han escrito este volumen, dedicado a la producción de grabados de Rafael Sanzio (1483-1520) y de su círculo, así como a su trascendencia en los países flamencos, al amparo de dos grandes eventos expositivos. Por un lado, la exposición ideada en el Grand Curtius (Lieja), entre el 16 de octubre de 2021 y el 16 de enero de 2022, con el título *Autour de Raphaël. Estampes de Musée Wittert au Grand Curtius et à Urbino* y en paralelo la organizada en la Accademia Raffaello (Urbino) titulada *Raffaello e l'incisione. Da Roma agli antichi Paesi Bassi e a Liegi. Stampe del Museo Wittert*. En el segundo caso, la exposición ha sido programada para las fechas comprendidas entre el 26 de marzo de 2022 y el 26 de junio de este mismo año en curso. Ambas exposiciones temporales, al igual que las reflexiones científicas propuestas en el catálogo publicado en francés y que próximamente se editará en italiano, inciden en el interés de una colección cuyos contenidos, hasta la fecha, se conocen poco en el ámbito hispánico.

Me refiero a la enorme donación, en términos cuantitativos y cualitativos, del Barón Adrien Wittert (1823-1903) quien legó a la Universidad de Lieja en 1903 alrededor de 20.000 volúmenes, 117 manuscritos, incunables y ediciones de libros impresos raros, 117 matrices, 50 pinturas de artistas antiguos y más de 150 objetos artísticos y curiosidades; en total sintonía con el espíritu ecléctico que jalonaba las vidas de los coleccionistas de la antigua Europa decimonónica. A este impresionante conjunto se unió, igualmente, el legado del mismo aristócrata de 25.000 dibujos y grabados que constituyeron, junto con las piezas mencionadas arriba, el núcleo fundacional del denominado como Museo Wittert o Museo de Arte de la Universidad de Lieja, institución fundada en 1817 por el rey Guillermo I de los Países Bajos.

Hoy, especialistas en Historia del Arte del centro universitario y otros profesionales del mismo ámbito en Bélgica y de otros países se están ocupando de inventariar, catalogar y estudiar al detalle cada una de las obras donadas por Adrien Wittert y de hecho, la página web del museo (https://www.wittert.uliege.be/cms/c_10359268/fr/musee-wittert) recuerda a su fundador y ofrece ya una amplia selección de las tipologías artísticas conservadas de mejor calidad.

En este marco, Dominique Allart y Antonio Geremicca se han detenido en el estudio detallado de una parte importante de la donación, los grabados de Rafael y sus discípulos y han descrito tanto las fuentes italianas (dibujos, pinturas sobre diferentes soportes y grabados) como la repercusión que estos grabados alcanzaron en la producción del Renacimiento y Manierismo, ya sea en la península

italiana como en los países flamencos. Así mismo, han afrontado el estudio de las marcas de colecciones y las filigranas en el catálogo, ofreciendo conclusiones de gran interés acerca de las diferentes tipologías utilizadas. Los autores han apostado por incluir fichas descriptivas en el volumen, casi a modo de ensayos breves, que contienen tanto el grabado conservado en el Museo Wittert como las relaciones que cada estampa presenta con dibujos, pinturas e incluso, tapices y relieves en estuco. Han planteado, con gran acierto, comparaciones con obras de arte conservadas en Italia, Francia, Bélgica y Holanda ofreciendo un cuadro reticular muy completo que obedece a los criterios transversales de análisis que adoptaron al inicio de sus investigaciones. En este sentido, cada estampa seleccionada y el estudio que se ha realizado entorno a la misma merece una reflexión específica que, por desgracia, no es posible acometer en esta reseña. Si que conviene mencionar que los nombres de artistas y/o grabados italo-flamencos emergen con fuerza, en el catálogo evocando una dimensión internacional del Renacimiento y del Manierismo que trasciende la visión – italianísima- que ha vehiculado los estudios sobre Rafael Sanzio y su círculo. Protagonistas de la esfera cultural de Francia, como Léon Davent, Nicolas Béatrizet aparecen relacionados con italianos como Marco Dente, Giulio Romano, Giovanni Francesco Penni y finalmente, con reputados artistas nacidos en el norte de Europa como Michael Coxcie, Cornelis Massys, Hans Van der Elburcht, Dirck Volckertsz Coornhert, Frans Floris, Philips Galle, Cornelis Cort, Hans I Collaert, Maarten van Heemskerck, Lambert Suavius Pieter Van der Heyden, Pieter van Aelst y Lambert Lombard. De la lectura emergen múltiples posibilidades de estudio para el futuro que contemplan el análisis de estampas, en primer lugar, conservadas en el Museo Wittert todavía pendientes de una reflexión concienzuda y en un segundo momento, su divulgación y comparación con otros modelos análogos y réplicas en diferentes soportes custodiadas en otras instituciones belgas, europeas y americanas.

Macarena Moralejo¹
Universidad Complutense
Febrero 2022

¹  <https://orcid.org/0000-0003-0581-6183>

Liliana Campos Pallarés, *Pedro Machuca en Italia y en España. Su presencia y huella en la pintura granadina del Quinientos*, (Jaén: Editorial Universidad de Jaén, 2021), 464 páginas (ISBN 978-84-9159-430-7).

Por extraño que pueda parecer, el libro de Liliana Campos Pallarés es la primera monografía sobre Pedro Machuca, algo que constituye, como bien indica la autora (p. 279), un hecho “verdaderamente sorprendente, teniendo en cuenta que formó parte de los talleres más destacados del Cinquecento italiano” y que debe hacer reflexionar por una parte acerca de la situación de los estudios en Historia del arte en nuestro país en las últimas décadas y por otra sobre la necesidad de volver a estudiar continuamente a los grandes maestros del arte del pasado, que como este volumen muestra, distan mucho de ser plenamente conocidos y de haber agotado su interés para la investigación.

Hay que especificar también que esta monografía no es completa, pues se dedica a la actividad de Machuca como pintor, obviando su creación arquitectónica, ya estudiada por Earl E. Rosenthal en 1985. Pero hay que reconocer que la parte abordada por la autora es la más compleja de afrontar, en primer lugar, debido a la escasez de documentación conservada, hasta el punto de desconocer el lugar exacto del nacimiento de Machuca en la provincia de Toledo, que pudo ser Guadamur o Arcicóllar (p. 31) y en segundo lugar por tratarse de un artista itinerante que vivió en diferentes ciudades italianas en un periplo cuidadosamente reconstruido por la autora.

El toledano viviría en Roma probablemente entre 1507 y 1512, entrando en contacto con el taller de Baldassarre Peruzzi, arquitecto además de pintor. Entre 1513 y 1515 estaría en Nápoles donde pudo trabajar en un primer momento como miniaturista y de 1515 a 1517 seguramente residió en Toscana, mostrándose atento al arte de maestros como Domenico Beccafumi o il Sodoma (p. 44) cuyo conocimiento parece mostrarse en la *Virgen del Sufragio* (1517), del Museo Nacional del Prado (inv. nº P002579). A partir de esa última fecha se encontraría de nuevo en Nápoles, ciudad en la que debió gozar de un cierto éxito pues su influencia se advierte en pintores como Agostino Tesauro y Marco Cardisco, antes de pasar de nuevo a Roma, donde colaboraría en 1518-1519 en la decoración de las logias del Vaticano (p. 56) en las que la autora atribuye a Machuca, además del *Isaac bendice a Jacob*, ya admitido por la crítica precedente, una participación activa en las escenas de *El diluvio*, *El triunfo de David* y *José vendido por sus hermanos* (p. 58) así como su posible colaboración en los frescos de la *Sala Dorada* del Palazzo della Cancelleria y en la *Sala delle Prospettive* en la Villa della Farnesina, realizados por el taller de Peruzzi en 1518-1519.

A la Urbe regresaría, desde España, en los primeros meses de 1527 antes de pasar de nuevo a Nápoles, donde estaría en contacto con Polidoro da Caravaggio, que se habría inspirado en dibujos del toledano para algunas de sus obras, como el *Entierro de Cristo* (Nápoles, Museo e Real Bosco di Capodimonte, (inv. nº Q 1774), (p. 82) y quizás regresando a España haciendo escala en Cerdeña, ciudad

en la que intervendría en el *Retablo de los consejeros* (Cagliari, Palazzo Civico), (inv. nº 19), (pp. 142-143) y en el *Retablo de los beneficiados* (Catedral de Cagliari) y donde las obras de Pietro Cavaró “muestran pequeñas dosis del lenguaje de Pedro Machuca” (p. 86),

A partir de 1527 Machuca vivirá en Granada, con desplazamientos puntuales a Jaén, donde su presencia será fundamental para los artistas locales, más teniendo en cuenta que se trataba de una población todavía conflictiva social y políticamente y en la que el pintor y arquitecto no tenía rivales de consideración.

Se trata por tanto de un gran artista internacional, como el propio arte hispánico del momento, que forma parte de ese grupo de maestros que sería “responsable de la introducción en la pintura napolitana de los renovados aires de la *maniera moderna*” (p. 20).

El libro presenta un planteamiento clásico, con una introducción, un breve estado de la cuestión, un estudio biográfico, un catálogo razonado de pinturas y dibujos en el que se incluyen las obras (pinturas y dibujos) aceptadas, las de dudosa atribución y las rechazadas - algunas atribuidas anteriormente de importancia tal como la intervención en el fresco de la *Batalla de Ostia* en las estancias de Rafael en el Vaticano o en los frescos de la capilla Ponzetti en Santa Maria della Pace en Roma- caso de la *Asunción* del Museo e Real Bosco di Capodimonte (inv. nº 48), (pp. 185-186) que se atribuye a Agostino Tesauro.

En el caso de un artista que ofrece todavía tantas incógnitas se agradece la valentía de la autora a la hora de realizar algunas tentativas, tan interesantes como arriesgadas, al atribuir las miniaturas del *Libro de Horas* de la Biblioteca Trivulziana o el *Breviario de Fernando el Católico* (pp. 36-37), así como la sugerencia de la participación del artista en el diseño del relieve con la *Epifanía* en la capilla Caracciolo di Vico (p. 39) y de parte del sepulcro de Andrea Bonifacio en los Santi Severino e Sossio (p. 54), obras que, sin negar los contactos que pudieron existir entre Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloé y Pedro Machuca en Nápoles, son coherentes con lo que se conoce del estilo de Ordóñez.

Se añade, además, un importante apéndice con numerosa documentación inédita, que realiza aportaciones tan interesantes como el cambio de destino del retablo de la iglesia de Loja, realizado entre 1541 y 1542, pero destinado en este último año a la iglesia de San Cecilio de Granada (p. 95) así como un interesante capítulo dedicado a la escuela granadina de pintura tras la muerte de Machuca.

Se trata por lo tanto de un estudio riguroso llamado a convertirse en referente obligatorio para los estudios que a partir de este momento se enfrenten a la figura del toledano y por ese motivo sorprende que la editorial, que no ha escatimado recursos en las ilustraciones, algo que siempre se agradece, no haya incluido índices onomásticos o analíticos al final del volumen.

Miguel Hermoso Cuesta¹
Profesor Titular
Universidad Complutense
Mayo 2022

¹¹  <https://orcid.org/0000-0002-5665-1406>

Barbara A. Kaminska, *Images of Miraculous Healing in the Early Modern Netherlands*, Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History, vol. 58, (Leiden, Boston: Brill, 2021), 268 páginas (ISBN: 978-90-0442056-4).

Debido a los tiempos inciertos que nos ha tocado vivir, la monografía de Barbara Kaminska sobre uno de los temas más inherentes al ser humano como es la salud y el restablecimiento de ella tras la enfermedad, es de lo más oportuna. Comprender cómo durante la Edad Moderna, en Flandes y en los Países Bajos se lidia con ello en una mezcla de remedios prácticos y superstición, ayuda a entender el motivo del éxito de ciertos temas iconográficos. Los cuales, en una gran mayoría, fueron promovidos por particulares. Las parábolas de sanación que narran los Evangelios en las que presentan a Cristo como taumaturgo-sanador, no van a ser sólo propias de ambientes eclesiásticos, sino también van a tener cabida dentro de muchos interiores domésticos. Precisamente, una característica que la autora destaca como propia de la idiosincrasia nórdica frente a los referentes meridionales de este tipo de escenas (pp. 188-190). Las representaciones de las *Obras de Misericordia*, una temática que entronca directamente con la capacidad de cada individuo de aliviar el sufrimiento del prójimo, además de presentarse como una especie de código ético basado en la caridad, también serán destinadas a lugares públicos fuera del ámbito religioso directo.

Kaminska parte de su tesis doctoral para presentar un libro que recoge todas las opciones respecto al tratamiento de la salud en la Edad Moderna, desde los conocimientos prácticos de la época, su aplicación y regulaciones por la guilda de galenos de cada ciudad, hasta la esperanza en los milagros de los que hablan las escrituras. Partiendo de estos dos polos, la autora estructura un texto donde la documentación escrita (ordenanzas de la guilda de médicos y fuentes literarias) se compagina con los referentes gráficos.

Dedica los primeros capítulos a la imagen del médico, el sanador y cómo se ve en la época. En este asunto, son muy elocuentes los grabados de los siglos XVI y XVII, que dan una idea bastante certera del éxito que tuvieron estas representaciones dentro de los entornos domésticos, precisamente por el contacto directo del espectador con los profesionales de la medicina. La serie de las *Alegorías de la profesión médica* que graba Hendrick Goltzius en 1587, es muy significativa de las cuatro formas en que es visto el médico en la época: como un Dios, al conseguir la sanación cuando ya todo se daba por perdido; como un ángel, al ser un instrumento de la divinidad para erradicar el mal en el enfermo; como un hombre, cuando ya el enfermo se ve mejor; y, finalmente, como un demonio, cuando el médico reclama sus honorarios tras haber hecho su trabajo. El facultativo, por tanto, es percibido en la época de forma compleja, donde la confusión de su labor con la de los charlatanes y barberos ambulantes tampoco fue de ayuda. De hecho, como explica Kaminska, en la segunda mitad del siglo XVI hubo una importante producción de grabados y panfletos a modo de

advertencia sobre los procedimientos de estos barberos-cirujanos ambulantes, que trajo consigo una revisión de las regulaciones para la práctica de estos últimos en las ciudades a donde llegaban (pp. 57-59).

Paralelamente a estas representaciones y advertencias, las imágenes satíricas de los barberos, cirujanos, charlatanes y también de los boticarios, Kaminska se mete de lleno en las representaciones visuales del enfermo y sus curaciones para hilvanar su discurso. Comienza en el capítulo tres con las representaciones de las *Obras de Misericordia*. Una imagen directamente relacionada con los sermones de la época y la idea de caridad, en especial en aquellas tierras que se sumaron desde el primer momento a la Reforma, donde la fe del individuo no es válida si no la acompañan sus obras. El gran tamaño de muchas de estas pinturas, junto al rastreo de las mismas dentro de los inventarios de los precedentes de los hospitales, las Casas de Salud (*Gasthuizen*), sirven a la autora para reflexionar sobre el papel que jugaban estas imágenes y su ubicación dentro de estos edificios (pp. 101-107). Generalmente estaban en lugares de entrada o zaguanes, aclarando cual era la actividad que allí se realizaba. Una tarea que excedía, en la gran mayoría de los casos, a una cuestión de restablecimiento de la salud física. Se atendía al individuo en aquellas necesidades básicas de las que muchos carecían, como era la necesidad de vestido o de comida. Para estas últimas tareas no era necesario un lugar específico, y no fueron pocos los particulares que contaron con este tipo de representaciones dentro de sus ámbitos privados, como revelan los inventarios, en especial a partir del siglo XVII en los Países Bajos.

En los capítulos cuatro y cinco, la autora se centra en dos de los grandes problemas físicos que afectan al individuo: la ceguera y la parálisis. Si la enfermedad de por sí supone una gran tragedia, pues inutiliza al individuo para la sociedad, en el caso de los ciegos y los lisiados su mal se agrava pues no hay opción de cura. Son personas dependientes de la caridad para poder sobrevivir. No hay diferencia entre los que son de nacimiento o llegan a su situación a causa de un accidente, enfermedad o la guerra. En esta ocasión, los grabados van a ser la fuente de la que parte Kaminska. Ante estas situaciones hay dos tipos de imágenes: aquellas que muestran al ciego o al paralítico necesitado de ayuda, por tanto, una obligación del cristiano el poder ampararlos; pero también aquellas donde se ve a este grupo de mendicantes como unos aprovechados, en el sentido que se hacen pasar por ciegos o lisiados para vivir de la caridad ajena como ya había difundido el *Liber Vagatorum* (1510, ed. neerlandesa, 1563) alertado de un tercer tipo de vagabundos con los que se puede uno encontrar.

El sentido moral de la ceguera, que ya establecen las parábolas del Evangelio como de aquellos que son incapaces de ver con los ojos de la fe, se acentúa con el tema del ciego guiando a otros ciegos. Una representación que tuvo una gran difusión en fuentes grabadas flamencas y neerlandesas del siglo XVI, y que incide en la importancia de buscar un buen guía para el camino de la vida. Como este tipo de escenas se desarrollan a las afueras de las ciudades, Kaminska destaca como el escenario ayudó a los artistas a recrear paisajes y escenas urbanas, muchas de ellas identificadas con lugares concretos. Esto último es mucho más fácil de apreciar al tratar el tema de los lisiados, pues las localizaciones de las

aguas milagrosas o saludables, a imitación de la piscina de Bethesda del evangelio, sirvieron como referente para recrear el episodio evangélico dentro de unos espacios cotidianos o, incluso, reconocibles para el espectador.

El tema de la piscina de Bethesda, es un asunto que Kaminska ya había abordado en su artículo de 2019¹, centrándose en las representaciones del tema de Pieter Aertsen y Joachim Beuckelaer, y que en el libro amplía al comparar el asunto con las propuestas del siglo XVII de pintores flamencos y neerlandeses (pp. 194-202).

Finalmente, en el capítulo seis, aborda la sordera y la lepra, así como aquellos problemas físicos que no son tan evidentes, pero que menguan la capacidad del individuo. Los sordos, los mudos, las hemorragias femeninas y los problemas de piel, están dentro de esta otra categoría. Los últimos pueden, en algunos casos, mejorar, pues no se trataba de lepra; los sordos o mudos, pueden ser aptos para otros tipos de trabajos, y las mujeres pueden continuar con sus tareas a pesar de su menorrea.

Las reflexiones que hace Kaminska a lo largo del libro sobre la caridad ante los enfermos, físicos y espirituales, durante la Edad Moderna, le sirven para ahondar en unas temáticas que, no siempre, o en la mayoría de los casos en los Países Bajos, no están destinados a espacios religiosos sino más domésticos. Son un recordatorio de la esperanza y presentan a Cristo como el verdadero sanador, del alma y del cuerpo.

El tema de la salud y la enfermedad es común al ser humano, por tanto, es compartido de igual manera por católicos como por protestantes. Sus representaciones tienen muchos puntos en común, sin embargo, durante el siglo XVII en las provincias unidas surge un tipo de retrato en grupo en torno a las casas de caridad que sólo se entiende como reflejo de esa sociedad donde las obras son tan importantes, o más, que la fe.

Kaminska aporta una monografía de interés al tratar un tema que se sale de los cauces habituales de los patronatos artísticos y su función. La complementariedad entre las fuentes escritas y visuales ayuda al lector a seguir sus argumentos, además de dar solidez a sus conclusiones.

Finalmente, el libro de Kaminska completa muy bien el asunto de los *Cinco Sentidos* en el arte desde el punto de vista de la carencia de ellos. Cómo la sociedad flamenca y neerlandesa de época moderna, los ensalza en sus recreaciones alegóricas, al mismo tiempo, que desarrolla toda una literatura y cultura visual en torno a aquellos que han perdido alguna de esas facultades. La ausencia de uno de los sentidos, o de alguna de las capacidades del ser humano, se ven como una oportunidad de practicar la caridad por parte de aquellos que aún conservan su salud. El discapacitado es un recuerdo de lo que le puede pasar, y por ello, la necesidad de compasión, en un momento, donde la profesión médica, en pocas ocasiones, podía, de verdad, lograr milagros.

¹ Barbara A. Kaminska, "Picturing Miracles: Biblical Healings in the Paintings by Pieter Aertsen and Joachim Beuckelaer", *Explorations in Renaissance Culture*, 45, (2019), pp. 140-170.

Ana Diéguez Rodríguez²

Instituto Moll

Universidad de Burgos

Abril 2022

²  <http://orcid.org/0000-0003-0510-8670>



PHILOSTRATO

Revista de Historia y Arte