

LAS PINTURAS DE SANTA MARÍA DEL ÁGUILA, VÍCTIMAS DE LOS DESGRACIADOS ACONTECIMIENTOS DE 1936 Y LAS MANIPULACIONES DEL OSCURO MERCADO DEL ARTE

Rosario Marchena Hidalgo

E-mail: romahi@us.es

Universidad de Sevilla-España

RESUMEN

En la iglesia, luego ermita y después santuario de Santa María del Águila, de Alcalá de Guadaira (Sevilla), existieron varias pinturas que tuvieron un final muy diferente: la tabla de la Natividad se consumió totalmente en el fuego intencionado de julio de 1936; la pintura mural que representa a Santiago y san Mateo, afectada gravemente por este fuego, se restauró y está a la vista en la cabecera del muro de la epístola; y de las dos tablas largas y estrechas, de las que se decía que habían sido vendidas en 1910, se ha recuperado la que representa a san Bartolomé, desaparecida desde 1987 hasta 2013, año en el que un anticuario ofreció venderla. Interesada en ella la Hermandad de la Virgen del Águila de Alcalá de Guadaira, tuvo que desistir de su compra por las manipulaciones a las que había sido sometida y su alto precio. Tras varios años, en 2024, Patrimonio la compró y quedó instalada definitivamente en el Museo de Alcalá de Guadaira. El análisis formal de las características de las tres obras permite decir que son de la misma mano e incluso aportar el discutido nombre del autor, Juan Sánchez de Castro.

PALABRAS CLAVE: Santa María del Águila, Natividad, pintura mural, san Bartolomé, Juan Sánchez de Castro.

THE PAINTINGS OF SANTA MARÍA DEL ÁGUILA: VICTIMS OF THE UNFORTUNATE EVENTS OF 1936 AND THE MANIPULATIONS OF THE OBSCURE ART MARKET

ABSTRACT

In the church, later a hermitage and subsequently a sanctuary, of Santa María del Águila in Alcalá de Guadaira (Seville), several paintings existed that met markedly different fates. The panel painting of the Nativity was completely consumed in the deliberate fire of July 1936. A mural painting depicting Saint James and Saint Matthew, severely affected by this fire, was restored and is currently visible at the head of the epistle wall. Of two long, narrow panel paintings, which were reportedly sold in 1910, the one representing Saint Bartholomew has been recovered. This latter piece was missing from 1987 until 2013, when an antique dealer offered it for sale. Although the Brotherhood of the Virgen del Águila of Alcalá de Guadaira was interested in acquiring it, they were compelled to abandon the purchase due to the manipulations the work had undergone and its high price. After several years, in 2024, the heritage authorities (Patrimonio) acquired it, and it was permanently installed in the Museum of Alcalá de Guadaira. A formal analysis of the characteristics of the three artworks indicates that they are by the same hand, and even allows for the attribution of authorship, a debated point, to Juan Sánchez de Castro.

KEYWORDS: Santa María del Águila, Nativity, mural painting, Saint Bartholomew, Juan Sánchez de Castro.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2025.10.02>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 10; noviembre 2025, pp. 33-46; ISSN: e-2660-9142

[Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)



1. LA TABLA DE LA NATIVIDAD

Hace mucho más de un siglo que la tabla de la Natividad de la iglesia de Santa María del Águila llamó la atención de los estudiosos. Gestoso fue el primero describiéndola como «Preciosa tabla que representa el Nacimiento de Nuestro Señor, existente en la iglesia de la Virgen del Águila de Alcalá de Guadaira» (Gestoso y Pérez, 1889-1908, t. II, p. 100). Mayer (Mayer, 2010, pp. 37 y 43), entre otros estudiosos, le siguió en 1911. Un breve artículo de Angulo (Angulo Íñiguez, 1928, pp. 59-60) abordó el estudio de esta tabla y la atribuyó al mismo autor de una Asunción, de propiedad particular y paradero desconocido, que figuró en la Exposición Histórico-Europea de Madrid de 1892¹. El 13 de junio de 1930 fue fotografiada por Rafael Salas, que tenía estudio abierto en Sevilla y colaboraba con el Laboratorio de Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, y, sin haber sido estudiada en profundidad, desapareció en la furia destructiva de julio de 1936. Para su análisis contamos en la actualidad con seis imágenes de 18 por 24 centímetros, tres en vidrio y otras tres en celuloide², y sus correspondientes fichas, que nos aportan la información de que la tabla estuvo en la Exposición Iberoamericana de 1929.

Los elementos que la conforman y la composición son exactamente iguales a los de una miniatura de Nicolás Gómez del libro de coro 60, folio 21 vuelto, de la catedral de Sevilla, pues ambas obras están tomadas de una de las estampas que se vendían en las ferias de las ciudades más importantes. Esto permitió que el modelo tuviera una amplia difusión, repitiéndose en lugares alejados unos de otros, por lo que en la iglesia de San Andrés de Presencio (Burgos), en un altar lateral, una tabla de la Natividad, del Maestro de los Balbases, replica en buena medida la pintura de Alcalá y la miniatura de la catedral.

Las tres obras citadas se ajustan a la visión de santa Brígida que se impuso a partir del siglo xv. La Virgen y san José arrodillados adoran al Niño luminoso tendido en el suelo (fig. 1). Tras ellos, a su derecha, la choza de madera, en la que se encuentran la mula y el buey, es del tipo más común representado durante la segunda mitad del siglo xv y el principio del xvi. En la parte superior izquierda de la tabla se encuentra la pequeña escena de la Anunciación a los pastores. La composición, los oros de las aureolas y los brocados están diciendo que esta pintura es de estilo «moderno», es decir, gótico, pero todas las fechas, las que se le atribuyen a otras obras relacionadas con ella, las de un documento que refiere el contrato de un retablo conectado con las pinturas de santa María del Águila y las de la vida activa de dos pintores, Juan Sánchez de Castro y Nicolás Gómez, a los que se ha querido ver como los autores de esta tabla, apuntan a las postrimerías del siglo xv o a los primeros años del xvi.

¹ Catálogo General, Sala XXIV, expositor Don Pedro Bosch, número 10, Tabla Gótica, La Asunción. Establecimiento tipográfico de Fortanet, Impresor de la Real Academia de la Historia. Madrid, 1893.

² Fototeca de la Universidad de Sevilla. Nacimiento completo: Signaturas 4-2127 y 4-4848. Detalle de la Virgen 4-2153 y 4-4878. Detalle de San José 4-2154 y 4-4877.



Fig. 1. Juan Sánchez de Castro, Natividad, destruida en 1936, Fototeca de la Universidad de Sevilla.

María (fig. 2), de gran serenidad y delicada belleza, tiene el pelo rubio, largo y ondulado, que cae en mechones por hombros y espalda, y lleva un peinado en crenchas, de raya en medio, divulgado por los grabados de Schongauer, en boga durante todo este periodo de tiempo. En su aureola aparece la inscripción M(ARIA) CRISTI O(RA PRO NOBIS). Su rico manto de brocado tiene como tema principal una piña.

San José (fig. 3), pese a su incipiente calvicie y a su barba parcialmente canosa, es un hombre todavía relativamente joven, tal como lo definió el concilio de Constanza, vestido con un rico paletote de brocado y en cuya aureola dice JOSEF VIRGO ORA P(RO NOBIS). Tiene una nariz fina, larga, recta, de alto puente que enlaza con las cejas, y una oreja grande, de imaginativo diseño, cuyas dos hendiduras la hacen muy característica.

Sobre la choza y a su izquierda está el ángel de la Anunciación a los pastores y tras él, como fondo de la tabla, una flor incompleta pero tan necesaria como las características citadas anteriormente para justificar la autoría de la obra.

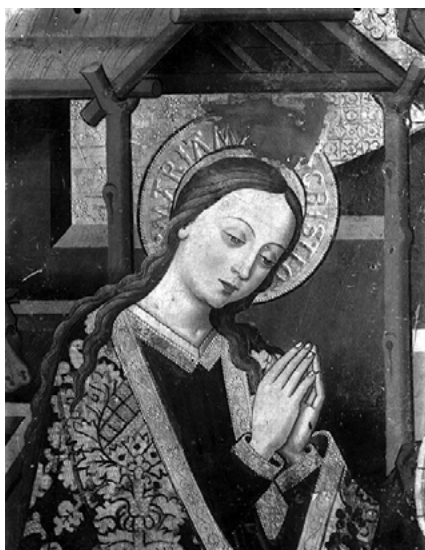


Fig. 2. Juan Sánchez de Castro, detalle de la Natividad, destruida en 1936, Fototeca de la Universidad de Sevilla.

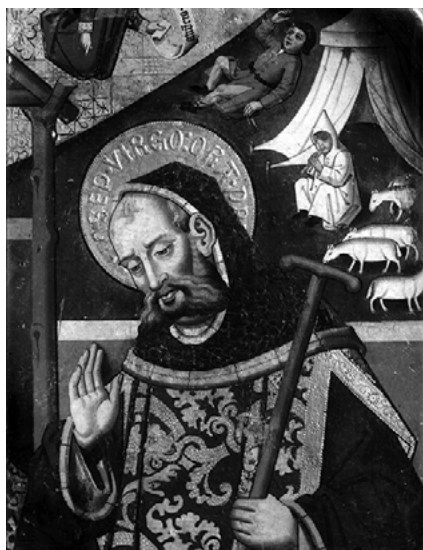


Fig. 3. Juan Sánchez de Castro, detalle de la Natividad, destruida en 1936, Fototeca de la Universidad de Sevilla.

2. LA PINTURA MURAL

En la cabecera del muro de la epístola de la iglesia de Santa María del Águila existe una pintura mural que sufrió todo tipo de adversidades: fue sepultada por un altar dedicado a san Gregorio y después por el de santa Ana, que solo dejaba ver por un hueco el busto de un santo, lo que permitió al Arxiu Mas hacer una fotografía de Santiago, que es la única existente de la pintura original. La pintura sufrió el fuego intencionado de julio de 1936 junto con las cubiertas del edificio y otros objetos de culto (Hernández Díaz, Sancho Corbacho, 1937, p. 36), entre los que se encontraba la tabla de la Natividad. Antonio Sancho Corbacho, el 25 de agosto de 1936, y José María González Nandín, el 22 de octubre de 1938, ligados ambos al Laboratorio de Arte, dejaron constancia en otras fotografías del ruinoso estado en que habían quedado las pinturas. Las pérdidas fueron enormes, afectaban a grandes áreas, de las que la más significativa era la parte inferior del cuerpo de Santiago, y los colores sufrieron una distorsión como consecuencia de las altas temperaturas alcanzadas. Tras la penosa situación en que quedó la iglesia, de nuevo fue ocultada a la vista la pintura por el altar de san Mateo, que fue derribado en 1993. Por fin, en 1995 fueron restauradas por la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.



Fig. 4. Juan Sánchez de Castro, pintura mural restaurada, Santuario de Santa María del Águila, José Manuel Suárez Garmendia.

La pintura, de las postrimerías de la Baja Edad Media (Hernández Díaz, Sancho Corbacho, Collantes de Terán, 1939, p. 56), representa a dos santos de cuerpo entero (fig. 4); bajo la apariencia de una pintura religiosa, es una proclama político-militar. Uno de estos santos es Santiago, que, pese a llevar los símbolos del peregrino, un gran sombrero con la venera y el bordón sujeto con la mano derecha, es, en realidad, el adalid y emblema de la lucha medieval contra el islam. El otro santo, Mateo, no está aquí como evangelista, pese a llevar el Evangelio en la mano, sino en recuerdo de que el día de su fiesta, el 21 de septiembre de 1246, las tropas de Fernando III recuperaron Alcalá para la España cristiana. Es decir, ambos santos representan quién y cuándo se realiza la conquista. La situación de la pintura mural en la iglesia, situada en el interior del recinto amurallado, aporta el dónde.

La fotografía anterior al fuego (fig. 5) nos muestra a un Santiago joven, de rostro sereno, con una nariz fina, recta, larga, que enlaza a través del alto puente con las cejas, igual que la del san José de la Natividad. A esta pintura mural se ha atribuido la fecha de principios del siglo xvi (Hernández Díaz, Sancho Corbacho, 1937, p. 38) basándose probablemente en que, tras Santiago, se aprecia una especie de viga, formada por elementos arquitectónicos y fitomórficos en ordenación de candelieri, que es la única concesión hecha en esta pintura a los nuevos aires procedentes de Italia.





Fig. 5. Juan Sánchez de Castro, Santiago, santuario de Santa María del Águila, Arxiu Mas.

3. LA TABLA DE SAN BARTOLOMÉ

De nuevo, Angulo publica en 1946 una nota brevísima –apenas veintidós renglones– pero de gran interés, en la que menciona una tabla «que vi hace algún tiempo en propiedad particular gaditana» (Angulo Íñiguez, 1946, t. XVIII, p. 243). El mismo autor, que en 1928 había atribuido al mismo pintor la tabla de la *Natividad* y la *Asunción*, exhibidas en la Exposición Histórico-Europea, añade ahora una tercera obra a su catálogo: la tabla de *San Bartolomé*, entonces expuesta temporalmente en el Museo de Cádiz (fig. 6).

Tabla estrecha y muy larga se halla en algunas partes bastante restaurada. Sus proporciones me hacen recordar las imprecisas noticias obtenidas en la capilla de la Virgen del Águila. Al Parecer no hacía mucho tiempo se habían vendido dos tablas estrechas y largas (Angulo Íñiguez, 1946, p. 243).

El propietario particular gaditano al que alude Angulo era Julio Varela Vázquez, almirante de la Armada Española y ministro interino de Marina, que depo-



Fig. 6. Juan Sánchez de Castro, *San Bartolomé*, Museo de Bellas Artes de Cádiz, Fototeca de la Universidad de Sevilla.

sitó la tabla en 1931 en el Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz, por lo que aparece recogida en el catálogo realizado por César Pemán Pemartín, por entonces director de él, en 1952 (Pemán Pemartín, 1952, pp. 16-17, número de catálogo 301-b). Allí permaneció la pintura hasta que, muerto el propietario en Sevilla el 15 de agosto de 1955, su viuda, Rosario Purcel Llamas, la retiró del Museo de Cádiz en 1959 llevándola a su domicilio, un chalé del barrio sevillano de El Porvenir, en la calle Progreso n.º 25.

En el Museo de Cádiz vio la tabla José Marina Bocanegra, secretario del Ayuntamiento de Alcalá de Guadaira por los años cincuenta del siglo pasado, al que el director del museo le comunicó que la tabla tenía una inscripción en el reverso que

decía «Iglesia de Santa María del Águila. Alcalá de Guadaira». En el artículo «San Bartolomé», que escribió para la *Revista de Feria* de Alcalá de 1955, dijo que perteneció a Santa María del Águila. Lo que no manifestó por escrito, de dónde procedía su conocimiento del origen de la tabla, lo comunicó oralmente a algunas personas, entre las que se encontraba Vicente Romero Muñoz, director de esa publicación. Lo que sí aventuró es que la pintura pudo pertenecer antes a la iglesia de San Miguel, donde radicó una de las dos cofradías en honor a san Bartolomé que había en Alcalá. El dato de la inscripción que vinculaba al *San Bartolomé* con la iglesia de Santa María del Águila lo ratificaron las hermanas Antonia y Manuela Rebollo Azaín, que dijeron haber visto la tabla de un santo a tamaño natural en casa de una señora adinerada de la calle Progreso n.º 25 de Sevilla. Esta señora no era otra que Rosario Purcel Llamas, viuda de Julio Varela, que murió en 1987, sin descendencia directa. Desde ese momento la pista de la pintura se perdió. Poca atención había recibido la tabla, aparte de los dos artículos citados y otro de agosto de 1911 publicado en el periódico *ABC* de Sevilla (Mallado, 2011, p. 37). Para entonces, ya se habían estudiado las características de esta pintura, analizándola y poniéndola en relación con las otras dos de Santa María del Águila: la Natividad, lo que ya había hecho Angulo, y la pintura mural (Marchena Hidalgo, 2011, p. 392).

San Bartolomé, de tres cuartos, responde físicamente a lo que de él cuenta la *Leyenda Dorada*: tiene la nariz recta y bien proporcionada, los cabellos ensortijados y negros y la barba espesa (Vorágine, 1982, t. II, p. 524). Se ajusta al esquema iconográfico habitual con un cuchillo en su mano izquierda, símbolo de su martirio, un libro en la derecha, quizás la epístola que se le atribuye o la doctrina de sus predicaciones por la India y Armenia, y una cadena con la que sujeta al diablo, representando el poder que ejercía sobre él. Tiene una nariz larga, recta, de alto puente que enlaza con las cejas, igual a las de san José de la Natividad y de Santiago. Su oreja, grande, singular y con dos hendiduras, es idéntica a la de san José. El nimbo, con letras excisas iguales en forma y tamaño a los de la Natividad, dice BARTOLOMAEUS APOSTOLUS ORA PRO (NOBIS). El fondo de la tabla estaba ocupado totalmente por unos cuadrados enmarcados por doble línea donde se alojan unas flores tetrapétalas de las que cada parte es una hoja de higuera, que es otra alusión al santo, al que Jesús le dijo «Porque te he dicho que te vi debajo de la higuera, crees»³. Parte de una de esas flores es semejante a la que se ve en la tabla de la Anunciación. Otro de los elementos que relacionan la tabla de san Bartolomé y la Natividad es la piña de brocado que llevan los mantos del santo y de la Virgen.

Tras la publicación de 2011 y como respuesta a ella salió a la luz la desaparecida tabla de san Bartolomé. El 17 de abril de 2013, recibimos un correo de «Sierra, Antigüedades y Decoración», en el que se nos dice que el *San Bartolomé* estaba expuesto en su galería de Madrid y que la obra fue adquirida en 2012 en una colección particular de Córdoba. En este mismo correo nos pide también que le informemos sobre alguna institución que pueda estar interesada en ella. Trasladamos el

³ Juan 1.47.



Fig. 7. Juan Sánchez de Castro, *San Bartolomé*, Museo de Alcalá de Guadaira, Zenón y Sierra.

correo a Vicente Romero Gutiérrez⁴, que el 22 de abril se pone en contacto con Zenón Sierra y, en calidad de integrante de la Junta de Gobierno de la Hermandad de la Virgen del Águila, le comunica que está interesado en su adquisición pidiéndole que envíe fotos, dimensiones y precio.

El anticuario responde de inmediato aportando fotografías de buena calidad, las medidas de la tabla (2,13 por 0,575 metros) y el precio: 38 000 euros. Las imágenes empiezan a delatar una serie de anomalías significativas comparándolas con la original en blanco y negro (fig. 7). Bajo la sospecha de una falsificación, Vicente

⁴ Hermano mayor de la Cofradía de la Virgen del Águila. Correspondiente de la Real Academia de Buenas Letras.



Fig. 8. Juan Sánchez de Castro, *San Bartolomé*, Museo de Alcalá de Guadaira, Zenón y Sierra.

Romero realiza una superposición de las dos imágenes, que coinciden exactamente. No es una falsificación, es sencillamente una destrucción para camuflar la procedencia de la tabla, que seguramente estaría en poder de quien no debía. La pintura había sido objeto de dos borrados: uno, las letras de la aureola donde constaba el nombre del santo, y otro, el fondo de la tabla cubierto por esas flores tetrapétalas de las que cada una de sus hojas lo son de higuera. Habían intentado eliminar su identidad borrando lo más identificativo, pero lo hicieron de una forma tan poco profesional que junto y tras el marco quedan restos suficientemente reconocibles (fig. 8).

Especialmente engañoso es el informe de restauración firmado por Rafael Romero Asenjo el 15 de enero de 2013. «San Bartolomé. Escuela sevillana, siglo xv. Temple y óleo sobre tabla de pino».

Con una terminología técnica, refiere que las carnaciones se mantienen bien en la pintura original, que la obra presenta daños en su superficie, especialmente el dorado, que en algunos sitios tiene repintes..., pero pasa por alto las graves agresiones que ha sufrido la tabla con el evidente borrado de la inscripción de la aureola y del dibujo del fondo.

Estructuralmente la obra se ha mantenido intacta desde su ejecución, mantiene por el reverso sus travesaños originales y el recubrimiento de estopa y yeso. No mues-

tra signos de ataque biológico ni de alteraciones por antiguas restauraciones [...] no presenta barridos ni alteraciones de antiguas limpiezas.

En el reverso de la tabla, en un rectángulo de papel, aparece una inscripción: «Manuel Lucena. Restaurador de cuadros de Su Magestad la Reina Isabel II y de la Iglesia Catedral de Sevilla».

Este cartel está pegado sobre un rectángulo mayor que él, seguramente la huella que habría dejado la inscripción que vieron, o de la que oyeron hablar, varias personas de Alcalá. Otro intento de desconexión de la procedencia de la tabla.

Resulta interesante constatar que tres carteles idénticos al que lleva pegada la tabla de san Bartolomé aparecen en un crucificado del círculo de Francisco de Zurbarán que la firma sevillana Isbilya saca a subasta en Madrid en 2017, en un lienzo de escuela española del primer tercio del siglo xvii y en otro de san Onofre, lote 1562, que se recoge en La Gazette Drouot de París.

Analizados los borrados que tuvo la tabla, el equívoco informe de restauración y el cartel pegado en la parte de atrás, pensamos que, aunque es auténtica, había un oscuro interés en enmascarar su procedencia. Gestoso publica una noticia de 7 de marzo de 1508 sobre el pago a dos pintores que están haciendo un retablo para la cofradía de San Bartolomé de Alcalá de Guadaira (Gestoso y Pérez, 1889-1908, t. III, p. 300). Publicado íntegramente este documento⁵, aparece que dicha cofradía era de la collación de San Miguel, de donde debe proceder la tabla de san Bartolomé, como apuntara José Marina Bocanegra. La iglesia de San Miguel quedó bastante dañada por la ocupación de las tropas francesas en 1808. Su situación debía ser precaria hacia 1833, pues tanto ella como la de Santa María del Águila no recibían más que los diezmos de forasteros «por no haberles quedado ya vecinos ni collación» (Flores, 1833, p. 68). San Miguel fue cerrada en 1842 y quizás el retablo de san Bartolomé, despiezado, pasó a Santa María del Águila: la Natividad, *San Bartolomé*, y otra pieza más, porque unas noticias vagas recordaban que dos tablas largas y estrechas se habían vendido a principios del siglo xx. El hecho de que las dos primeras rematen la parte superior en forma semicircular permite suponer que pertenecieron al mismo conjunto. En este ambiente de ruina es difícil admitir que ninguna de las dos iglesias se pudiera permitir un restaurador con las ínfulas de Manuel Lucena⁶ entre los años 1833, fecha del inicio del reinado de Isabel II, y 1868, fecha del pronunciamiento que la destronó.

⁵ Reconocimiento por parte de Gonzalo Díaz y Nicolás Carlos de haber recibido 8000 maravedís que es parte del pago de un retablo que están haciendo para Alcalá de Guadaira, collación de San Miguel. Sevilla, 7 de marzo de 1508. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Libro II de Francisco Sigura de 1508. Signatura 2179.

⁶ Como demuestra el hecho de que la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos propusiera en 1886 a Manuel Lucena para restaurar unos murales de Lucas Valdés del Hospital de los Venerables de Sevilla que estaban en mal estado, lo que este no aceptó (Vicente Rabanaque, 2014, p. 58).



En esta situación estaba el estudio de la pintura cuando Vicente Romero publicó un artículo, extenso y bien documentado, para la Revista de la Feria de Alcalá de 2013⁷, que acababa de la siguiente forma: «queda en manos de las instituciones andaluzas decidir si se inician las gestiones para que la tabla regrese a Santa María del Águila». Algo después, un correo suyo nos aclaraba que, por parte de la hermandad, se había puesto punto y aparte al intento de recuperar la pintura.

«La negociación quedó en punto muerto. Los evidentes retoques de la tabla, el precio (38 000) y la indisponibilidad de fondos o subvenciones para hacerle frente nos hizo desistir».

El episodio final de este intento lo enfrentó Patrimonio y se resolvió en la subasta de Ansorena el 10 de abril de 2024. La tabla costó 18 000 euros, más los gastos de gestión e impuestos, que pusieron el precio en 21 000. La tabla llegó al Museo de Alcalá el 23 de julio, después de todo un proceso de tramitación administrativa, y el 10 de octubre se abrió una nueva sala donde quedó expuesta permanentemente.

4. EL AUTOR

Del análisis hecho a la tabla se desprende que el *San Bartolomé* es de la misma mano que la destruida tabla de la Anunciación y la pintura mural de Santa María del Águila. Así lo denota la fotografía que muestra los datos más significativos de la coincidencia: la nariz, la oreja, el brocado del manto y las flores del fondo (fig. 9).

En el citado documento de 7 de marzo de 1508 los pintores Gonzalo Díaz y Nicolás Carlos reconocen haber recibido de Francisco Sánchez, prioste de la cofradía de San Bartolomé de Alcalá de Guadaira, 8000 maravedís, como parte del pago del retablo que están haciendo para dicha hermandad (Gestoso y Pérez, 1889-1908, t. III, p. 300). Los dos pintores aparecen trabajando, juntos o por separado, desde 1497 hasta 1509 en Sevilla o poblaciones cercanas. Ceán Bermúdez tiene una buena opinión del primero de ellos, basándose en las pinturas del retablito de la Magdalena de la Catedral (Ceán Bermúdez, 1800, t. II, p. 14), pero, pocos años después, añade que estas están casi perdidas por el tiempo y los retoques (Ceán Bermúdez, 1804, p. 67). Los dos pintores, juntos otra vez, firman un contrato en 1504 comprometiéndose a realizar un retablo para la iglesia de Espera (Hernández Díaz, 1928, t. II, p. 97), pero la tabla que podría ser de él ha sido atribuida a Alejo Fernández (Marchena Hidalgo, 2012, pp. 103-105). De momento, el intento de comparar las tres pinturas de Santa María del Águila con la obra de estos dos pintores no es posible.

Gestoso mantiene que el autor de la tabla de la Natividad es Juan Sánchez de Castro y el argumento usado es que la Virgen es igual que la de Gracia (Gestoso y Pérez, 1889-1908, t. II, p. 100), a la que se le atribuyó la fecha de 1484, que él analizó y divulgó el primero (Gestoso y Pérez, 1885-1910, pp. 17-25).

⁷ Sin paginar, 7 páginas.



Fig. 9. Juan Sánchez de Castro, *San Bartolomé*, Museo de Alcalá de Guadaira, Zenón y Sierra.



Fig. 10. Juan Sánchez de Castro, *Virgen de Gracia*, Catedral de Sevilla, Daniel Salvador Almeida.

Mayer niega rotundamente esta atribución (2010, pp. 37 y 42) y propone como autor al de las pinturas murales de San Isidoro del Campo, que resultó ser Nicolás Gómez, cuyas características han sido suficientemente estudiadas. Otros investigadores, como Post, dudaron de la autoría de Juan Sánchez de Castro (1934, t. v, p. 44). Pero Gestoso lleva claramente la razón cuando dice que solo hay que mirarlas a las dos para darse cuenta de que son de la misma mano. Comparando las caras de la Virgen de la Natividad y de la de Gracia encontramos que son iguales: la nariz fina, recta, de alto puente, las cejas que describen el mismo tipo de arco, la frente amplia, tanto que ocupa más de un tercio de la cara, y la boca muy fina y de menor tamaño que cada uno de los ojos (fig. 10). El análisis formal ha sido suficiente para concluir que la Natividad, la pintura mural, concretamente Santiago, y la tabla de san Bartolomé son de la misma mano. Este mismo análisis ha de servir para dejar claro que la mano que pintó las cuatro obras citadas es la del discutido Juan Sánchez de Castro.

RECIBIDO: 23/5/2025; ACEPTADO: 24/6/2025

REFERENCIAS

- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1928). «Un primitivo sevillano». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 4, 59-60. Centro de Estudios Históricos.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1946). «San Bartolomé, de escuela sevillana de fines del siglo xv, expuesto temporalmente en el museo de Cádiz». *Archivo Español de Arte*, 18, 243. Instituto Diego Velázquez.
- CEÁN BERMÚDEZ, J.A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Real Academia de San Fernando.
- CEÁN BERMÚDEZ, J.A. (1804). *Descripción artística de la catedral de Sevilla*.
- FLORES, L.J. de (1833). *Memorias históricas de la villa de Alcalá de Guadaira*. Imprenta de Don Mariano Caro.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. (1889-1908). *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. La Andalucía Moderna.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. (1885-1910). «Descubrimiento de una antigua pintura en la iglesia de San Julián de esta ciudad y noticias de su autor», en *Curiosidades antiguas sevillanas. Estudios arqueológicos*. El Universal.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1928). *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Facultad de Filosofía y Letras, Laboratorio de Arte.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A. (1937). *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*. Junta de Cultura Histórica y Tesoro Artístico.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F. (1939). *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional.
- MALLADO EXPÓSITO, A. (2011, 7 de agosto). «Las pinturas murales del Águila se remontan a finales del siglo xv». *ABC*.
- MARCHENA HIDALGO, R. (2011). «Las pinturas de Santa María del Águila de Alcalá de Guadaira». *Archivo Hispalense*, 94(285-287), 383-396.
- MARCHENA HIDALGO, R. (2012). «Una nueva obra de Alejo Fernández». *Laboratorio de Arte*, 24, 97-111.
- MAYER, A.L. (1911/2010). *Die Sevillaner Malerschule* [La escuela sevillana de pintura: aportaciones a su historia]. Fundación Cajasol.
- PEMÁN PEMARTÍN, C. (1952). *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Cádiz*.
- POST, C.R. (1934). *History of Spanish Painting*. Harvard University Press.
- ROMERO GUTIÉRREZ, V. (2013). «¿Qué pasó con la tabla de San Bartolomé?». *Revista de Feria*. Alcalá de Guadaira.
- VICENTE RABANAQUE, T. (2014). «Entre el rescate y el olvido. La querella que determinó la historia de unas pinturas murales de Valdés Leal en la Sevilla del siglo XIX». *e-rph*, 15, 45-76. Recuperado el 5 de mayo de 2025, de [URL].
- VORÁGINE, J. de la (1982). *La Leyenda Dorada*. Alianza Editorial.